



L'ART DE L'INFRA-ORDINAIRE COMME GESTE DU RÉENCHANTEMENT

PAR
MAGALI BARIBEAU-MARCHAND

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
EN VUE DE L'OBTENTION DU
GRADE DE MAÎTRE ÈS ARTS (M.A.) EN ART

QUÉBEC, CANADA

© MAGALI BARIBEAU-MARCHAND, 2023

RÉSUMÉ

Ce mémoire accompagne les œuvres de l'exposition *Le chant des choses*, qui se décline en plusieurs corpus et ensembles d'objets témoignant de mon aventure de recherche-crédation à la maîtrise. L'exposition est présentée dans les deux salles de l'Espace Séquence du centre Bang de Chicoutimi, du 6 octobre au 5 novembre 2022.

Si mes recherches partent du postulat que toute chose même la plus banale puisse être animée, réanimée, et même réenchantée, elles s'attardent surtout à explorer, à démontrer et à partager le pouvoir insoupçonné de ce qui se trouve en trame de fond des aléas infra-ordinaires (relationnels, matériels, rituels) de mon existence.

Partant de ma propre expérience, de vie en général et d'artiste en arts visuels spécifiquement, ma maîtrise s'est déroulée sous le signe de l'infra-ordinaire, ce terme, ou mot-valise s'il en est un, qui signifie littéralement « en-dessous de l'ordinaire ». D'une part, en m'investissant dans des terrains connus (sculpture, installation d'objets) et moins connus (vidéo, projection, son) de ma pratique, j'ai cherché à créer un passage, une brèche significative entre mon parcours artistique précédant la maîtrise et le futur de ma pratique, cherchant à diversifier mes approches, à me renouveler, tout en faisant le point sur les dix années de pratique que je compte derrière moi. J'étais intéressée, d'une part, à développer mes aptitudes de recherche et à approfondir théoriquement et conceptuellement les thématiques qui d'ores et déjà m'habitaient ; mais aussi, d'autre part, à comprendre et à assumer la mécanique de ma pratique, qui tendait vers une affirmation méthodologique majeure, intimement liée à la mobilité – la mienne et celle des objets que j'emploie – et à une approche auto-processuelle.

C'est à travers le prisme de l'objet et la visée du réenchantement que mon sujet de recherche sur l'infra-ordinaire comme réenchantement en sculpture d'installation s'est esquissé. Les résidences de création auxquelles j'ai pris part durant mon parcours à la maîtrise ont, comme autant de laboratoires de création, grandement stimulé mes recherches. Je me suis intéressée aux approches de l'infra-ordinaire largement déclinées à travers l'œuvre littéraire de l'écrivain français Georges Perec, ainsi qu'aux écrits doctoraux de Julie Bélisle sur le rassemblement d'objets et la culture matérielle dans l'histoire récente de l'art. Les travaux de Jane Bennett sur l'enchantement ont également éclairé ma recherche et m'ont permis de me positionner sur ma propre vision du réenchantement. Les œuvres des artistes Tania Pérez Córdova, Tom Friedman et Vicky Sabourin ont finalement cadré mes assises esthétiques et m'ont guidé dans l'élaboration et la conceptualisation des œuvres de l'exposition, laissant présager un renouvellement, un réenchantement de ma pratique artistique.

MOTS-CLÉS

Arts visuels, infra-ordinaire, rassemblement d'objets, réenchantement, sculpture d'installation, vidéoprojection, auto-processus, trouvaille, mobilité.

Georges Perec, Sylvie Cotton, Julie Bélisle, Jane Bennett, Tania Pérez Córdova, Tom Friedman, Vicky Sabourin, Édouard Itual Germain.

REMERCIEMENTS

En premier lieu, je tiens à remercier Mathieu Valade, mon directeur de recherche. Je suis non seulement reconnaissante de son accompagnement tout au long de mon parcours de recherche-création, de sa confiance en mes capacit es et mes id ees (moi qui a parfois tendance   douter), mais aussi pour avoir, il y a de cela plusieurs ann ees,  veill e ma curiosité artistique lors du premier cours que j'ai suivi avec lui comme professeur au Baccalauréat interdisciplinaire en arts de l'UQAC en 2006. J'ai pour ainsi dire eu un d clat, et je n'ai jamais arrêté ma pratique depuis.

Dans le monde dans lequel nous vivons, la création et l'art, celui que l'on écrit avec une minuscule ou celui qui porte le grand A, s'avèrent absolument nécessaires : pour porter le regard sur ce qui compte vraiment, pour créer du lien, pour saisir l'essence des choses et les respecter. Comme nous le rappelait souvent Jean-Paul Quéinnec lors de nos séminaires d'élaboration du sujet de recherche, respecter c'est « regarder   nouveau ». Regarder mieux, pour mieux comprendre, ressentir et partager. Je tiens   le remercier chaleureusement, pour cette phrase et bien d'autres.

Je souligne aussi l'aide inestimable, l'accompagnement chaleureux et les retours aiguisés en début de parcours   la maîtrise de Sophie Beuparlant, qui m'a notamment encouragée   postuler aux demandes de bourses de soutien   la recherche pour étudiants et étudiantes   la maîtrise du CRSH et du FRQSC, que j'ai toutes deux obtenues pour mon parcours de recherche. Merci aussi   Michaël La Chance et Mathieu Valade pour leur disponibilité et leur soutien   ce niveau. Ces bourses m'ont permis de me dédier entièrement et m'ont prodigué un élan de confiance inestimable.

Un grand merci   tous les chargés de cours et professeurs desquels j'ai beaucoup appris, dont Marcel Marois, Sophie Beuparlant, Michaël La Chance, Carl Bouchard, Paul Kawczak et Jean-Paul Quéinnec, tel que mentionné plus haut. Je salue aussi l'apport technique et humain des techniciens de l'UQAC Nathalie Villeneuve, Alexandre Nadeau, Gabriel B. LeCouffe, Éric Tremblay, Stéphan Bernier, Denis Bouchard et Fabien Lavoie. Merci aussi   Geneviève B. Genest et Constantin Monfilliette pour leur aide technique en ce qui concerne l'aspect vidéographique de mes travaux.

J'adresse également mes remerciements   Jean-Paul Quéinnec et Yanik Potvin, membres du jury de ma soutenance, Christine Martel pour la révision de mon mémoire, ainsi qu'  Eve Baribeau, Alexis Bélanger et Lino Tremblay pour leur soutien   la rédaction de celui-ci.

Mes remerciements vont aussi Anick Martel, Laurie Boivin et toute l'équipe du centre Bang pour l'invitation   exposer mes travaux et pour leur soutien constant, dans la bonne humeur et le professionnalisme. Ils vont également au Centre de production en art actuel TouTTouT et au CEM pour leur apport technique   mon projet. Merci aussi au Centre SAGAMIE et au centre d'artistes EST-NORD-EST, pour m'avoir offert des occasions stimulantes de création durant mon parcours.

Et que serait ce périple de recherche-création sans mes précieux collègues   la maîtrise, avec qui j'ai eu tellement de belles discussions. Merci Catherine Gagnon, Felipe Martin, Flore Thomas, Etienne Genest, Jessica Roy-Vachon, Hassan Soubhi, Josué Blanchard et tous les collègues de la cohorte suivante, rencontrés lors de mon passage   l'UQAC.

Un merci tout particulier   ma famille, ainsi qu'  mes amies Sabrina Côté, Jenny-Lee Gagnon, Mariane Tremblay, Mariane Stratis, Sara Létourneau et Chantale Boulianne, avec qui j'ai partagé des idées et de précieux moments.

Enfin, sur une note plus personnelle, je tiens à exprimer ma reconnaissance envers mon partenaire de vie, amoureux, ami et confident (oui, tout ça) Alexis Bélanger, qui accueille la personne que je suis au quotidien, dans mes joies et mes doutes, avec bienveillance. C'est un peu grâce à lui si j'ai – finalement – entamé des études de second cycle et je l'en remercie, car c'est avec un beau bagage de confiance, d'amitiés nouées et de nouvelles opportunités professionnelles que j'achève cette aventure de recherche-crédation à la maîtrise en art.

Cette recherche a obtenu le soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) avec la Bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand Bombardier de même que celui du Fonds de recherche du Québec société et culture (FRQSC) avec la Bourse de réintégration à la recherche pour la maîtrise.

Dans ce document, l'emploi du masculin pour désigner des personnes n'a d'autre fin que celle d'alléger le texte.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
MOTS-CLÉS.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 CUEILLIR LA MATIÈRE POÉTIQUE	4
1.1. À L’AFFÛT DE LA MATIÈRE SENSIBLE : UNE GENÈSE.....	5
1.1.1. CUEILLIR, SE RECUEILLIR, ACCUEILLIR	5
1.1.2. LE GESTE DU FAIRE-OBJET	6
1.1.3. DE L’INSTABILITÉ : TOUT PEUT ENCORE BOUGER.....	7
1.1.4. EN RÉSIDENCE : TROUVAILLES, APPARITIONS ET DISPARITIONS	8
1.2. LES TERREAUX ANTÉRIEURS : CUEILLETES ET INFUSIONS	9
1.2.1. LE BIOGRAPHIQUE ET LA CONFIDENCE.....	9
1.2.2. DEUILS ET ÉMERVEILLEMENTS.....	10
1.2.3. DÉPLACER, SE DÉPLACER	12
1.2.4. L’OBJET COMME SITUATION : DES OCCASIONS DE RITUEL	15
1.3. L’INFRA-ORDINAIRE COMME AMORÇE : ÉMERGENCE ET FONDEMENT DE LA RECHERCHE-CRÉATION ..	16
1.3.1. RÉANIMER POUR SAUVER DE LA DISPARITION	16
1.3.2. L’OBJET ET L’INSTALLATION SCULPTURALE.....	16
1.3.3. D’ENGAGEMENT PHYSIQUE À ENGAGEMENT AFFECTIF	19
1.3.4. LE POUVOIR (AUTO)TRANSFORMATEUR DU GESTE ARTISTIQUE	20
1.3.5. DU LITTÉRAIRE À LA SCULPTURE D’INSTALLATION : UNE PROBLÉMATIQUE	21
1.4. SI JE SAVAIS CE QUE JE CHERCHE, JE CESSERAIS DE LE CHERCHER	22
1.4.1. UNE MÉTHODOLOGIE AUTO-PROCESSUELLE DE LA TROUVAILLE.....	23
1.4.2. ÊTRE EN RÉSIDENCE : ENTRE DÉPAYSEMENT ET REPAYEMENT	25
1.4.3. VERS UNE RECONTEXTUALISATION.....	27
CHAPITRE 2 INFRA-ORDINAIRE, OBJET ET RÉENCHANTEMENT	29
2.1. PERCÉES THÉORIQUES ET CONCEPTUELLES.....	30
2.1.1. INFRA-ORDINAIRE : UNE APPROPRIATION	30
2.1.1.1. EN-DESSOUS DE L’ORDINAIRE.....	30
2.1.1.2. GEORGES PEREC : INVENTAIRE ET DISPARITION	31
2.1.1.3. LES DÉBORDEMENTS DU QUOTIDIEN	33

2.1.2.	FASCINATION OBJET.....	34
2.1.2.1.	L'OBJET ET LE GESTE	34
2.1.2.2.	JULIE BÉLISLE : LE RASSEMBLEMENT D'OBJETS	37
2.1.3.	VERS UN RÉENCHANTEMENT	40
2.1.3.1.	ENCHANTEMENT, DÉENCHANTEMENT, RÉENCHANTEMENT	40
2.1.3.2.	JANE BENNETT : AGENTIVITÉ ET ENCHANTEMENT	42
2.1.3.3.	UNE MATÉRIALISATION : LA SCULPTURE D'INSTALLATION	45
2.2.	TROIS ŒUVRES PHARES	47
2.2.1.	<i>THEY SAY IT MAKES MIRACLES</i> : LES MÉTAPHORES TANGIBLES DE TANIA PÉREZ CORDOVA.....	47
2.2.1.1.	L'ESPACE RÉFÉRENTIEL DE L'OBJET	47
2.2.1.2.	MINIMALISME ET PERSISTANCE DE LA MATIÈRE	50
2.2.1.3.	L'INFRA-ORDINAIRE MATÉRIEL	51
2.2.2.	<i>WALL</i> DE TOM FRIEDMAN : PRÉSENCE FILMIQUE EN CONTEXTE PLASTIQUE.....	52
2.2.2.1.	ENTRE FILMIQUE ET FANTOMATIQUE.....	52
2.2.2.2.	PUISSANCE DU GESTE MINIMAL	54
2.2.2.3.	L'INFRA-ORDINAIRE IMMATÉRIEL	54
2.2.3.	<i>COLTS RAISIN</i> DE VICKY SABOURIN : LEITMOTIV HOMMAGE.....	55
2.2.3.1.	SÉMIOPHORES POUR LE RECUEILLEMENT.....	55
2.2.3.2.	PRÉSENCE, ABSENCE, SOI ET L'AUTRE.....	58
2.2.3.3.	L'INFRA-ORDINAIRE AUTO-PROCESSUEL : ENTRE MATÉRIEL ET IMMATÉRIEL	59
CHAPITRE 3 LE CHANT DES CHOSES.....		61
3.1.	UNE MISE EN CONTEXTE.....	62
3.1.1.	PLONGEON DANS LA RECHERCHE-CRÉATION	62
3.1.2.	CONDITIONS PANDÉMIQUES ET (RÉ)INVENTION DE SOI.....	62
3.1.3.	RÉENCHANTEMENT EN TROIS TEMPS.....	63
3.2.	PARCOURS DE L'EXPOSITION	65
3.2.1.	<i>TE PORTER</i> : HOMMAGE À ÉDOUARD ITUAL GERMAIN	66
3.2.1.1.	CORRESPONDANCES : PRÉMISSSES D'UN AMONCELLEMENT SYMBOLIQUE	66
3.2.1.2.	LE RÉCIT DERRIÈRE L'ŒUVRE : UNE CONVERSATION POSTHUME	67
3.2.1.3.	GESTE ET AGGLOMÉRAT POUR SE RACCROCHER	68
3.2.1.4.	LES HASARDS TECHNIQUES ET AFFECTIFS DANS LA MISE EN FORME DE L'ŒUVRE	70
3.2.1.5.	DU RÉENCHANTEMENT RELATIONNEL.....	72
3.2.2.	<i>LES IRRÉDUCTIBLES</i> ET <i>AU CHEVET</i> : AUTO-PROCESSUS ET PROLONGEMENTS.....	73
3.2.2.1.	CONTEXTE DE VIE S'IMPOSANT DANS LA DÉMARCHE : UN DÉMÉNAGEMENT.....	73
3.2.2.2.	<i>LES IRRÉDUCTIBLES</i> : JE ME SOUVIENS, JE NE ME SOUVIENS PAS	74

3.2.2.3.	<i>AU CHEVET</i> : ABSENCES ET PROLONGEMENTS	78
3.2.2.4.	RÉFLEXIONS, APPARITIONS, MOUVEMENTS.....	82
3.2.2.5.	DU RÉENCHANTEMENT MATÉRIEL	82
3.2.3.	<i>INVENTAIRE ALÉATOIRE DES CHOSES QUI VIBRENT</i> : SUBTILITÉS DE LA PRÉSENCE AU MONDE	83
3.2.3.1.	DÉAMBULATIONS QUOTIDIENNES DANS L'INFRA-ORDINAIRE	83
3.2.3.2.	MAGIE INSOUÇONNÉE DE LA LUMIÈRE MÉDIÉE	84
3.2.3.3.	CAPTATION, PROJECTION, PAYSAGE : NOUVELLES APPROCHES	87
3.2.3.4.	SONORITÉS ET RÉSONANCES : LA CLOCHETTE	87
3.2.3.5.	DU RÉENCHANTEMENT RITUEL	88
3.2.4.	QUELQUES DÉBORDEMENTS : ORDONNER LES RESTES.....	89
3.2.4.1.	<i>CIEL CANAL</i> : LA TROUVAILLE QUI FAIT IMAGE	89
3.2.4.2.	<i>LA CHANT DES CHOSES</i> : ÉCLAIRER LE BANAL	91
	CONCLUSION	93
	ANNEXE A	98
	ANNEXE B.....	101
	BIBLIOGRAPHIE	107

LISTE DES FIGURES

Figure 1 En résidence à Caravansérail, 2010.....	10
Figure 2 <i>Natures mortes et autres manifestations de la vie et de l'artifice</i> , 2016.....	12
Figure 3 L'une des phrases prononcées par les passants, 2018.....	14
Figure 4 Mise en espace installative sur la Plateforme du Lobe, 2020	18
Figure 5 Mises en espace installatives à la Galerie L'Œuvre de l'Autre de l'UQAC, 2020	19
Figure 6 <i>They Say It Makes Miracles</i> , Glass from a window facing north and plastic bag, 2015....	48
Figure 7 <i>Wall</i> , 2017	53
Figure 8 <i>Colts raisin</i> , 2019	56
Figure 9 <i>Colts raisin</i> , 2019	57
Figure 10 Vue partielle de la grande salle de l'exposition du centre Bang, 2022	65
Figure 11 Vue partielle de la grande salle de l'exposition du centre Bang, 2022	65
Figure 12 Vue partielle de la petite salle de l'exposition du centre Bang, 2022	66
Figure 13 Travail en atelier pour <i>Te porter</i> , 2021	69
Figure 14 Détail de la fin du poème d'Édouard, centre Bang, 2022	71
Figure 15 <i>Te porter</i> , centre Bang, 2022.....	71
Figure 16 <i>Te porter</i> (détail), centre Bang, 2022	72
Figure 17 Les deux tableaux composant <i>Les irréductibles</i> , centre Bang 2022	75
Figure 18 Chevauchement d'objets dans <i>Les irréductibles</i> , centre Bang, 2022.....	77
Figure 19 <i>Au chevet</i> , centre Bang, 2022	78
Figure 20 <i>Au chevet</i> (détail), centre Bang, 2022.....	79
Figure 21 <i>Au chevet</i> (détail), centre Bang, 2022.....	80
Figure 22 Images tirées du livre accompagnant l'œuvre <i>Au chevet</i> , 2022	81
Figure 23 Images tirées du livre <i>Carnet de dépaysement : Petrozavodsk</i> , 2021	85
Figure 24 Images tirées de la vidéo <i>IADCQV</i> , Saint-Jean-Port-Joli, 2021.....	85
Figure 25 <i>IADCQV</i> dans la petite salle du centre Bang, 2022.....	86
Figure 26 <i>Ciel canal</i> , centre Bang, 2022	91
Figure 27 Empilement temporaire réalisé pour <i>Le chant des choses</i> , 2022	91
Figure 28 <i>Le chant des choses</i> au centre Bang, 2022	92
Figure 29 Livrets de la publication <i>Refaire l'alliance en quatre vents</i> , 2022.....	98
Figure 30 Livre <i>Au chevet</i> , 2022, centre Bang, 2022	101

INTRODUCTION

Le 26 février 2020, j'ai reçu une lettre d'appui d'un collaborateur dans le cadre d'une demande de bourse que j'étais sur le point de déposer. Le poète et romancier Charles Sagalane y décrivait ma pratique comme intime et *infra-ordinaire*. De ce que je me souviens, il s'agissait de la première entrée de ce mot dans mon imaginaire. Juste après, il écrivait encore à mon sujet : « Elle parvient à métamorphoser notre rapport au réel. » Il sait bien dire, le camarade Sagalane, il a plus d'une tournure dans sa besace. N'empêche que ses mots pour décrire ma façon de faire de l'art m'ont touchée, et j'y suis revenue souvent. Je cherche à métamorphoser le réel, simplement ? Et l'*infra-ordinaire*, qu'est-ce exactement ? Existe-t-il une définition précise ? Je me suis alors mise à fouiller le terme, le retourner dans tous les sens et suivre les filons le ramifiant jusqu'à qu'à ma pratique en arts visuels, qui a cours depuis la complétude de mon Baccalauréat interdisciplinaire en arts de l'UQAC en 2009.

Suivre les traces de l'*infra-ordinaire* m'a fait remonter le temps, renouer avec mes racines littéraires et Georges Perec qui, même s'il ne le nomme que très peu¹, a selon moi abondamment donné corps, donné vie à l'*infra-ordinaire* à travers toute son œuvre littéraire. Mon premier contact avec les œuvres de Georges Perec remonte à quelques extraits lus à l'école secondaire, mais je l'ai surtout rencontré au début de la vingtaine, en m'intéressant aux écrivains surréalistes, oulipiens, bons joueurs d'une littérature décloisonnée, décomplexée : plus malléable et parfois tellement étirée, malaxée, qu'on ne s'étonne pas de ne plus la reconnaître comme un objet lisse. J'étudiais alors en Lettres, avec des désirs inavoués de plasticité. J'ai atterri dans le terrain de jeu des arts visuels de manière fortuite, presque par accident ; en tentant de me reconnaître à travers la matière et les objets, en partant des mots et de détails biographiques inventoriés.

¹ Si l'essai d'ouverture du recueil *L'infra-ordinaire* nomme et décrit le terme de manière assez succincte, les textes qui suivent et bon nombre de ses ouvrages en font selon moi la brillante démonstration. Georges PEREC, *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

Plusieurs années ont passé, dont une bonne dizaine à me construire et faire ma place dans le milieu de l'art actuel ; à penser des projets, à créer des expositions, à prendre part à des résidences de création, à collaborer avec des artistes et auteurs et à me professionnaliser. Mais ce qui m'a surtout incitée à entamer la maîtrise en art s'avère être un désir profond de faire de la recherche : de consolider et de développer une démarche et une méthodologie singulières dans le but de franchir une nouvelle étape de mon parcours artistique. Je cherchais à me renouveler, à m'insuffler une confiance nouvelle et à consolider tout ce bagage artistique que je traîne avec moi.

Comme je souhaitais porter un regard nouveau sur moi-même, j'en suis venue à comprendre que je souhaitais questionner mon inscription dans le monde ; investiguer les manifestations de cela à travers mon processus de création. Ainsi, en début de parcours à la maîtrise, mes recherches sur l'infra-ordinaire se sont naturellement orientées vers l'idée du réenchancement, dans une approche auto-processuelle : j'allais alors m'impliquer dans des expérimentations à la fois rigoureuses et aléatoires dont l'objet – trouvé, gardé – serait le pivot. En effet, ma pratique artistique, que je décris comme de la *sculpture d'installation*, bien que s'inscrivant dans la grande famille des arts visuels, n'a pas à proprement parler de discipline de prédilection, sinon l'objet, justement. Si je m'inscris le plus souvent dans les médiums de l'installation et de la sculpture, bien d'autres approches ont irrigué ma pratique jusqu'à aujourd'hui : dessin, photographie, vidéo, élément cinétique, textile, intervention *in situ* et *in socius*, livre d'artiste, etc. L'exposition qui témoigne de ma recherche-crédation à la maîtrise présente principalement des sculptures murales et installatives d'objets et des projections vidéo. Le présent mémoire, organisé en trois chapitres, remontera le courant de cette recherche-crédation, de ses prémisses jusqu'à l'exposition intitulée *Le chant des choses* (Espace Séquence du centre Bang de Chicoutimi, du 6 octobre au 5 novembre 2022).

Au premier chapitre, je partagerai la genèse des activités artistiques, des réflexions et des cycles de travaux m'ayant menée à la maîtrise en art. Différentes thématiques émergentes y seront abordées, comme la trouvaille, le geste du faire-objet, la cueillette – voire le glanage – d'objets, l'apparition et

la disparition, et me conduiront à la formulation des objectifs et hypothèses de ma recherche-création. Je m'attarderai aussi   exposer les principaux ancrages m ethodologiques de ma recherche, celle-ci se situant dans une approche majoritairement heuristique, fonctionnant par « [...] cycles où alternent des périodes d'expérimentation et de réalisation   des périodes de réflexion et de réflexivité [...]»². La dite recherche s'ancrant dans l'auto-processuel, le d payement en contexte de résidence de création et des recontextualisations selon différents inventaires d'objets.

Le second chapitre plongera au cœur de mes préoccupations théoriques et artistiques. J'y effectuerai d'abord une traversée conceptuelle de l'infra-ordinaire accompagnée de Georges Perec et différents auteurs ayant théorisé la notion. Puis, principalement orientée par les éclairant travaux de Julie Bélisle sur la culture matérielle et le rassemblement d'objets comme mode de création, je brosserai le portrait de préoccupations liées   l'objet dans le cadre de ma recherche. Enfin, inspirée par les travaux de la philosophe américaine Jane Bennett, je m'att lerai   conceptualiser ma propre vision de la notion de réenchantement   travers le prisme de mes explorations. Par la suite, je mettrai mes réflexions en relief avec les œuvres des artistes Tania Pérez Córdova, Tom Friedman et Vicky Sabourin, en abordant le réenchantement dans des perspectives   la fois matérielles et immatérielles.

Le troisième chapitre verra se décliner le portrait des différents corpus composites de l'exposition *Le chant des choses* ; de l'idéation   la mise en espace dans l'Espace Séquence du centre Bang. Il permettra entre autres d'analyser la translation de l'auto-processus vers la présentation publique ; en passant par les chemins de traverses, les laboratoires mobiles, les trouvailles, les doutes et les  merveillements.

² Louis-Claude PAQUIN, « Faire de la recherche-création par cycles heuristiques », 2019, dans, http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf (Page consultée le 4 juin 2022).

CHAPITRE 1

CUEILLIR LA MATIÈRE POÉTIQUE

« Le réel est accablant lorsque l'imaginaire ne le féconde pas.³ »

³ Thierry DAVILA, *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2002, p. 100.

1.1. À L’AFFÛT DE LA MATIÈRE SENSIBLE : UNE GENÈSE

En guise de premier chapitre, je propose de parcourir les différentes étapes qui m’ont amenée à vouloir développer cette recherche-création. Au commencement de mon existence comme de ma pratique artistique, il y avait ce d esir de r ev eler le potentiel po etique du r eel en cr eant des liens entre les choses et les gens. En injectant une part de fiction (cette po esie dont je parle) au r eel, je pouvais lib erer des interpr etations allant au-del a de l’usage et de la fonction. Le r eel étant constituée de ce qui m’entoure : des  l ements qui composent mon quotidien dans un m elange h et eroclite de mati eres et d’impressions rappelant sans cesse   d’autres r ealit es, concr etes ou fabul ees. Il y avait l a un terreau fertile   explorer.

1.1.1. CUEILLIR, SE RECUEILLIR, ACCUEILLIR

Je suis fascin ee depuis toujours par le pouvoir évocateur des objets ;   la fois pour leur pr esence plastique et la valeur affective et le poids symbolique qu’il est possible de leur attribuer lorsque mis en relation avec d’autres r ealit es venant les activer. Enfant, je ramassais de petits fragments de choses –  clats brillants,  l ements de la nature ou autres objets d elais es – et j’en faisais des autels  ph em eres ou permanents. Ou encore, comme des grigris ou des amulettes, je les donnais en gage d’amiti e   mon entourage.

Durant mon enfance, plusieurs de mes proches sont d ec ed es de mani ere assez tragique, chambranlant tout l’entourage et l’univers familial. Je crois je me suis alors raccroch ee   la tangibilit e des objets pour y d eposer mes sentiments confus mais bien r eels. Ainsi, je d ediais secr etement une bo ite   chacun de mes morts, contenant dans lequel je pouvais d eposer et accumuler n’importe quel fragment significatif pouvant me ramener   eux. Pour certains, je n’avais presque rien, il fallait quasiment en inventer, et pour d’autres, la collection était d ebordante.

Comme un leitmotiv en trois temps, je cueillais ou conservais d'abord des éléments du réel. Puis, par les soins que je leur prodiguais ou la valeur que je leur accordais, ces prélèvements devenaient chargés d'un symbole et alors propices à une forme de recueillement en soi. Puis, une fois partagés à l'autre de manière tangible (par le don ou l'échange) ou affective (action, émotion, monstration), il s'agissait d'accueillir l'autre dans ce nouvel imaginaire commun. Cette phase d'accueil allait de plus en plus s'apparenter à l'élan de l'artiste qui présente ses œuvres au public, comme autant de jaillissements du réel fécondés par ses gestes. Et les choses cueillies (bribes, fragments, éclats, objets, etc.) devenaient ainsi des entités physiques et symboliques porteuses de plus grand qu'elles.

Ce leitmotiv s'avère toujours effectif dans ma pratique et, dans l'optique où les mots cueillir, se recueillir et accueillir renvoient aux phonèmes latins *coillir* (prendre, emporter), *colligere* (rassembler, réunir) et *coger* (recevoir)⁴, l'étymologie de ces trois termes m'amène à réfléchir l'importance de ces notions dans le déploiement de mon processus de création :

Cueillir → phase terrain → trouver les objets

Se recueillir → phase atelier → méditer les objets

Accueillir → phase mise en espace → partager les objets

1.1.2. LE GESTE DU FAIRE-OBJET

J'ai par la suite développé une pratique artistique liée à la gestuelle du faire-objet ; en créant des sculptures, des installations, des images photographiques ou des livres d'artistes ayant comme prémisses un grand souci de rendre tangible la fragilité de l'existence. D'abord matérialisées à travers l'autofiction et l'intervention – dessinée, textile – sur des supports variés, mes œuvres ont par la suite

⁴ Source : www.cnrtl.fr

pris une esthétique plus sculpturale et installative ; déployées et disséminées dans l'espace pour que s'établisse un dialogue entre les objets, les récits qu'ils sous-tendent et le public qui les découvre.

Il s'agissait d'accorder, dans la présentation de l'œuvre, une place prédominante au geste ayant soutenu sa réalisation (actions répétées, transparence du procédé, etc.), souvent sous la forme de séries, elles-mêmes constituées d'innombrables éléments d'une réalité abordée comme sujet de l'œuvre. Ainsi, je me suis mise à m'intéresser à « [...] une perception de l'œuvre par étapes, par fragments⁵ », qui relève d'une tangente processuelle de l'art, où l'accent n'est pas forcément mis sur une finalité, mais plutôt sur des points focaux de manières de faire, de gestes et de relations entre l'artiste et ce qu'il déploie. Ma recherche-crédation tente justement de cerner comment et pourquoi cet aspect de ma pratique s'est modulé d'un caractère processuel à des stratégies du faire auto-processuelles, qui à mon sens résultent d'une ambivalence entre *le sujet et moi comme sujet*. Les actions menées et les matériaux employés étant issus de mon propre vécu – de ma mémoire ou de mon quotidien – pouvant alors possiblement induire des principes autotransformateurs à différentes étapes de recherche et de matérialisation des œuvres, puisque je me suis vue impliquée affectivement dans leur élaboration.

1.1.3. DE L'INSTABILITÉ : TOUT PEUT ENCORE BOUGER

Du plus loin que je me souviens, des conversations avec ma grand-mère qu'on disait avoir fait *le tour du monde*⁶ à mes premiers voyages, livrée à moi-même dans la perte de repères quasi totale, j'ai développé l'envie de me dépayser. Je ne comprenais pas pourquoi j'avais tant l'envie de l'ailleurs, mais il fallait que je bouge, que je parte.

⁵ Pauline CHEVALIER, « De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. n°8, n°2 (2011), p. 31-39, <https://doi.org/10.3917/nre.008.0031> (Page consultée le 5 mai 2022).

⁶ Si j'ignore le nombre de pays qu'il faut avoir visité pour mériter le titre d'avoir fait le tour du monde, je sais que ma grand-mère m'a transmis l'envie du voyage.

Lors d'un voyage à vélo en 2011, qui m'a menée de la France à la Turquie en passant par les Balkans (un périple principalement montagneux de quatre mois), j'ai décidé que mes prochaines pérégrinations allaient être de nature artistique, ne pouvant plus supporter de m'éloigner de la création trop longtemps. Ainsi, mon parcours artistique a été jusqu'à maintenant ponctué de plusieurs résidences de création au Québec, en France et en Russie.

Le fait d'être en résidence, d'être en dépaysement, m'amène paradoxalement à me *repays*, à me recentrer sur mes véritables motifs de création tout en étant constamment en mouvement ; à arpenter, à marcher, à voir l'infra-ordinaire, l'*endotique*⁷ des lieux, puisque tout est toujours nouveau dans un contexte inconnu. Cette manie du voyage a progressivement transformé mes méthodes de création, ou plutôt, elle a confirmé et expliqué pourquoi je désirais souvent que les choses soient mobiles, que rien ne soit fixé totalement ; induisant l'idée que l'instabilité puisse être transformatrice et productrice de sens. Cela se traduit dans l'atelier par l'habitude que j'ai de tout déplacer, de remanier et de reclasser mon espace régulièrement, rendant ma pulsion de création instable et m'incitant à porter un regard renouvelé sur les choses.

1.1.4. EN RÉSIDENCE : TROUVAILLES, APPARITIONS ET DISPARITIONS

Cette quête de déstabilisation m'a souvent amenée, consciemment ou non, à choisir des contextes de création qui me mettaient au défi ; à vouloir développer des projets à partir de rien, sinon du nouveau terrain de jeu de la résidence. Par exemple, je me retrouvais dans un lieu d'accueil sans atelier, en ayant le dehors comme prémisses de création (il faut dire que le dehors constitue pour moi la plus formidable aire de cueillette). Ou encore, le centre d'artistes ou l'organisme qui m'accueillait privilégiait les projets dans la communauté, à la rencontre de l'autre. Ainsi, en résidence, je me

⁷ L'*endotique* comme une antithèse de l'exotisme. J'y reviendrai au Chapitre 2, lorsqu'il sera question de l'infra-ordinaire de Perec.

retrouvais sans cesse en état de déstabilisation et d'observation aigu, toujours à l'affût du détail pouvant incarner une amorce de création.

Comme l'évoque Sylvie Cotton dans son essai sur la pratique en résidence, l'atelier n'est pas qu'un endroit architectural, un lieu physique ; il se manifeste aussi intérieurement. Il peut être, comme soi, délocalisé, dépaycé et repaysé. Il s'agit alors de « [...] considérer et accueillir avec une fraîcheur et une ouverture consciente ce qui est devant soi et autour de soi dans le temps et l'espace du nouveau lieu de résidence : l'autre, les phénomènes, le temps, l'espace, les saveurs [...] »⁸. En résidence de création, loin de chez moi ou non, c'est cet état d'extrême attention qui m'a amenée à aiguïser ma sensibilité sur les phénomènes d'apparition et de disparition que j'ai pu percevoir, en m'accordant le privilège d'être totalement présente à ce qui m'entoure, à l'infime et au signe poétique dans la nature comme dans l'urbanité.

1.2. LES TERREAUX ANTÉRIEURS : CUEILLETES ET INFUSIONS

1.2.1. LE BIOGRAPHIQUE ET LA CONFIDENCE

Au tout début de mon parcours artistique, j'ai produit plusieurs projets dans ce but encore timide de lier les fragments sensibles par le geste du faire. Je pense entre autres au cycle des *Confidences*, premier projet suivant mon Baccalauréat interdisciplinaire en arts de l'UQAC en 2010, qui a d'abord pris la forme d'une résidence de recherche et de production au centre d'artistes Caravansérail de Rimouski.

⁸ Sylvie COTTON, Nicholas PITRE et Centre SAGAMIE, *Désirer résider : pratique en résidence 1997-2011 = Desiring residing : 1997 2011 practice in art residency : Sylvie Cotton*, Alma, Sagamie édition d'art, 2011, p. 17.

Invitée à agir principalement hors-les-murs, j'avais construit un dispositif mobile sur roulette à mi-chemin entre une cabane à oiseaux géante et un confessionnal. Poussant cette cabane le long de la Promenade sur la mer de Rimouski, sur plusieurs kilomètres durant 10 jours, j'invitais les gens à m'écrire une confidence de manière anonyme, en échange d'un moment de recueillement à regarder le fleuve par l'ouverture circulaire de la cabane. Ainsi, j'ai récolté une centaine de confidences, qui ont par la suite fait l'objet d'une série de réalisations en découlant⁹. Si je mentionne ce cycle de travail, c'est qu'il a marqué profondément le début de ma pratique, et certaines des méthodologies et thématiques alors déployées se retrouvent encore en filigrane dans mes stratégies de création, comme l'idée de la mobilité et d'un travail de cueillette sur le terrain, dans une relation à l'autre.



Figure 1 En résidence à Caravansérail, 2010

1.2.2. DEUILS ET ÉMERVEILLEMENTS

C'est à l'invitation de la Galerie L'Œuvre de l'Autre de l'UQAC, en 2016, qu'a pris naissance une pratique en cocréation avec l'artiste multidisciplinaire (performance, théâtre, musique, arts visuels) de Saguenay Sara Létourneau, avec qui j'avais lié une amitié durant le baccalauréat. La galerie nous ayant offert une carte blanche, nous avons décidé de réaliser une résidence devant public

⁹ À la suite de la résidence à Caravansérail, j'ai été invitée par le centre d'art actuel AdMare à créer un projet d'exposition pour l'espace *Colis Suspect* de l'aéroport des Îles-de-la-Madeleine. Puis, j'ai réalisé un livre d'artiste relatant toutes les confidences récoltées.

durant les deux semaines précédant la tenue de l'exposition, nous mettant au défi de créer sur place, nourries par notre immersion dans le lieu d'exposition et l'interaction avec les visiteurs. Nous avons en tête un chantier ouvert, dans lequel il se passe des micro-événements orientant le travail en train de se faire¹⁰.

Ayant eu quelques mois pour nous y préparer, nous avons organisé des cueillettes d'objets chargés d'un certain pouvoir d'évocation et des séances de manipulation de ces objets. De fil en aiguille, des fleurs artificielles envolées au vent dans les cimetières sont devenues notre matériau de prédilection. En effet, par un heureux hasard, une amie de mon entourage qui s'intéressait aux rites funéraires m'avait glissé à l'oreille que, dans un cimetière de La Baie, se trouvaient des tas de fleurs artificielles camouflées dans les buissons adjacents au terrain du lieu de culte. Celles-ci ayant terminé leur vie utile, elles avaient sans doute été placées là par le responsable de l'entretien. Sara et moi avons alors décidé de nous y rendre, intriguées par cette matière-résidu chargée symboliquement. Nous avons par la suite constaté que de ces fleurs jetées et envolées, on en trouvait dans pratiquement tous les cimetières que nous visitons. Nous nous sommes alors mises à les cueillir et à en fabriquer des courtepointes aux couleurs vibrantes.

Ainsi est né le cycle de résidences¹¹ et d'expositions *Natures mortes*, une recherche autour de la mort, de la trace et de la commémoration, mais aussi de la rencontre entre la nature vivante et sa représentation artificielle. De 2015 à 2021, nous avons donc réalisé plusieurs installations d'objets principalement trouvés, liés à la mémoire et au deuil, mais aussi à la naïveté de l'enfance et à l'émerveillement devant le miniature, et la nature dans un contexte où elle n'apparaît habituellement

¹⁰ Cette envie de partager l'espace un peu chaotique de la mise en œuvre de l'exposition avec les visiteurs et usagers de l'UQAC nous venait de l'expérience vécue en tant que public de l'exposition *Culture physique* (Galerie L'Œuvre de l'Autre de l'UQAC, 2006) des artistes Virginie Chrétien et Véronique Bouchard. Ces dernières étaient alors toutes deux étudiantes à la maîtrise en art de l'UQAC, alors que Sara et moi débutions notre baccalauréat. Le déploiement brut et délicat des fragments composant leur pratique commune dans la galerie durant le montage de l'exposition nous avait alors beaucoup touchées.

¹¹ Comme il s'agit d'un sujet sensible, nous trouvions important de réaliser de courtes périodes de résidence précédant les expositions, de sorte que nous pouvions échanger avec le public, et lui expliquer nos intentions de réappropriation symbolique des fleurs de cimetière.

pas (intégrée à des objets, en plein hiver, etc.). Ce mode d'organisation de la matière sensible issue de la cueillette, notamment par le travail des courtepointes¹² en hommage aux disparus, se répercute encore aujourd'hui dans mon travail, qui accorde une grande importance au rituel, au deuil et à la commémoration.



Figure 2 *Natures mortes et autres manifestations de la vie et de l'artifice*, 2016

1.2.3. DÉPLACER, SE DÉPLACER

Les différents projets de cueillette sous un mode d'itinérance¹³, de glanage et d'organisation variablement systématique, qui ont marqué ma pratique antérieure, ont aussi laissé en moi de l'empreinte du déplacement. Celle-ci s'incarne dans ma volonté de dépaysement et d'instabilité : j'aime à me placer dans des situations précaires qui, quoique difficiles, tendent à renouveler ma pratique. C'est pourquoi j'ai cherché, au courant des dernières années, à réaliser des résidences de

¹² Pour réaliser les courtepointes (qui n'avaient pas d'usage réel, mais plutôt une présence symbolique), il s'agissait d'abord de quadriller les cimetières en y cueillant les pétales de fleurs artificielles au sol disséminées par le vent, les gerbes délaissées ou les fragments d'objets égarés. Puis, nous effeuillions les fleurs une à une, pour pouvoir y tailler de petits carreaux à même les pétales, que nous cousions ensemble pour former des surfaces de tailles variables. Les courtepointes étaient souvent organisées dans l'espace d'exposition par lieu de cueillette et selon les teintes dominantes du matériel amassé.

¹³ Véronique BOUCHARD, *L'état du geste : recycler l'histoire d'objets culturels et de savoir-faire hérités*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2006, p. 28.

création qui me stimulent tout en me confrontant ; qui me gardent dans un *qui-vive* de la pratique, tout comme je place souvent les objets en position de *qui-vive* dans l'espace dans mes explorations.

Je souligne donc ici, en préambule de l'énonciation de mon sujet de recherche, les différentes modalités d'engagement physique dans lesquels je me suis investie au courant de mes projets en résidence, car ces mises à l'épreuve, ou mises au défi de soi, ont lentement sculpté les contours d'une forme d'inventaire impliquant fortement mon corps : dans ma propre performativité et dans la performativité des objets me servant d'extension. Mon déplacement et le déplacement d'objets sont alors peu à peu devenus une composante de mon travail.

Je pense notamment à mon séjour au CEAAC de Strasbourg¹⁴, où j'ai entamé une cueillette de confettis usés, laissés aléatoirement en vestige de fêtes au hasard des rues. À l'aide d'une pince à cils, au beau milieu d'une place publique et dans les ruelles humides ou poussiéreuses, je cueillais patiemment les fragments. Les passants, parfois médusés, parfois amusés, semblaient se questionner sur le but de mes actions : étais-je en train de nettoyer la ville, souffrais-je d'une forme de trouble compulsif m'incitant à extraire du sol ces petits bouts de papier ou me prêtais-je à une action performative dans la ville ?

Cette mémoire du corps pour une cueillette *en déplacement* m'a aussi amenée, lors de cette même résidence à Strasbourg (puis lors d'une résidence à Petrozavodsk, en Russie, en 2019) à cueillir *en contexte*, selon des protocoles précis ou des défis que je me donnais moi-même comme prétextes pour découvrir les lieux. Ainsi, j'ai mis en place plusieurs actions sur la Place Kléber de Strasbourg, un lieu central très achalandé où, à toute heure, des gens passent et s'arrêtent pour discuter ou se reposer. Constatant que je m'arrêtais souvent moi-même aussi quelques instants pour me reposer ou observer l'animation de la place (kiosques de marchands, activités ponctuelles, manifestations, cérémonies, etc.), je me suis mise au défi de noter les phrases prononcées par des gens qui passaient

¹⁴ *Résidences croisées Alsace, France/Saguenay-Lac-Saint-Jean, Québec*, en partenariat avec Langage Plus (Alma), le CEAAC (Strasbourg) et l'Agence culturelle FRAC Alsace.

près de moi, alors que j'étais stationnaire. Je les notais sur mon téléphone, ayant l'air d'écrire à quelqu'un, épiant ainsi le paysage sonore en toute discrétion. Comme la Place Kléber était bruyante, les phrases que je notais consistaient plus en des sortes de maximes, lancées dans l'air et complètement décontextualisées, créant ainsi un effet poétique à la fois naïf et imagé. De plus, comme ils ont tendance à parler plus fort car la gêne ne les arrête pas, j'entendais plus souvent les enfants. Voici quelques exemples de ces courtes phrases :

C'est prodigieux!

À cet âge-là, un coup de vent et on part.

En fait j'ose pas.

C'est du miel.

Alors les oiseaux.

Je vais toucher l'eau.

Le bleu c'est le mieux.

J'ai noté au total une centaine de phrases, que j'ai fait graver sur de minuscules plaques de laiton dans le but que les redistribuer sur la place en une sorte de poème collectif fragmenté. Ce recensement de l'intangible du moment, manifesté par une poésie volatile extraite du réel puis disséminée dans un tissu collectif, m'a amenée à aiguïser mon attention sur ce que le quotidien pouvait dégager d'inédit alors que j'étais en déplacement dans la ville.



Figure 3 L'une des phrases prononcées par les passants, 2018

1.2.4. L'OBJET COMME SITUATION : DES OCCASIONS DE RITUEL

À partir de ce projet, mes cueillettes, tangibles ou non, ont pris les allures d'une archéologie du quotidien, dans laquelle tous les fragments revêtent leur importance. Je me suis mise à assumer le fait que la matérialisation de mes créations passait par l'objet ; l'objet que je trouve, que je prends, que je garde, que je mets en relation avec moi, avec l'autre. À Strasbourg, je me répétais le mantra suivant : *cueillir, chercher ses repères, prendre, redonner*, comme si ces verbes-gestes, interchangeables, me permettaient de découvrir, à même le territoire, les matériaux à employer. L'objet, comme témoin ou comme gage de la circonstance, me permettait de témoigner de charges affectives, de la densité de moments ou encore d'états transitoires venant de mon regard dépisteur d'un infra-ordinaire pouvant potentiellement être source d'émerveillement.

Peu après, fin 2019, je me suis rendue en Carélie, une région de Nord-Est de la Russie, pour une résidence de création au Vykhod Media Center de Petrozavodsk. Inspirée par la lecture d'*Avec du l'autre* de Sylvie Cotton, qui relatait un projet de rencontre avec des gens de Granby sur une période de temps considérable (Cotton passait du temps avec eux, *s'infusant*¹⁵ dans leur quotidien comme une invitée poreuse), j'ai décidé que ma résidence allait consister à convier des gens à prendre une marche avec moi, afin qu'ils me fassent découvrir un lieu significatif pour eux. Ces déambulations situationnelles intimes, incarnées à travers des *infusions* de très courtes durées, ont donné lieu à beaucoup de données intangibles comme des confidences, des révélations mystérieuses sur les lieux visités ou des indices de prises de position politiques et sociales des gens rencontrés. Il est allé de soi pour moi d'en garder la trace à travers des objets cueillis lors de nos rencontres (cailloux, écofacts, mémos, cadeaux, etc.), vestiges qui contribueraient à l'écriture de courts récits, car les objets allaient devenir les protagonistes passifs de l'expérience, relatée sous forme de livre

¹⁵ Elle emploie le terme d'infusion pour désigner un état qui, contrairement au terme plus impérieux d'immersion, « [...] ouvre sur la notion de temporalité. De trempage. » Sylvie COTTON, *Avec du l'autre : récit d'une résidence d'artiste*, Alma, Centre SAGAMIE, 2018, p. 21.

d'artiste. Encore une fois, la forme du projet s'est vue déterminée par le contexte situationnel de création : n'ayant pas vraiment d'atelier et ne parlant pas le russe, le récit et le livre m'ont permis d'aller à la rencontre des gens, tout en témoignant de mon expérience de manière imagée et touchante.

1.3. L'INFRA-ORDINAIRE COMME AMORÇE : ÉMERGENCE ET FONDEMENT DE LA RECHERCHE-CRÉATION

1.3.1. RÉANIMER POUR SAUVER DE LA DISPARITION

Ces projets récents ont mis la table pour cerner mon sujet de recherche. En m'appuyant sur ces expériences significatives de résidences, mais aussi en creusant les différentes thématiques que j'avais le désir d'approfondir à travers ma pratique, j'ai envisagé plusieurs avenues à explorer. Par exemple, les phénomènes d'apparition et de disparition dans la trame de mon quotidien, et des formes de cohabitation de la présence et de l'absence pouvant provoquer mon émerveillement. Je souhaitais aussi travailler avec de la matière sensible, à première vue intangible, et l'idée du rituel où la mise en espace d'objets se présente comme une forme de recueillement, de passage vers l'autre dans l'espace d'exposition.

Ayant à plusieurs reprises déployé mes actions dans l'espace public mais assez peu sous la forme d'exposition en solo, j'ai alors ressenti le besoin que mes œuvres vivent dans un *cube blanc*, afin que les pièces puissent dialoguer entre elles ; que l'éclairage et les sonorités ambiantes deviennent aussi des éléments significatifs de l'expérience du public, sollicité à découvrir les subtilités et les couches de sens en parcourant les œuvres.

1.3.2. L'OBJET ET L'INSTALLATION SCULPTURALE

L'arrivée de la pandémie de Covid-19 correspondant à mes débuts à la maîtrise en art, mais aussi à une impossibilité d'assouvir mes besoins de dépaysement par le voyage ou les résidences de

création, j'ai dû repenser mes propres méthodes de création. Très vite, j'ai développé des idées de projets autour de corpus d'objets¹⁶ que je possédais et sur le caractère infra-ordinaire de ces objets, c'est-à-dire ceux que je côtoie au quotidien et que je ne vois presque plus à force de trop les voir. Cela a débuté par une résidence de création sur la Plateforme du Lobe, centre d'artistes de Chicoutimi offrant à ses membres l'opportunité de créer sur cet espace d'exposition atypique, niché au-dessus de l'entrée principale du Centre de production en art actuel TouTTouT¹⁷, abritant les locaux du Lobe. La pandémie ayant provoqué énormément d'incertitude et de doute quant à l'avenir, mon projet s'est présenté comme une métaphore des différentes potentialités de réaménagement de mon propre espace, tout comme le réaménagement de mes idées suivant les adaptations quotidiennes. Ou encore, comme une incapacité à laisser les choses en place, préférant leur mouvement transitoire à leur finalité figée.

Pour ce projet, j'avais donc décidé de faire l'inventaire de tous les objets et matériaux non utilisés de mon atelier pour les investir dans une mise en espace différente chaque jour sur la Plateforme, pour les dix jours que durait la résidence. Celle-ci comportait des défis physiques importants : il fallait trimballer les objets pour les installer puis les désinstaller en empruntant un escalier menant sur la Plateforme, en faisant preuve d'adresse et d'équilibre, tout en portant un harnais de sécurité fixée au plafond de l'espace pour assurer ma protection.

¹⁶ Au second chapitre, je reviendrai sur ma définition plus globale de l'objet.

¹⁷ Organisme de production en art actuel basé à Chicoutimi qui soutient le travail des artistes en arts visuels du Saguenay, en leur favorisant notamment l'accès à des ressources et services techniques spécialisés.



Figure 4 Mise en espace installative sur la Plateforme du Lobe, 2020

Par la suite, j'ai répété ce principe d'installation performative¹⁸ d'objets à la Galerie L'Œuvre de l'Autre dans le cadre du séminaire *Atelier : production et démarche critique* avec Marcel Marois, mais cette fois, sur une durée d'une journée. Avec le même inventaire d'objets que sur la Plateforme, j'ai alors réalisé plusieurs mises en espace spontanées et plus aérées, suivant la physionomie du lieu et le fait que la galerie était alors en mode transitoire entre deux expositions, ce qui par exemple m'a incitée, dans une première action, à disposer des papiers à lettre en nuages froissés sur les murs aux emplacements (trous) des tableaux du dernier accrochage. Plusieurs séries d'objets se sont alors succédées, offrant une évolution brouillant la frontière entre performance et installation.

¹⁸ Installation performative qui présente par ailleurs des parentés avec le projet au cadre évolutif *One Minute Sculptures* d'Irwin Wurm qui renversait le rôle des objets de la vie courante pour les réinvestir dans des sculptures performatives documentées par la photographie et la vidéo.



Figure 5 Mises en espace installatives à la Galerie L'Œuvre de l'Autre de l'UQAC, 2020

1.3.3. D'ENGAGEMENT PHYSIQUE À ENGAGEMENT AFFECTIF

Lors de la réalisation de ces deux projets, j'ai décidé de filmer mes actions et d'en faire des *time lapses*, à travers lesquels il était possible de ressentir le flux énergétique de mes actions. Si ces vidéos m'ont surtout servi pour la diffusion des projets, le public ne pouvant alors y être convié, celles-ci m'ont aussi fait réaliser à quel point l'inventaire d'objets, le mouvement, l'instabilité et l'engagement physique étaient devenus, assez rapidement, des enjeux de ma pratique artistique. Mais pourquoi investir à ce point l'espace avec les objets en mouvement? Pourquoi vouloir à ce point dépenser de l'énergie à activer ces objets modestes, et à première vue, sans intérêt? Est-ce pour qu'ils changent de statut, ou encore, pour révéler leur valeur en les *animant*?

De fil en aiguille, j'ai réalisé d'autres explorations plastiques qui m'ont amenée à me positionner sur le pouvoir affectif des objets lorsque déplacés et mis en relation de manière étrange ou anecdotique, pour former des ensembles, des séries ou des séquences prenant corps par le nombre. Mes inventaires sont alors devenus plus personnels, plus rattachés à moi, se matérialisant par un désir de m'ancrer dans le monde, autant qu'un élan de commémoration qui, bien qu'ayant toujours été présent dans ma pratique, prenait alors plus assurément la forme d'installations sculpturales d'objets.

1.3.4. LE POUVOIR (AUTO)TRANSFORMATEUR DU GESTE ARTISTIQUE

En plus de donner un coup d'envoi pour des expérimentations sculpturales, installatives et vidéographiques destinées à magnifier cet infra-ordinaire qui m'entoure, le début de ma maîtrise durant cette époque incertaine m'a permis de porter un nouveau regard sur mes intentions et sur l'engagement émotif et physique que je mettais en œuvre dans ma pratique.

Il y avait là une véritable manifestation de l'*auto*, au sens de *moi-même engendrant l'œuvre* comme matériau. Ne me situant pas vraiment dans une branche de l'art axée sur ces effets thérapeutiques, il s'agit plutôt pour moi que le processus-même de création puisse réanimer mon propre regard sur le monde et s'avérer un canal de partage de l'affect vers l'autre. Mais comment traduire ou transposer ces actions auto-processuelles en me servant du potentiel infra-ordinaire pour dévoiler les densités affectives? Et en quoi le processus du faire (énergie, manipulation, déplacement) devient-il une écriture de soi qui dialogue avec l'autre et le monde?

Mon désir de renouvellement de la pratique a contribué à éprouver ces intentions par différentes voies, où j'ai cru parfois me perdre, mais qui en fait m'ont guidée vers de nouvelles avenues de création, comme le travail de la lumière de manière à créer des mises en espace insistant sur ce qu'elle dévoile ou cache ; d'une manière insoupçonnée oscillant entre le tangible et l'intangible. Ou en travaillant la gravure (au CNC) et le texte en même temps que d'en apprivoiser les ratés, les accidents.

Voiler pour dévoiler. Encoder pour émerveiller. Est-ce que se surprendre soi-même peut contribuer à surprendre l'autre, à le toucher?

1.3.5. DU LITTÉRAIRE À LA SCULPTURE D'INSTALLATION : UNE PROBLÉMATIQUE

De questionnements en intentions, d'incertitudes en désirs profonds, j'en suis venue à formuler mon sujet de recherche autour de cet infra-ordinaire qui me fascine tant. En ayant comme objectif principal d'en faire l'expérience sous la lunette du réenchantement, la problématique guidant mes travaux m'amène à formuler la question suivante : Comment, à travers ma pratique auto-processuelle se déployant par l'objet, une esthétique où l'infra-ordinaire est révélée afin de réenchanter peut-elle produire une charge affective ou fascinatoire susceptible d'émerveiller?

Si, dans le cadre de ma recherche, j'associe l'émerveillement à un espace à la fois physique et mental d'étonnement, de ravissement et de fascination, le fait de s'émerveiller s'avèrerait être une cause et le réenchantement, un effet produit par son activation. Il m'apparaît alors envisageable qu'une recontextualisation sensible de l'infra-ordinaire, c'est-à-dire d'objets, de matières et de phénomènes *humiles*¹⁹ présentant un potentiel poétique susceptible de transformer notre relation au monde, puisse, par un « étonnant renversement des repères²⁰ » et une esthétique à la fois délicate et épurée, provoquer un émerveillement porteur de sens. Pour tenter de découvrir les possibles de ma recherche-crédation et mener à bien mon désir de recentrement de la pratique, j'ai mis sur la table plusieurs objectifs de recherche pouvant faire évoluer ma pensée et mes expérimentations plastiques :

¹⁹ Selon Julie Bélisle, dont j'aborderai l'approche du rassemblement d'objets au Chapitre 2, les objets humbles sont « ceux que l'on ne remarque plus », ce qui fait pour moi office d'une définition plus méliorative que d'autres termes pour décrire ces objets souvent qualifiés d'ordinaires, d'inutiles ou de vains. Julie BÉLISLE et Laurier LACROIX, *L'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain : le rassemblement d'objets comme modalité de création*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 181, <http://www.archipel.uqam.ca/10541/> (Page consultée le 20 avril 2022).

²⁰ Véronique LA PERRIÈRE M., « Réenchantement du musée : l'art contemporain au Freud Museum », *Muséologies*, vol. 9, n° 2 (2018), p. 91-106, <https://doi.org/10.7202/1052662ar> (Page consultée le 29 avril 2022).

- Développer mon propre langage de l'infra-ordinaire et des procédés contribuant à le mettre en lumière, à le dévoiler comme source de réenchantement, en travaillant entre autres les potentialités du verre, de la lumière, de l'inventaire d'objets et de la gravure numérique sur des matériaux bruts (industriels, domestiques, de manutention, etc.) ;
- Interroger le pouvoir de communicabilité de l'infra-ordinaire à travers les objets en les mettant en relation dans un espace d'intervention artistique et en les investissant dans diverses stratégies comme l'empilement, la fragmentation des composantes et la projection vidéo ;
- Témoigner, à travers la logique de composition des œuvres, d'un engagement physique et d'une densité affective importante, notamment en créant des jeux d'apparition, de disparition et d'effacement faisant image à la mémoire des choses, des lieux et des gens ;
- Saisir les opportunités (accidents, hasards, trouvailles, pistes symboliques) qui se dégagent du processus du faire, comme des signes auto-processuels pouvant s'articuler à ma démarche et m'insuffler de nouvelles avenues de création.

Ma recherche-crédation explorera donc les possibles du concept littéraire de l'infra-ordinaire, dans son application au champ des arts visuels. Ma problématique sous-tend un rapport sensible aux notions de présence et d'absence qui ponctuent mon quotidien et ma mémoire, et une incarnation de ces notions dans des sculptures installatives et de la projection vidéo en contexte d'exposition.

1.4. SI JE SAVAIS CE QUE JE CHERCHE, JE CESSERAIS DE LE CHERCHER

Alors que je m'apprête à parler de mes méthodologies de recherche-crédation, il va de soi que j'ai envie d'ouvrir cette section du mémoire par cet aphorisme de Sylvie Cotton se trouvant dans *Désirer résider : pratique en résidence 1997-2011*, livre qui me suit depuis longtemps et auquel je

me réfère souvent : « Si je savais ce que je fais, je n’aurais pas besoin de le faire²¹ ». Tout comme j’admire la puissante simplicité de cette phrase, j’apprécie d’autant plus le fait qu’elle m’ait été généreusement partagée avant même sa publication.²² Je me plais à l’adapter ainsi dans le cadre de ma propre pratique : *Si je savais ce que je cherche, je cesserais de le chercher*. Au départ, il s’agissait d’un lapsus de ma part (je me suis mélangée en voulant exprimer cette phrase à quelqu’un), puis, je me suis peu à peu laissée guider par cette nouvelle formule, très liée à l’idée de la trouvaille comme processus.

1.4.1. UNE MÉTHODOLOGIE AUTO-PROCESSUELLE DE LA TROUVAILLE

« Comme un archéologue qui, au terme de sa longue fouille, exhume enfin ce qui jusque-là était de l’ordre de l’enfou²³. »

L’approche heuristique, une méthode intuitive qui se fonde sur une grande implication du chercheur-créateur et procède de la découverte, de faits, de données à réinvestir à travers différents processus qui l’irriguent, s’avère être la méthodologie qui propulse l’ensemble de ma recherche-création à la maîtrise. Selon Louis-Claude Paquin, la méthodologie heuristique (ou plus précisément la méthode des cycles heuristiques qu’il a élaborée) se présente comme « [...] adaptée à des modes de création qui sont plus intuitifs, qui passent par la manipulation du matériau sans planification préalable pour trouver une forme, pour faire jaillir des symboles et finalement identifier après coup ce qui constitue le noyau organisateur de l’œuvre²⁴. », donnant ainsi à l’expérimentation (essais,

²¹ Sylvie COTTON, Nicholas PITRE et Centre SAGAMIE, *Désirer résider : pratique en résidence 1997-2011 = Desiring residing : 1997 2011 practice in art residency* : Sylvie Cotton, Alma, Sagamie édition d’art, 2011, p. 15.

²² En 2010, à l’occasion du colloque sur l’art relationnel *Moments précieux d’humanité* à Rimouski, j’ai fait la connaissance de Sylvie Cotton, qui participait comme panéliste à l’événement. Elle m’avait à cette occasion donné accès à la version préliminaire de son essai *Désirer résider*. J’étais alors moi-même, pour une première fois, artiste en résidence (à Caravansérail, Rimouski).

²³ Teresa CASTRO, Perig PITROU et Marie REBECCHI, *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les Presses du réel, 2020, p. 191.

²⁴ Louis-Claude PAQUIN, « Faire de la recherche-création par cycles heuristiques », 2019, dans, http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf (Page consultée le 4 juin 2022).

erreurs, accidents, tâtonnements, revirements) suivie de périodes de latence, les outils qu'il faut pour en entamer l'analyse tout en tenant compte de l'expérience vécue durant celles-ci.

Cette méthodologie se fonde donc sur l'idée de la trouvaille dans l'acte de recherche ; de données, de symboles, de signes et d'objets pouvant mener, par des jeux d'association, de symbolique et de sens, au fabuleux *Eurêka*. En grec ancien, *eurêka* (εὕρηκα ou heúrêka) signifie « j'ai trouvé » et *heuristique* (εὕρισκω, heuriskô), de la même racine, signifie « je trouve »²⁵. Il y a, dans le cheminement entre les deux termes, l'idée du passage, du processus qui mène de l'un à l'autre : qui insinue qu'il y a un avant, un pendant et un après la trouvaille. En ce cheminement réside, à mon sens, la recherche-crédation.

La méthode heuristique, qui connecte l'action et la réflexion, induit des attitudes d'exploration et d'implication personnelle grandement liées à la sérendipité. Selon Lionel Bellenger, « [...] la création est, dans bien des cas, le fruit de l'exercice de la sagacité du chercheur dans des circonstances imprévues, souvent accidentelles qui deviennent un hasard de ce fait prometteur et heureux²⁶. ». Ainsi décrit-il le phénomène de la sérendipité en un mélange d'instinct et de curiosité qui permettant l'ouverture et l'attention nécessaires à ce qui pourrait surgir de la recherche en cours. Autrement dit, c'est l'art de la trouvaille, oui, mais aussi l'art de composer, de s'approprier la découverte. Si, de prime abord, ce terme sérendipité, plutôt récent dans la langue française, était associé aux découvertes et innovations scientifiques, il fait désormais partie d'un vocabulaire méthodologique actuel lié aux arts, permettant à mon avis de redonner de la crédibilité à la part d'intuition dans la recherche et la création.

Dans le cas de ma recherche-crédation, il s'agit de créer à partir de ce que je trouve selon des contextes et des situations spécifiques. Celle-ci se déploie à travers une méthodologie complémentaire

²⁵ Source : www.cnrtl.fr

²⁶ Lionel BELLENGER, *Libérez votre créativité de l'imagination à l'innovation gagnante*, 2e édition actualisée., Issy-les-Moulineaux, ESF éd., 2012, p. 41 (Coll. « Collection Formation permanente ; 166 »).

que je nomme auto-processuelle de la trouvaille, c'est-à-dire que, tant au point de vue théorique que pratique, mes stratégies de recherche et mécanismes de création s'intéressent à l'objet trouvé²⁷, en plus de s'intéresser aux procédés qui font que je me transforme à travers eux. Cette méthodologie explore les dimensions narrative, affective et contemplative de l'objet trouvé. Elle opère en deux étapes principales : celle de *trouver*, puis celle de travailler ultérieurement à une écriture matérielle de l'espace pouvant l'*activer*. Cette méthodologie auto-processuelle de la trouvaille, qui laisse place aux mécanismes de sérendipité s'opérant par une pratique terrain méditative et autoréflexive, me permet de transmettre la charge (du temps, de l'effort, de l'affect) investie par mes gestes de collecte et de rassemblement.

C'est donc à force de trouver, de garder, de manipuler, de jauger, de déplacer, de rassembler ou d'isoler les objets cueillis, accumulés, que je révèle leur potentiel d'agentivité : je choisis alors leur position dans l'espace pour tenter de créer des aires de sensibilité propre à émouvoir. Et, comme je le démontrerai au dernier chapitre traitant des œuvres de ma recherche-crédation, le contexte de trouvaille, de même que le caractère physique et la charge symbolique inhérents aux objets en question, concourent aussi à l'élaboration plastique et organisationnelle de mes créations.

1.4.2. ÊTRE EN RÉSIDENCE : ENTRE DÉPAYSEMENT ET REPAYEMENT

Comme les résidences de création ont à ce point pris de l'importance dans mon processus créateur au courant des dernières années et durant mon cheminement à la maîtrise, j'amène ici quelques points susceptibles de souligner leur apport à ma recherche. J'ai réalisé, depuis septembre 2020, quatre résidences qui ont nourri ma création de manière complémentaire, en jouant sur des terrains distincts :

²⁷ L'objet trouvé peut être matériel (glané, récupéré, donné, etc.), mais il peut aussi s'agir d'un objet trouvé figuré (phénomène, récit, symbole, etc.). Le plus souvent, quelque chose que je trouve sans l'avoir cherché.

- Une résidence de deux semaines sur la Plateforme du Lobe (Chicoutimi) en novembre 2020, suivie d'une exposition, qui m'a permis de casser la glace avec l'aspect production de ma recherche, en testant différentes stratégies de déploiement d'objets, des procédés de captation vidéo et en réalisant un opuscule imprimé témoignant de mon expérience ;
- Une résidence en microédition d'une semaine au Centre SAGAMIE (Alma), où j'ai été accueillie en mai 2021 pour réaliser un livre d'artiste en lien avec un projet de résidence de création menée auparavant, en automne 2019, à Petrozavodsk en Russie²⁸. La réalisation du livre a contribué à jeter les bases d'une nouvelle esthétique du réenchancement par l'utilisation d'effets lumineux sur les objets et les paysages que j'allais par la suite mettre de l'avant en vidéo ;
- Une résidence de création de deux mois au Centre d'artiste EST-NORD-EST (Saint-Jean-Port-Joli) de septembre à novembre 2021, durant laquelle je suis entrée dans le vif de mon sujet de recherche, en me permettant toutes sortes d'explorations autour de l'idée de trouvaille, du paysage et du recueillement ;
- Une auto-résidence de création intensive de deux semaines à la salle polyvalente du Centre de production en art actuel TouTTouT de Chicoutimi au printemps 2022, visant à articuler toutes les pistes de recherche, à déployer ensemble tous les matériaux accumulés et à tester les possibilités scénographiques de l'exposition *Le chant des choses* avant la phase finale de production.

Ainsi, ces résidences me permettent, à chaque fois, un décentrement ; un *dépaysement*²⁹ nécessaire au bon fonctionnement de ma pratique. Celle-ci se voit chamboulée par une perte des

²⁸ Au Vykhod Media Center, dans le cadre du programme de résidences AIR Karelia.

²⁹ Sans même qu'il ne soit nécessaire d'aller loin : le dépaysement est provoqué plus par une concentration inhérente au principe de la résidence (se plonger dans le cœur du travail en se laissant libre de tout explorer).

repères (habitudes, zones de confort, façons de faire, etc.) dans laquelle je tente de puiser de nouvelles inspirations ; pour partir sur de nouvelles directions lorsque mes idées s'avèrent en latence. Sur place, ou de retour à mon atelier, procède alors un *repayement*, c'est-à-dire un recentrement et une meilleure vue d'ensemble sur ce qui est à venir. Il y a donc plusieurs facteurs de non-contrôle qui m'aident, chaque fois, à être à l'écoute de ce qui irrigue mes recherches.

1.4.3. VERS UNE RECONTEXTUALISATION

Créer une exposition ou montrer mon travail au public nécessitent de dévoiler le filigrane, oser articuler le fruit de mes inventaires dans l'espace pour les animer d'un souffle. Ce qui me motive principalement dans l'élaboration d'un corpus est de créer à partir de prélèvements du réel, que je recontextualise ensuite dans un lieu donné. Cette simple ligne directrice vient forcément avec ses stratégies de mise en espace où des équations constituées de mille petits choix prennent sens avec l'espace. Le lieu n'est pas banal dans cette recontextualisation : il met au jour les subtilités (associations, collisions, matérialités, codes, titres, ambiances) qui composent l'œuvre.

Puisque mes collectes, inventaires d'objets et matériaux glanés sont des artéfacts du réel issus du quotidien, je m'emploie à les faire passer par le filtre d'un médium ou d'une technique, qui tend à les mettre en lumière. Je procède donc à des jeux de mise en espace provoquant des tensions entre le brut et le délicat (matériaux peu modifiés sur lesquels des interventions sensibles sont prodiguées), le calme et l'agitation, la mémoire et l'oubli. Les fragments sont alors activés à travers le dispositif – ou la stratégie – qui les rassemble, par exemple lorsque j'anime des objets à l'aide de la lumière ou de procédés filmiques, lorsque que l'accumulation de gestes ou de matériaux fait apparaître de nouvelles formes, ou encore par l'action volontaire ou involontaire d'outils numériques (découpe au jet d'eau ou au CNC) laissant leurs marques.

Le fil conducteur des fragments rassemblés contribue alors à l'attribution d'une présence, d'une prestance aux objets, une fois ceux-ci mis en contexte dans l'espace. Et c'est le pouvoir

d'agentivité de l'infra-ordinaire qui devient vecteur de communication entre moi, le public et l'œuvre : les matériaux que j'emploie sont de l'ordre du connu et du commun de tous, mais l'interprétation des œuvres n'en est pas moins propre à chacun.

CHAPITRE 2

INFRA-ORDINAIRE, OBJET ET RÉENCHANTEMENT

« Le sacré dans la vie quotidienne, à l’opposé d’une échappée vers un autre monde, se présente donc dans la forme d’un retour à soi, et d’un retour sur les conditions dans lesquelles le sentiment de soi a commencé à se former, conditions qui allient, sans parvenir à les unifier, étrangeté et intimité³⁰. »

³⁰ Pierre MACHÉREY, *Petits riens ornières et dérives du quotidien*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2009, p. 229 (Coll. « Diagnostics »).

2.1. PERCÉES THÉORIQUES ET CONCEPTUELLES

2.1.1. INFRA-ORDINAIRE : UNE APPROPRIATION

2.1.1.1. EN-DESSOUS DE L'ORDINAIRE

En ouverture de ce chapitre, il s'avère essentiel de définir le mot *infra-ordinaire*, qui fera l'objet de cette percée théorique et conceptuelle permettant de cadrer mon approche. Le préfixe *infra*, qui signifie littéralement *en-dessous de*, d'ores et déjà trace les contours de quelque chose qui ne serait pas visible à l'œil nu. Et si l'infra-ordinaire révélait ce que l'on ne perçoit pas, de ce qui se camoufle dans le quotidien ordinaire, faudrait-il alors – comme pour percevoir les rayons infrarouges, les infrastructures ou les infra-sons – utiliser des outils et des techniques spécialisés pour les percevoir? À mon sens, toute personne y prêtant vraiment attention peut le saisir, mais une pratique artistique s'avère pour moi le meilleur moyen de le dévoiler. C'est d'ailleurs ce que s'est évertué à faire, tout au long de sa vie, l'écrivain français Georges Perec, figure célèbre de l'Oulipo³¹, qui a durablement marqué l'histoire littérature de la seconde moitié du XX^e siècle.

Selon Perec, l'infra-ordinaire est une anthropologie de : « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, [comme] le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, [...], le bruit de fond, l'habituel [...]»³². » Sensible aux variations insondables du quotidien, il s'est justement intéressé à sa propre relation à l'espace ; aux lieux et aux micro-événements qui punctuaient son quotidien, en se concentrant sur l'aspect familier des choses, sur l'*endotique* qui le caractérise. Dans un essai d'abord paru dans la revue *Cause commune* en 1973, puis réédité dans le recueil *L'infra-ordinaire* avec d'autres écrits sur la même thématique, Perec désigne l'endotique comme ce qui relève du banal, de l'ordinaire, que l'on côtoie dans nos lieux communs. Ce qui, à l'opposé de l'exotique,

³¹ L'*Ouvroir de littérature potentielle* (milieu du XX^e siècle) est un regroupement d'écrivains européens ayant jeté les bases d'une littérature inventive, entre autres basée sur des contraintes mathématiques portant aux jeux de langage et à des manifestations textuelles inédites.

³² Georges PEREC, *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 8.

ne suppose rien d'éblouissant. Cependant, comme le souligne Pierre Macherey, auteur d'un ouvrage qui aborde et analyse le point de vue d'écrivains et de théoriciens autour du concept du quotidien, l'endotique revêt un caractère à même de nous surprendre :

« [...] notre quotidien est susceptible d'approches contrastées, entre lesquelles il est difficile de déterminer un point de convergence. On peut le prendre à plat, en soulignant ce qu'il a de routinier, et d'insignifiant, ou en creux, en décelant au cœur même de l'insignifiant une charge, et même un surcroît de sens³³. »

L'endotique et l'infra-ordinaire relèvent alors d'une relation au monde intrinsèquement liée à la prise de conscience des détails et des fragments qui planent sans émoi dans l'ordinaire, mais qui ont le potentiel de devenir visibles et signifiants. Cette approche se manifeste, chez Perec, par l'inventaire de son propre quotidien ; par une mise en lumière de tous les éléments qui le composent. Il s'agit pour lui :

« [...] d'interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information³⁴. »

Et pourtant, il recèle tellement d'informations, de mouvements, de relations, d'objets.

2.1.1.2. GEORGES PEREC : INVENTAIRE ET DISPARITION

Si je m'intéresse autant à Perec, c'est entre autres parce que la genèse de ma pratique artistique s'est d'abord formée autour des mots – dans une forme toutefois plus liée à la plasticité qu'à une approche littéraire classique – puis pour l'aura globale d'infra-ordinaire dont toute son œuvre témoigne. Mais avant même de découvrir ce que représentait l'infra-ordinaire, j'affectionnais déjà le pendant essayiste de l'œuvre de Perec, entre autres les ouvrages *Espèces d'espaces*³⁵ et

³³ Pierre MACHEREY, *Petits riens orniers et dérives du quotidien*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2009, p. 9 (Coll. « Diagnostics »).

³⁴ Georges PEREC, *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 8.

³⁵ Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974 (Coll. « L'Espace critique »).

*Penser/Classer*³⁶, l'un décortiquant nos espaces de vie et l'autre mettant en relation le fait de placer les choses autour de soi et une propension à ce que cela puisse aligner la pensée.

Loin d'avoir tout lu de lui, j'entretiens pourtant un grand intérêt pour l'aspect conceptuel de son œuvre poétique et romanesque : l'absence totale de la lettre E me fascine dans le roman de près de 300 pages *La disparition*³⁷ ; la puissance évocatrice des souvenirs énumérés m'émeut dans *Je me souviens*³⁸ ; et l'effort utopique de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*³⁹ me convie à percevoir autrement ce qui m'entoure. Parce que sa vie a complètement influencé la façon dont il traite le monde infra-ordinaire qu'il côtoie – partant d'une démarche personnelle qui, par des procédés littéraires, se transvase dans une démarche recensant la mémoire collective⁴⁰ –, Perec exerce depuis longtemps une grande influence sur mon désir de faire de l'art.

La vie de Perec s'est vue fortement marquée dès un très jeune âge par la disparition de ses parents, qui, étant juifs polonais, ont subi les affres et atrocités de la Seconde guerre mondiale. Ne les ayant que peu connus, Perec a peut-être alors tenté de commémorer leur perte en se raccrochant à la tangibilité de tout ce qu'il côtoyait : en nommant, en inventoriant et en réanimant au moyen des mots, les amoncelant en autant de vecteurs sensibles. Pour moi, cette hypothèse fait image, dégage de la puissance affective. Et j'aime l'idée d'embrasser l'œuvre de Perec dans son ensemble ; de l'appréhender comme une grande tentative de combler la perte en commémorant les petits et grands drames de la disparition.

³⁶ Georges PEREC, *Penser/classer*, Paris, Éd. du Seuil, 2003 (Coll. « La Librairie du XXI^e siècle »).

³⁷ Georges PEREC, *La disparition : roman*, Paris, Denoël, 1984.

³⁸ Georges PEREC, *Je me souviens : les choses communes 1*, Paris, Hachette, 1978.

³⁹ Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, [Nouvelle édition]. Paris, Christian Bourgois éditeur, 2020 (Coll. « Titres »).

⁴⁰ Julie ZAMORANO, « L'infra-ordinaire : esquisse de la théorie narrative de Georges Perec », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 30, n° 2 (2015), p. 269-282, https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2015.v30.n2.47021 (Page consultée le 13 janvier 2022).

2.1.1.3. LES DÉBORDEMENTS DU QUOTIDIEN

L'œuvre de Perec, cette étendue incroyable de rigueur, de jeu, de présence et d'absence, a grandement été étudiée. Et nombreux sont les artistes contemporains qui ont été marqués par son approche. En ce qui a trait à ma recherche-crédation, qui tente d'explorer le pouvoir de réenchâtement de l'infra-ordinaire, je souhaitais développer le concept à ma manière, découvrir comment il s'activait dans ma pratique. J'ai vu poindre, dès mon arrivée à la maîtrise à l'automne 2020, certaines propriétés de l'infra-ordinaire dans mes travaux, se présentant ainsi :

- L'infra-ordinaire comme quelque chose d'instable puisque toujours dans un état transitoire (qui dépend du contexte, des mouvements et des dispositions du moment) ;
- L'infra-ordinaire comme processus d'inventaire, mais sous des contraintes qui relèvent ou qui procèdent de moi, de ce qui me constitue (de mes objets collectionnés, côtoyés, trouvés ; de mes déplacements ; de ma mémoire, etc.) ;
- L'infra-ordinaire comme un liant vers l'autre par le commun, comme une expérience de partage dosée entre affectivité et perméabilité au monde.

Ainsi, j'allais littéralement utiliser tout ce qui se présentait à moi pour performer l'infra-ordinaire à travers mon quotidien, dans une grande attention à l'infime, tout comme à la mémoire profonde des gens et des moments. J'utiliserais les objets qui m'entourent pour me révéler, moi qui accumule beaucoup d'objets et de matériaux comme on collectionne des trésors précieux. En ne m'intéressant pas spécifiquement à la collection, mais plutôt aux relations entre les objets ; à leur agencement pouvant révéler de la sensibilité.

Enfin, si Perec procédait d'une organisation textuelle animant l'espace de la page, je tends de mon côté à développer des œuvres plastiques (sculpturales, installatives, lumineuses et vidéographiques) qui relèvent d'une organisation gestuelle animant l'espace de la galerie.

2.1.2. FASCINATION OBJET

2.1.2.1. L'OBJET ET LE GESTE

Lorsque j'emploie le mot objet dans le présent mémoire, et dans ma recherche en général, il se caractérise par son aspect matériel, visible et préhensible, il est une « chose solide, maniable, généralement fabriquée, indépendante, ayant une identité propre, qui relève de la perception extérieure, appartient à l'expérience courante et répond à une certaine destination⁴¹ ». Les objets dont je parle, j'en précise parfois la forme, la provenance (objet cueilli, objet de mon quotidien, objet humble, etc.). J'ai volontairement choisi de ne pas explorer les approches théoriques qui font l'état de discours unissant ou opposant l'idée de chose à l'idée d'objet, ni celles qui se concentrent sur les interrelations entre le sujet et l'objet (par exemple, la *Thing theory* de Brown) ou qui explorent l'existence propre des objets (entre autres, l'Ontologie Orientée Objet – OOO). J'ai plutôt pris le parti de l'objet comme étant une entité tangible et définie, et surtout, en explorant son rapport à moi, aux autres objets et au public dans des contextes de résidence (objets trouvés) et d'exposition (objets rassemblés). Ce qui ne m'a pas empêché de penser le mot chose dans une perspective poétique qui se rapproche d'une analyse de Dominique Allard, pour qui la chose se trouve « [...] enrichie par les souvenirs de l'âme que les hommes lui ont donnée, par les désirs qu'ils y ont projetés, et par l'usure du temps et de l'usage⁴² ». Pour moi, les choses peuvent être objets et les objets peuvent être choses. Le mot chose se retrouve notamment dans le choix du titre de mon exposition finale, comme désignant tout ce qui existe, matériel ou immatériel, réel ou fabulé ; c'est-à-dire, justement, en ne hiérarchisant pas forcément la chose et l'objet.

⁴¹ Source : www.cnrtl.fr

⁴² Dominique ALLARD, « De l'objet à la « chose » animée : le désenchantement de l'objet / From Object to Animated "Thing": The Disenchantment of the Object », *esse arts + opinions*, n° 75 (2012), p. 4-11, <https://www.erudit.org/fr/revues/esse/2012-n75-esse088/66424ac/> (Page consultée le 4 mars 2023).

Si mes expérimentations ont aussi à voir avec *l'effet sublime de la collection compulsive*⁴³, témoignant de la puissance évocatrice d'une quantité impressionnante d'éléments répétés, qui à elle seule crée de l'émoi, mes présentes recherches ne s'attardent que peu sur l'idée de la collection. Il m'intéresse à vrai dire plus d'analyser, d'investir et de lier le caractère disparate des objets que je glane et conserve. Sans être une accumulatrice compulsive, j'ai tout de même une tendance à garder et à m'entourer d'objets. Loin d'un désir de possession, je fais acte d'une sensibilité au matériel pour des raisons affectives, ou encore pour accueillir les potentialités de la matière dans un souci de récupération, de revalorisation de celle-ci : pour éventuellement l'investir dans un cycle de création.

L'ensemble de ma recherche-crédation est cadré par un rapport gestuel à l'objet, c'est-à-dire que je déplace l'objet pour en investir la charge poétique, la densité poétique, en ne cherchant ni à le détourner, ni à le dénaturer. Cela se traduit dans mon travail par la réalisation d'agencements d'objets et de matériaux qui tiennent compte des caractéristiques qui marquent leur individualité et de leur contexte de trouvaille initial. Autrement dit, je cherche à me servir de l'identité des objets en les manipulant, pour en venir à parler de ma propre identité, de ma propre histoire. Et ainsi dévoiler mon système personnel de références symboliques et formelles à travers des installations sculpturales d'objets.

Mon approche de l'objet s'incarne par un rapport à l'ensemble où l'espace participe aussi de la composition, mène à un agencement qui en ouvre le sens. L'objet, qui possède sa propre finalité, est alors aussi activé par ma propre propension pour l'haptique⁴⁴, c'est-à-dire par les mouvements de mon corps qui se font médiums. En effet, mes œuvres se construisent par des couches successives de manipulations répétées. Et une certaine forme de performativité advient dans ma relation à l'objet ;

⁴³ Mélanie BOUCHER et al., *Claudie Gagnon*, Saint-Hyacinthe, Québec, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2009, p. 25.

⁴⁴ Ce qui a trait au toucher.

lorsque je le place en situation de précarité ou que moi-même je le suis, en cours de réalisation d'une installation ou d'une prise de vue photographique ou filmique.

Le sens du toucher serait le premier à faire son apparition chez l'humain, dès le stade intra-utérin, alors que les autres sens ne deviennent effectifs qu'à la naissance. Combinant mouvements (kinesthésie) et toucher actif, la modalité haptique du corps est celle qui fait contact entre soi et la matérialité de notre environnement :

« L'exploration d'un objet nécessite des mouvements séquentiels. Afin d'identifier les objets, les informations partielles recueillies en cours d'exploration sont stockées en mémoire de travail dans le but de réaliser une synthèse⁴⁵. »

La fonction haptique s'avère pour moi essentielle à la création. Mais, si au final, mes œuvres sont souvent calmes, posées, minimales et contemplatives – voire même spirituelles –, elles résultent néanmoins de manœuvres chaotiques, d'actes de déménagement d'objets et de matériaux, et de gestes d'assemblage nombreux, qui jusqu'au moment de la présentation à l'autre, me permettent d'habiter le lieu et le temps avec intensité. Et c'est justement cette intensité, devenue densité canalisée, que je souhaite partager avec l'autre. Cette optique auto-processuelle, où mon corps est grandement impliqué, n'est pas sans faire écho à l'idée d'un désordre nécessaire à l'émergence de principes d'organisation qui renvoie à la pensée d'Edgar Morin ; un désordre qui permet « [...] non seulement de montrer que celui-ci est source de création de valeur et, donc, d'organisation mais aussi qu'il est lié aux représentations de chacun par rapport à une situation donnée⁴⁶ ».

⁴⁵ « Encyclopædia Universalis », dans, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/perception-tactile/> (Page consultée le 10 août 2022).

⁴⁶ Christophe SCHMITT, « Si Edgar Morin m'était conté : désordre, dialogique et complexité », *Projectics / Proyéctica / Projectique*, vol. 3, n° 30 (2021), p. 71-85, <https://doi.org/10.3917/proj.030.0071> (Page consultée le 8 mars 2023).

2.1.2.2. JULIE BÉLISLE : LE RASSEMBLEMENT D'OBJETS

C'est à la lecture de la thèse doctorale de Julie Bélisle, intitulée *L'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain : le rassemblement d'objets comme modalité de création*, que j'ai commencé à entrevoir la possibilité de nommer ma recherche de manière plus spécifique, en la situant dans cette famille de pratiques s'auto-déterminant par des actions qui tendent à lier les objets : rassembler, inventorier, classifier, agglomérer, compiler, conjuguer, mobiliser, étaler, installer, etc.

Dans cet ouvrage éclairant sur les origines de ces pratiques de *collage*⁴⁷ d'objets, la chercheuse se penche sur différents modes de rassemblement d'objets déployés en art contemporain, depuis le XX^e siècle. S'intéressant aux modes d'acquisition, à la provenance et aux relations développées avec les matériaux et objets employés par les artistes, elle décortique le rapport de ceux-ci avec la vie sociale des composantes de la culture matérielle déployées principalement à travers l'installation. En dehors des stratégies du ready-made, elle analyse les cycles fonctionnels de l'objet, les figures de l'excès de la culture matérielle, la récupération, l'emploi de matériaux de la vie courante, l'affirmation sociale, affective, politique et sacrée passant par le filtre du geste de rassembler. Y sont entre autres analysées les pratiques d'artistes comme Thomas Hirschhorn, Claudie Gagnon, Ilya Kabakov, Sara Sze, Mark Dion et Raphaëlle de Groot, qui constituent des figures importantes de l'art actuel.

« Le terme de rassemblement nous apparaît d'ailleurs comme le mot approprié et le plus pertinent pour qualifier ce type de pratiques qui construit des réunions importantes d'objets, tout en nous permettant de prendre une certaine distance avec les notions de collection et d'accumulation qui ont prévalu jusqu'à maintenant pour aborder cette modalité de création⁴⁸. »

⁴⁷ Bélisle fait remonter son analyse des pratiques du rassemblement d'objets aux collages papiers des cubistes et des surréalistes, ainsi qu'aux expositions d'objets trouvés et d'objets trouvés-interprétés du mouvement Dada, qui formaient des ensembles hétéroclites proches des dispositifs ethnographiques propres au siècle dernier.

⁴⁸ Julie BÉLISLE et Laurier LACROIX, *L'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain : le rassemblement d'objets comme modalité de création*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 10, <http://www.archipel.uqam.ca/10541/> (Page consultée le 20 avril 2022).

Contrairement à la collection, le rassemblement d'objet incarne peut-être plus l'expansion et une certaine forme de communion entre les disparités, au lieu de les enjoinde dans une finalité qui les restreint à eux-mêmes. Encore, cela dépend-il de la manière d'entrevoir l'idée de la collection. Selon Jean Baudrillard, la collection est entre autres « [...] faite d'une succession de termes, mais le terme final en est la personne du collectionneur⁴⁹ ». Le principe de collection renvoie aussi à l'idée d'une préciosité ou d'une rareté qui ne serait pas forcément l'apanage du rassemblement d'objets, référant plus à un mode de création qui suppose une finalité déterminée par la valeur.

Bélisle souligne aussi cette particularité qui nous ramène à un aspect processuel propre au rassemblement d'objets comme mode de création :

« Le rassemblement implique également un certain vertige et une démesure qui lui fait dépasser la première notion d'assemblage, un procédé plus contenu en terme de quantité. On pourrait d'ailleurs présupposer que le geste de rassembler deviendrait un vecteur de sens⁵⁰. »

Ainsi l'objet, activé par le geste, peut s'avérer un moyen de communication producteur de signes, qui une fois rassemblés donnent lieu à des réalités nouvelles. Bélisle propose le geste de rassembler comme médium s'imposant pour articuler au moyen de l'art un rapport à soi, à l'autre et au monde qui utilise des codes communs à tous – les objets –, voire des codes de l'infra-ordinaire (nous les côtoyons sans cesse, en les oubliant presque tellement ils sont omniprésents dans notre quotidien). Elle nous permet d'envisager que les objets soient vus autrement que comme les rejets d'une société de la surconsommation et du gaspillage auxquelles la culture matérielle est si souvent associée. Ainsi, par des élans de récupération, de réanimation et de nouvelles valeurs y étant attribuées, elle avance l'idée que la culture matérielle « jugée bien souvent comme triviale et dépourvue d'authenticité, [soit] devenue un langage plastique⁵¹ ».

⁴⁹ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, [Paris], Gallimard, 1978, p. 128 (Coll. « Tel ; 33 »).

⁵⁰ Julie BÉLISLE et Laurier LACROIX, *L'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain : le rassemblement d'objets comme modalité de création*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 10, <http://www.archipel.uqam.ca/10541/> (Page consultée le 20 avril 2022).

⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

L'approche d'historienne de l'art de Julie Bélisle recense par ailleurs différents cas de figures, où des catégories d'objets sont investies par les artistes analysés dans sa thèse : matériaux neufs, biens de consommation, objets de seconde main, matériaux usés, articles domestiques, objets trouvés. En égard de ma recherche, je trouve particulièrement intéressant que l'auteur souligne, à propos de l'objet trouvé, que s'il « [...] est une notion qui a été largement utilisée par la suite et continue de l'être, le terme est défini d'abord comme une action posée sur un objet⁵² ». Ce qui enrichit la portée et le pouvoir d'agentivité de l'objet trouvé est que l'action même de le trouver, dès le départ, plonge déjà celui qui trouve dans une relation avec le lieu de la trouvaille et le contexte de celle-ci. Il s'agit alors d'interpréter en observant l'environnement de l'objet. Et il apparaît donc pertinent à certains artistes (je m'enjoins à ce groupe) de travailler directement à partir des conditions de la trouvaille, qui sont souvent celles de la précarité, de l'inachevé et de l'incertitude. Ces dispositions devant l'inconnu – le statut en devenir de l'objet trouvé – s'avèrent potentiellement propices à se laisser guider vers l'émerveillement ; lorsque l'artiste, en recontextualisant ladite trouvaille, provoque une sublimation de son statut. De ce fait, les méthodes de rassemblement impliquant l'objet trouvé, et encore plus particulièrement l'objet humble (si commun que personne ne semble y porter d'intérêt), se traduisent par :

« [...] une importante étape de recherche et c'est l'éveil que produit la vue d'une chose, c'est-à-dire le sentiment très vif qui peut surgir à tout moment dans la découverte, qui désigne l'objet à considérer et qui, pour cela, implique un état de réceptivité extrême.⁵³ »

Finalement, cet état de présence aigüe, et en particulier en ce qui concerne les objets trouvés, suppose et supporte des démarches gestuelles (glanage, manipulation en atelier, mise en installation) qui me semblent indissociables de la finalité des œuvres : elles en témoignent. Cela m'amène à créer des ponts avec l'idée d'un objet *médié*, qui serait un objet transformé par l'implication d'un média (technique, procédé, support numérique, etc.). Ma conception de l'objet médié découle du concept de

⁵² *Ibid.*, p. 58.

⁵³ *Ibid.*, p. 59.

la plante *médiée* de la chercheuse Teresa Castro. Dans son essai *À l'écran, le végétal s'anime. Cinéma, animisme et sentience des plantes*, l'auteurice sous-tend que la part sensible ou sentiente des plantes est influencée par le regard que l'on porte sur elles à travers des supports technologiques les représentant et les animant⁵⁴. Dès mon premier contact avec un objet ou un ensemble d'objets, je cherche sa dynamique interne, et celle-ci m'amène à l'investir dans un dispositif qui me sert de canal entre l'espace-temps (le lieu, la durée) et le récepteur de l'œuvre. Je déploie alors un véritable engagement physique envers l'objet, des mouvements, des manipulations. Alors que se passe-t-il lorsque l'objet est réellement animé ?

2.1.3. VERS UN RÉENCHANTEMENT

2.1.3.1. ENCHANTEMENT, DÉENCHANTEMENT, RÉENCHANTEMENT

Dès le début de cette recherche à la maîtrise, je ne me sentais pas certaine de la véritable signification que j'accordais au mot *réenchantement*. Qu'est-ce que j'entendais par là au juste? Est-ce que je souhaitais enchanter à nouveau les choses désenchantées, ou encore, voulais-je partir du postulat que, dans le monde actuel, tout est par défaut désenchanté et qu'il faille affubler les choses de magie ou de charme?

Une des conceptions du désenchantement souvent citée est celle de Max Weber (1864-1920), qui se rapporte au début du siècle dernier et s'accolle principalement à une perspective occidentale. L'économiste et sociologue allemand a vécu et réfléchi le monde au sein des grands bouleversements de paradigmes religieux, économiques, sociaux et artistiques caractérisés par l'entrée de ce monde dans la modernité. Ce qui l'a amené à analyser les changements significatifs relatifs notamment à la plus grande affirmation des sciences et techniques, par opposition à un monde dans lequel les

⁵⁴ Teresa CASTRO, Perig PITROU et Marie REBECCHI, *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les Presses du réel, 2020, p. 43.

croyanances spirituelles et la magie avaient encore leur place, basculement qu'il qualifiait de *désenchantement du monde*.

Ne souhaitant pas m'attarder sur les transformations éthiques et politiques que cela a engendrées, ni sur une opposition entre un monde de croyances et un monde de science, qui, dans la post-modernité, s'est plutôt transposée en dualités révélatrices d'une société hyper-technique (dont découle un tout autre type de magie) et d'un déclin écologique alarmant, je souligne néanmoins que les voies ou les solutions de réenchantement que je propose de développer ici se trouvent à même notre quotidien. Je suis consciente qu'il y a bel et bien un désenchantement et de la désillusion à notre époque, mais je ne peux m'attaquer à l'ensemble du problème dans toute sa complexité. C'est donc sans entrer dans des sphères politiques ou écologiques que j'en suis venue à m'appuyer, encore une fois, sur une approche littéraire des mots *enchantement*, *désenchantement* et *réenchantement*, pour mieux les saisir et me les approprier.

Le mot *chant* étant au sens propre du terme relié directement à la parole, au son et à la musique, une fois pris au sens figuré, prend une signification variable selon le contexte (magique, politique, social, spirituel, etc.), tout en se référant à l'essence profonde, voire à l'âme des choses. Le *chant*, dans une optique symbolique, peut s'exprimer par « ce qui monte, s'élève, s'exhale d'un pays, d'une œuvre d'art, d'un ensemble, d'une personne [ou d'une chose] ; ce qui se dégage de particulier ou d'essentiel⁵⁵ ».

Comme ce qui m'intéresse en art consiste à mettre en œuvre le banal, les objets humbles et les entités sensibles du quotidien, ma recherche s'appuie sur cet énoncé en prenant le parti de démontrer les possibles de l'infra-ordinaire comme source d'émerveillement ; partant du constat qu'il faut enchanter à nouveau les choses, car celles-ci, par leur simple existence, consistaient déjà à mes yeux en un enchantement. Mais il s'agit d'un enchantement *anesthésié*⁵⁶ ; quasi invisible, effacé par nos

⁵⁵ Source : www.cnrtl.fr

⁵⁶ Au sens de Perec, dans *L'infra-ordinaire*.

modes de vie effrénés et l’omniprésence de stimuli technologiques contemporains dont il me serait inutile de dresser la liste tant tout le monde pourrait en convenir.

Il s’agit donc véritablement pour moi d’enchanter à nouveau les choses apparemment anodines qui m’entourent, en les faisant exister par la relation ; avec moi, l’espace et l’autre qui reçoit. Je me frotte donc volontiers à cette idée de résistance par l’émerveillement que propose Véronique La Perrière M. dans un article sur la place de l’enchancement et de l’imaginaire dans les institutions muséales actuelles, qu’elle aborde sous des angles historiques et contemporains :

« Dans un étonnant renversement des repères, l’enchancement implique tout d’abord une surprise ou une découverte qui ébranle tout autant qu’elle séduit. Il est une sorte d’incertitude, ou d’inquiétude, déguisée en un émerveillement qui incite à avancer vers des chemins inconnus. L’enchancement ouvre ainsi le réel vers des avenues jusque-là ignorées et, sans imposer une direction ou apporter de certitudes, il propose et expose des possibilités. Dans cette mesure, l’enchancement pourrait être une forme de résistance en ouvrant vers les possibles et les solutions de rechange⁵⁷. »

Pour moi, l’enchancement nécessaire pour un réenchancement se présente ainsi : comme une densité poétique insoupçonnée, capable de provoquer l’émoi, la surprise ou un moment de recueillement. Car il est pour moi incontestable que le monde actuel a besoin de brèches poétiques qui puissent améliorer notre rapport au monde, et que celles-ci s’avèrent accessibles à tous : l’art est un catalyseur pour les révéler.

2.1.3.2. JANE BENNETT : AGENTIVITÉ ET ENCHANTEMENT

Mes premiers contacts avec les théories de la philosophe américaine Jane Bennett se sont faits par le biais de son ouvrage *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2010), dans lequel elle s’appuie sur différentes conceptions théoriques du rôle du non-vivant (objets, matières, choses, etc.),

⁵⁷ Véronique LA PERRIÈRE M., « Réenchancement du musée : l’art contemporain au Freud Museum », *Muséologies*, vol. 9, n° 2 (2018), p. 91-106, <https://doi.org/10.7202/1052662ar> (Page consultée le 29 avril 2022).

de même que sur des exemples probants de la vie courante pour développer l'idée générale d'une *vitalité vibratoire*⁵⁸ de l'inanimé. Dans une réflexion globale sur le pouvoir d'action des choses⁵⁹ sur le monde et sur nous, Bennett avance le fait que de cette agentivité de la matière puisse émerger de nouvelles voies éthiques et politique du vivre-ensemble, notamment à l'heure d'une crise écologique sans précédent.

En remontant un peu plus loin dans les recherches de Bennett, je me suis attardée sur sa conception de l'enchantement, qui se déploie aussi dans un habile croisement entre analyse pragmatique des corps sociaux et éthique de pensée, dans l'ouvrage *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics* (2001), encore plus pertinent pour cadrer mes recherches et mettre les mots sur ce qui a orienté mes aspirations artistiques des dernières années.

Pour en faire en premier lieu une définition courte, la notion d'enchantement de Bennett s'illustre par notre capacité, en tant qu'humain, à être ébranlé par l'extraordinaire qui prend place dans le familier et le quotidien⁶⁰. L'enchantement comme un état réfère ici à une relation au monde qui tient compte de toutes ses composantes, matérielles ou non, et propose que notre enchantement face à la matière, aux objets, aux choses et même à la consommation comporte une part d'affectivité qui serait à la fois rencontrée aléatoirement, mais aussi de manière délibérée. Ainsi, pourrait-on cultiver notre enchantement, le semer.

Dans une approche positive impliquant l'idée d'appréhender le monde moderne (le monde moderne que décrit Bennett consiste en notre époque actuelle) par le déploiement de moments

⁵⁸ Céline GRANJOU, « Vibrant Matter. A political Ecology of Things. Jane BENNETT. Durham and London, Duke University Press, 2010, 176 p », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 8, 4, n° 4 (2014), p. 839-843, <https://doi.org/10.3917/rac.025.0839> (Page consultée le 12 juin 2022).

⁵⁹ Ou selon les propres mots de Bennett, *thing-power*, qui décrit cette force inhérente du non-humain à influencer ou à affecter d'autres corps par sa constitution, son rôle dans la relation ou ses référents contextuels (social, politique, historique, etc.). Jane BENNETT, *Vibrant matter : a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 2.

⁶⁰ Traduction libre de : « To be enchanted is to be struck and shaken by the extraordinary that lives amid the familiar and the everyday. » Jane BENNETT, *The enchantment of modern life : attachments, crossings, and ethics*, Princeton University Press, 2001, p. 4.

d'enchantement qui se trouvent à même le quotidien, l'essayiste propose une alternative au désenchantement, une sorte de *résistance* au désenchantement, comme le proposait aussi Véronique La Perrière M.

L'enchantement de Bennett repose des circonstances, des occurrences diversifiées, et se manifeste à différents degrés par tout type de matière. Un *enchancement matériel* se produirait si une chose se trouve momentanément enchantée par sa relation aux autres matérialités qu'elle côtoie, dont nous-mêmes faisons partie, l'humain étant aussi une agglomération de matières. Notre propre affectivité permettrait alors la secousse d'émerveillement.

C'est cet aspect affectif qui agit comme liant dans l'expérience quotidienne du côtoiement des choses (ou ce que Bennett appelle *attachments*), et de manière accrue dans l'expérience esthétique, ainsi que l'omniprésence des potentielles sources de jaillissement, qui m'amènent à établir le parallèle entre l'enchantement et l'infra-ordinaire.

Chose certaine, toute chose ou toute matière est certainement une variable soit de l'infra-ordinaire ou soit de l'enchantement. Alors, la révélation du *chant* de chaque chose, soit-elle objet ou non, peut-elle constituer le réenchantement de celle-ci si la condition de l'affectivité entre en ligne de compte? Est-ce cette *magie ordinaire* qu'évoque Sylvie Cotton⁶¹, et dont je me réclame aussi, trouvée à même l'essence des réalités qui m'entourent et contenant tous les ingrédients qu'il faut pour la création? Jane Bennett ne décrit pas cette *magie ordinaire* en l'associant à l'idée de rituel ou de surnaturel, mais l'inscrit plutôt comme pratique culturelle s'intéressant à dévoiler les résonances évocatrices propres à émouvoir qui se trouvent déjà présentes dans la vie de tous les jours⁶².

⁶¹ Sylvie COTTON, Nicholas PITRE et Centre SAGAMIE, *Désirer résider : pratique en résidence 1997-2011* = *Desiring residing : 1997 2011 practice in art residency* : Sylvie Cotton, Alma, Sagamie édition d'art, 2011, p. 10.

⁶² Jane BENNETT, *The enchantment of modern life : attachments, crossings, and ethics*, Princeton University Press, 2001, p. 8.

Mes recherches plastiques et butinages théoriques ayant mené à la mise en œuvre de l'exposition *Le chant des choses* prennent donc le parti d'un matérialisme qui serait pourvu d'un pouvoir de réenchantement. L'objet, une fois activé dans des propositions dégageant des pistes de sens de manière à la fois intentionnelle et fortuite, devient alors véhicule esthétique, affectif et sensoriel.

2.1.3.3. UNE MATÉRIALISATION : LA SCULPTURE D'INSTALLATION

Si je me plais à habiter les lieux par mes gestes et objets, les investissant dans toutes les microdécisions et les hasards dont je me fais une mission d'écouter les signes, c'est que j'embrasse un médium artistique qui prête à la non-fixité tout en permettant des moments de suspension temporaires : la sculpture d'installation. Véritable manifestation d'auto-engendrement dans ma pratique (le médium de la sculpture d'installation génère ses médiums subsidiaires : projection vidéo, image numérique, éléments cinétiques, écriture, etc.), elle me permet de jouer sur les codes de présentation, de représentation et d'appréhension du matériau.

Tableau vidéo, texte objet, structure peinture, lumière sculpture : telles sont les approches qui ont rassemblé les fragments de mes investigations en un seul lieu. Je constate la présence ancrée de ces antinomies connectées à un stade avancé de ma recherche, alors qu'elles étaient présentes depuis le départ. Alors, le sentiment de parfois m'égarer, de changer trop souvent d'idée et de toucher à tout en vain s'amenuise, se transpose enfin une confiance. Cette confiance que je suis venue chercher dans mon parcours académique à la maîtrise.

Les œuvres de l'exposition *Le chant des choses* découlent d'influences diverses et fragmentaires, notamment du courant de l'art minimaliste auquel il est possible de rattacher plusieurs

aspects de ma pratique : présentation épurée, intérêt pour l'objet d'usage *réfractaire*⁶³ et persistance de l'aspect inhérent du matériau. Cette tangente se partage aussi chez moi avec une approche matérielle nourrie par des procédés vidéographiques et numériques. La sculpture d'installation est ce qui me permet de singulariser mon esthétique fragmentaire et poétique ; d'engager le dialogue par une mise en signe⁶⁴ de la matière avec l'espace de présentation et le public, qui est invité à vivre l'œuvre tout en la décodant.

Le trinôme fragmentaire/plastique/affectif propre à mes propositions artistiques communique aisément avec le flux de mes trouvailles théoriques, tel que j'en ai exposé les grandes lignes en début de chapitre. Il en va de même pour les influences esthétiques qui ont eu une portée importante sur ma recherche-crédation. Plusieurs artistes ont influencé mon parcours avant mon arrivée à la maîtrise, comme Rober Racine (protocole méthodique et entreprise démesurée), Tony Cragg (empilement et étalement d'objets), Christian Boltanski (musée personnel et accumulation biographique) et Donald Judd (objets spécifiques⁶⁵ et matériaux humbles). De même que des artistes plus actuels, comme Roman Ondák (conceptuel et social), Martin Dufrasne (auto-processuel et performance) et Raphaëlle de Groot (inventaire et culture matérielle relationnelle).

Ainsi, les influences se mélangent et on retrouve un peu de la couleur de ces artistes en amont de ma recherche. Mais mon mémoire s'attardera plutôt sur les œuvres des artistes Tania Pérez Córdova (*They Say It Makes Miracles*, 2015), Tom Friedman (*The Wall*, 2017) et Vicky Sabourin (*Colts Raisin*, 2019), car elles constituent le noyau d'influence le plus vibrant de ma recherche. Le travail respectif de ces artistes actuels m'a permis de cerner ma démarche de recherche selon trois

⁶³ Décrit par Rosalind Krauss comme des objets fabriqués industriellement ou qui ne véhiculent à la base aucune intériorité. Rosalind E. KRAUSS et Claire BRUNET, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, révisée par l'auteur., Paris, Macula, 1997, p. 257 (Coll. « Vues »).

⁶⁴ Manon RÉGIMBALD, « Vers une mise en signe de l'installation », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 1 (1990), p. 123-142, <https://doi.org/10.7202/800865ar> (Page consultée le 3 jan. 2022).

⁶⁵ Judd ne se qualifiant pas vraiment de sculpteur, mais plutôt de fabricant d'*objets spécifiques*, à mi-chemin entre la sculpture et la peinture. Il écrivit d'ailleurs en 1965 *Specific Objects*, un important essai sur le mouvement minimaliste, dont il était un des principaux représentant. Lisa S. WAINWRIGHT, « Donald Judd », dans *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Donald-Judd#ref989408> (Page consultée le 6 juillet 2022).

différentes perspectives de l'infra-ordinaire – matérielle, immatérielle et auto-processuelle – dans des propositions qui dialoguent avec ma pratique.

2.2. TROIS ŒUVRES PHARES

2.2.1. *THEY SAY IT MAKES MIRACLES* : LES MÉTAPHORES TANGIBLES DE TANIA PÉREZ CÓRDOVA

2.2.1.1. L'ESPACE RÉFÉRENTIEL DE L'OBJET

Quelques années avant que j'entreprenne cette recherche-crédation à la maîtrise en art, ma pratique artistique s'est vue prendre un tournant : il y a eu un « avant » et un « après » avoir découvert le travail de l'artiste mexicaine Tania Pérez Córdoba. Nous sommes à la fin de 2018, et il s'agit des derniers jours avant la fin de ma résidence de deux mois à Strasbourg, dans l'est de la France. Je décide de partir à Bâle, tout près, en Suisse, pour aller visiter des expositions. Au Kunsthalle Basel, je découvre le travail sculptural et installatif de Pérez Córdoba dans l'exposition *Daylength of a room*, déployée dans deux salles, dont celle très grande par laquelle on entre. Il m'a d'abord semblé que les sculptures communiquaient entre elles, par l'espace qui les séparait ; comme si l'absence de matière avait sa propre présence. Et j'ai découvert une à une les pièces. À moitié construites d'objets trouvés, elles semblaient relever d'une notion de passage du temps et être reliées à des circonstances, des événements. On aurait dit que les matériaux, bien qu'immobiles, nageaient entre deux eaux. Celle du calme et l'autre du mouvement créé par notre propre interprétation de l'œuvre. L'emploi de matériaux à la fois bruts et inusités (marbre, fonte, chaînettes dorées, lentilles cornéennes), et l'utilisation de procédés de refonte de matière (moulage d'objets reproduits à même une empreinte, à plusieurs reprises, détériorant progressivement les pièces résultantes) donnaient lieu à des déformations énigmatiques des objets. Et il fallait prêter attention aux titres, car ils ouvraient vers des mondes extérieurs aux œuvres, prolongeant leurs significations.

Mais l'œuvre dont je souhaite faire l'analyse ici appartient à un autre corpus de l'artiste, qui précède cette exposition que j'ai visitée en 2018. Il s'agit de la pièce *They Say It Makes Miracles* (2015), qui fut entre autres présentée lors d'une exposition monographique au Museum of Contemporary Art de Chicago, au sein de l'exposition *Smoke, Nearby* en 2017. Cette œuvre incarne bien un des points focaux de la pratique de l'artiste, qui aime à penser que les objets sont plus que des objets, qu'ils incluent aussi des personnes, des actions ou des mouvements⁶⁶. *They Say It Makes Miracles* présente une vitre pliée avec rondeur – probablement par un procédé impliquant des techniques propres aux arts du feu –, distordue de manière délicate et lisse, renfermant un sac de plastique gonflé de couleur lilas. On ignore le pourquoi de cette relation entre les deux objets et ce que renferme le sac de plastique. Mais cependant qu'on se laisse divaguer à des suppositions ouvrant sur de possibles explications, une des clés pour la lecture de l'œuvre réside en son titre et dans la description de celle-ci, probablement alors indiqués, en contexte d'exposition, sur un cartel explicatif installé non loin de là :

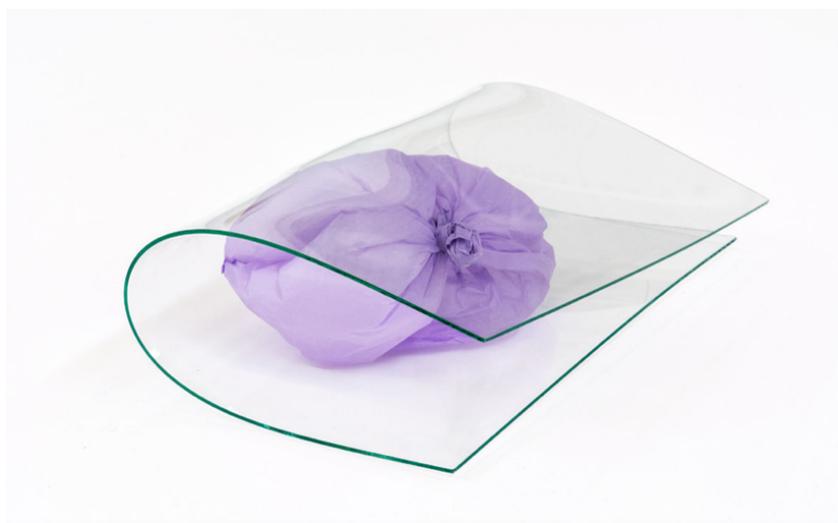


Figure 6 *They Say It Makes Miracles*, Glass from a window facing north and plastic bag, 2015
Image reproduite avec l'autorisation de Tania Pérez Córdoba

⁶⁶ Traduction libre des propos de Pérez Córdoba interviewée dans le cadre d'un entretien diffusé sur la version en ligne du magazine d'art ELEPHANT, dans l'article intitulé *Tania Pérez Córdoba: Girl with the Other Earring* : « I always liked to think that objects were more than objects, they also included a person or an action or a movement. » Elizabeth FULLERTON, « Tania Pérez Córdoba: Girl with the Other Earring », 2019, dans *Elephant*, <https://elephant.art/tania-perez-cordova-girl-earring/> (Page consultée le 23 août 2022).

Ainsi, un espace référentiel s'ouvre. Et cette brèche nous amène définitivement plus à une étendue de sens qu'à une explication restreinte. On ne sait pas plus d'où vient cette vitre, ni ce que contient le sac, mais on est porté à croire que la vitre a déjà fait partie de l'architecture d'un lieu autre. De plus, le binôme enlacé de la vitre et du sac, nous dit-on, peut faire des miracles?⁶⁷ Il est bon à savoir que cette pièce en côtoie d'autres semblables, faisant partie d'une série de ces vitres industrielles élégamment déformées par la chaleur, dont :

They Say a Lot
Glass from a window facing north and plywood

Dogs When Barking (They Say)
Glass from a window facing north, adhesive plastic, and cigarette butt

They Say It Was On Purpose
Glass from a window facing south and nail polish

They Say It Happens For A Reason
Glass from a window facing south, acoustic guitar string

Il apparaît alors difficile de détacher l'œuvre d'une lecture d'ensemble et de la scénographie proposée la mettant en relation avec les autres pièces sculpturales de l'exposition (sur un immense socle blanc se détachant d'une dizaine de centimètres du sol). D'autant plus que celles-ci proposent des systèmes de références dont la signification n'attend qu'à être parachevée par le visiteur, activement contemplatif. Il se réfère alors à son propre vécu, ses affects, les environnements qu'il côtoie pour tracer sa perception unique de l'œuvre.

⁶⁷ Traduction libre provenant de l'essai de Magalí Arriola sur l'exposition *Smoke, Nearby* : « And what about that bent glass (from a north-facing window) containing an inflated purple plastic bag, the content of which will remain unknown but that, we're told, makes miracles? » José ESPARZA CHONG CUY, Magali ARRIOLA et Art MUSEUM OF CONTEMPORARY, *Tania Pérez Córdova : smoke, nearby*, Chicago, IL, Museum of Contemporary Art Chicago, 2017, p. 30 (Coll. « MCA Monographs »).

Mon travail comporte aussi cette tentative de mouvement vers l'autre, par l'emploi d'objets ou d'ensembles d'objets connus, reconnus de tous, qui crée à la fois des moments intimes et expansifs⁶⁸, amenant une densité affective qui varie d'une personne à l'autre.

2.2.1.2. MINIMALISME ET PERSISTANCE DE LA MATIÈRE

La forte présence esthétique de *They Say It Makes Miracles* tient à sa relation triangulaire ; entre les matières, la relation entre les matières et l'étendue symbolique, condensée dans une proposition minimale. D'abord, les matériaux choisis ne sont pas sans connotations. Le verre propose des paradoxes entre rigidité et souplesse, et entre fragilité et résistance. Il semble imperméable à toute autre matière par sa densité inhérente, mais laisse pourtant filtrer ce qu'il voisine : « [...] il se montre effectivement susceptible de couvrir tous les degrés, cachant, masquant ou révélant ce par quoi il forme mur ou paroi⁶⁹. » Alors que le plastique, qui paraît tout autant d'un usage commun que domestique, nous ramène à la vie de tous les jours, mais aussi à l'idée du souffle, car l'air comme matière entre aussi dans la composition de l'œuvre : le sac n'est pas vide. Combien de temps l'air restera dans le sac? S'agit-il de l'air provenant de la respiration de l'artiste ou du lieu où se trouvaient les vitres? La relation entre ces éléments tangibles et intangibles insinue par ailleurs l'idée d'une résistance ; d'un élément volatile qui lutte – ou se love, dépendamment de la perception – contre une prison de verre qui, semble-t-il, l'opresse.

Cette pièce, à prime abord immobile, n'attend alors qu'à se charger du mouvement métaphorique possible de ses composantes, de leur persistance. Ces matières que je qualifierais ici de brutes, leurs propriétés et leurs apparences étant à peine transformées, ont subi des interventions de l'artiste (plier, insérer, agencer) qui les rendent sensibles, malgré leur teneur a priori non sensible, et

⁶⁸ *Intimate and expansive*, selon les mots de José Esparza Chong Cuy sur le travail de Pérez Córdoba, dans son essai *What I See*, se retrouvant dans la publication. *Ibid.*, p. 17.

⁶⁹ Florence de MÈREDIEU, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 67 (Coll. « Cultures »).

pour ramener le terme associé au courant de l'art minimaliste, leur propension à être *réfractaires*. Si j'emploie moi aussi le verre comme matériau au sein de mes sculptures et vidéos, c'est que souhaite insuffler de nouvelles probabilités narratives à des matériaux qui passent pour anodins ou sans intérêt.

2.2.1.3. L'INFRA-ORDINAIRE MATÉRIEL

Je trouve une démonstration probante de ma propre définition de l'infra-ordinaire à travers cette œuvre et l'ensemble du travail artistique de Tania Pérez Córdova, qui utilise des matériaux issus de son environnement (j'ai appris, à travers d'autres lectures, que les vitres de la série proviennent de son ancien atelier) et des choses glanées, tout à fait qualifiables de banales. De même que dans ma pratique, et particulièrement pour le développement de l'exposition faisant l'objet de ce mémoire, où j'ai décidé d'activer des objets que je côtoyais déjà depuis un bon moment. À qui appartenait donc ce lot de vitres que j'ai récupérées des mains d'un centre d'artistes Le Lobe il y deux ans? À quoi ont-elles servi? Qui a décidé de courber une trentaine de petites plaques d'acier en demi-cercles pour ensuite les abandonner dans le bac de matériaux à donner des ateliers de sculpture de l'université? Pourquoi ai-je gardé des objets si je n'arrive plus à me souvenir de la raison pour laquelle je les ai gardés?

Si je ne tiens pas à résoudre complètement ces questionnements (de peur de les refermer), je décide d'investir les qualités matérielles et poétiques de ces retailles de la réalité, que je réunis et réanime par leur rapport à l'ensemble, à moi et éventuellement à l'autre (le public de l'exposition).

2.2.2. WALL DE TOM FRIEDMAN : PRÉSENCE FILMIQUE EN CONTEXTE PLASTIQUE

2.2.2.1. ENTRE FILMIQUE ET FANTOMATIQUE

J'ai découvert par hasard cette œuvre vidéographique de l'artiste américain Tom Friedman (né en 1965 à Saint-Louis), alors que je visitais l'exposition principale de la dixième édition de la *MANIF D'ART – La biennale de Québec*, au Musée des Beaux-Arts de la ville de Québec. La subtilité de son emplacement, de sa présence dans le passage étroit reliant deux sections de la salle d'exposition, m'a d'abord marquée : une main tentait de traverser le mur en voulant le pousser légèrement, tout près de moi, alors que je passais devant. Seule avec elle, ne sachant pas à quel corps la rattacher et ne connaissant pas non plus la trajectoire la reliant à sa source lumineuse de projection, je suis restée là, comme fascinée par cette présence mi-filmique, mi-fantomatique.

Wall se présente sous la forme d'une boucle vidéographique de 14 minutes 15 secondes projetant directement sur un mur une main en mouvement, dénuée de contour, de cadrage. Un simple halo flou ceinture la main présentée en taille réelle, à la hauteur des yeux d'une personne moyenne. On suppose qu'il s'agit de la main de l'artiste, mais rien n'est certain. Celle-ci s'insinue donc à même le mur du *white cube* qu'est le MBAQ et pointe vers nous sa paume et ses doigts. La main semble résister au support transparent, mais comme on ne le perçoit pas, ce substrat s'efface pour offrir une présence directe avec le visiteur, qui se sent soudainement en contact avec elle. Comme il s'agit d'une projection vidéo à même le mur, le visiteur se sent à l'aise de la toucher, basculant de ce fait dans un lien plus intime avec l'œuvre. Je me prête au jeu, et je ne suis pas la seule.



Figure 7 *Wall*, 2017

Reproduite avec l'autorisation de l'artiste et Lehmann Maupin, New York, Hong Kong, Seoul, and London.
Crédit photo : OnArt Studio

2.2.2.2. PUISSANCE DU GESTE MINIMAL

L'idée du geste rudimentaire de *Wall*, cette tentative vaine de préhension dévoilée par le médium vidéographique, m'amène à rapprocher l'œuvre de la vidéo *Hand Catching Lead* (1969) du sculpteur Richard Serra. Dans ce court film, on assiste à une action répétée successivement ; celle d'une main qui tente d'attraper un morceau de plomb en chute sans y parvenir. La présentation dénudée, voire austère du film rend cette accumulation d'images poignante. La répétition se fait insistante, et démontre un refus de l'achèvement de l'œuvre, en illustrant plutôt son processus de création⁷⁰, celui-ci étant créé d'une succession de gestes et proposant une intensité plutôt qu'un résultat défini.

Ce principe de manipulations successives caractérise mon processus de travail, mais aussi tout un pan des manifestations artistiques des minimalistes comme Richard Serra, Donald Judd, Agnes Martin et Félix González-Torres. Selon la critique d'art Rosalind Krauss, ces artistes déployaient souvent leurs œuvres « selon un schéma répétitif apparemment mécanique⁷¹ » qui amenait le matériau employé à parler lui-même de sa présence, dans un principe de succession des termes permettant d'inclure la portée du geste.

2.2.2.3. L'INFRA-ORDINAIRE IMMATÉRIEL

L'œuvre *Wall* m'a offert des perspectives intéressantes pour mon propre travail. Il s'agit d'un bel exemple d'une présence immersive dans un contexte d'exposition d'art visuel. Virtuelle mais incarnée, la vidéo fait exister la main de manière quasi magique, brouillant ainsi la frontière entre la matérialité et l'immatérialité. D'autant plus que le traitement chromatique pâle et évanescent

⁷⁰ Krauss mentionne que durant la même année, Serra avait réalisé d'autres travaux impliquant du plomb lancé sur une surface, laissant présager la prépondérance du geste en relation avec le matériau et la répétition dans ses procédés artistiques. Rosalind E. KRAUSS et Claire BRUNET, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, révisée par l'auteur., Paris, Macula, 1997, p. 251 (Coll. « Vues »).

⁷¹ *Ibid.*, p. 253.

contribue à accentuer son statut ambigu. La simplicité du dispositif, du sujet – y a-t-il plus commun qu'une main? – et du geste effectué frappe l'imaginaire en nous ramenant au moment présent de manière doucement insistante. De plus, le projecteur situé au fond de la salle n'entre à peu près pas en jeu dans notre lecture de l'œuvre ; sa position s'efface par la distance et notre présence ne fait pas ombrage à la projection.

Depuis mon arrivée à la maîtrise et mon acquisition d'une nouvelle caméra vidéo, j'avais entrepris différentes expérimentations filmiques, dont certaines allaient plus tard devenir des œuvres abouties. À l'aide d'un projecteur, j'explorais différentes façons de capter mes gestes en relation avec des objets, puis de les reprojeter sur d'autres objets, des surfaces aléatoires et du mobilier de mon atelier. Je trouvais particulièrement intéressante l'idée qu'une projection vidéo puisse transiter de mes propres actions sur les objets et mon environnement, tout en explorant les possibles de l'intégrer à un corpus plastique ; côtoyant d'autres formes, d'autres dispositifs. Ce qui la fait entrer en contact avec l'exposition de manière immersive et énigmatique, à la fois tangible et intangible.

2.2.3. COLTS RAISIN DE VICKY SABOURIN : LEITMOTIV HOMMAGE

2.2.3.1. SÉMIOPHORES POUR LE RECUEILLEMENT

Vicky Sabourin est une artiste québécoise œuvrant depuis plus d'une décennie dans le milieu de l'art actuel, sur la scène nationale et internationale. On la décrit comme une artiste douée d'une extrême sensibilité, travaillant de manière organique en employant une diversité impressionnante de médiums, pour raconter des récits qui prennent source dans la petite ou la grande histoire, ou encore dans des éléments prélevés de son propre vécu.

Si j'ai choisi de présenter ici une œuvre de Sabourin, c'est que des éléments pertinents à mettre en parallèle avec ma recherche y sont présents. Effectivement, son projet *Colts raisin*, qui constitue un des points précis d'un déploiement artistique séquentiel qu'elle nomme *À cause de l'enflure, ça*

pisse de partout, traite du deuil et de sa possible métaphorisation à travers l'objet et ses résonances symboliques. Cette œuvre procède aussi d'une démarche auto-processuelle en réaction à des circonstances de sa propre existence.

Colts raisin découle directement du décès subit de l'oncle de Sabourin au début de 2019. D'abord appelée sur les lieux lors de son décès, et suivant tout un processus inhérent aux cérémonies funéraires, Sabourin se porte par la suite volontaire pour vider la maison du défunt. La demeure fortement *chargée* de son oncle – d'odeurs insistantes et d'accumulations d'effets personnels, à la fois artéfacts et natures mortes domestiques, dans un décor suranné que l'immutabilité des années passées avaient déjà accentué – s'est avérée pour elle une piste de départ pour un corpus à la fois archéologique, biographique et métaphorique servant à entamer son processus de deuil.



Figure 8 *Colts raisin*, 2019
Image reproduite avec l'autorisation de Vicky Sabourin.

Concrètement, *Colts raisin* présente, sur une grande table de travail, une sélection faite par l'artiste d'objets ayant appartenu à son oncle qui côtoient de petites sculptures d'argile qu'elle a elle-même façonnées ; des formes organiques représentant des balanes (crustacés marins invertébrés) et des monotropes uniflores (plante sans chlorophylle que l'on surnomme au Québec « pipes indiennes »). S'y trouvent aussi d'autres objets qui habitaient déjà depuis plusieurs années cette table, dans son atelier. Meuble qu'elle a donc décidé d'emporter dans le lieu de l'exposition⁷² comme présence sculpturale infra-ordinaire la côtoyant depuis si longtemps. La table ainsi installée s'avérait à la fois musée personnel et cabinet de curiosité.

Tous ces objets sont donc étalés, groupés ou détachés, pour la plupart à l'horizontal sur la surface de présentation. Et Sabourin a veillé à respecter une certaine forme d'anonymat de la vie de son oncle, cherchant plus à donner sens, à donner corps, à un récit fabulé plutôt qu'à des faits avérés : la vie de quelqu'un reste truffée d'énigmes, de pudeurs qui lui sont propres et qui en font sa beauté. Elle a donc choisi de voiler, de couvrir et de masquer certains éléments à l'aide des objets qu'elle avait elle-même fabriqués, donnant par le fait même une nouvelle fonction à ceux-ci.



Figure 9 *Colts raisin*, 2019
Image reproduite avec l'autorisation de Vicky Sabourin.

⁷² À la Galerie atelier b (Montréal). L'exposition a été présentée de septembre à novembre 2019.

Les artéfacts biographiques présentés ici s'avèrent de véritables sémiophores⁷³ de la vie de son oncle, au sens où chacun de ses objets réfère à un monde, correspondant ici à un pan de sa vie. Les sémiophores sont, selon la conception de Krzysztof Pomian, des objets qui sont indissociables de ce dont ils sont emblématiques, perdant alors leur usage initial, leur fonction, au profit d'une nouvelle signification symbolique⁷⁴. Dans le cas présent, il s'agit d'une histoire trouée dont les vides sont comblés par les choix de composition – une forme de commissariat des artéfacts – et les appositions d'objets personnels de l'artiste sur le corpus fragmenté. Et les sémiophores repartent dans de nouvelles trajectoires, vers de nouveaux tropes, se prolongeant par le vécu de ceux qui acceptent de se recueillir devant eux.

2.2.3.2. PRÉSENCE, ABSENCE, SOI ET L'AUTRE

Sabourin travaille souvent en installation et en performance, mais aussi à travers des médiums et procédés comme la photographie, le dessin, le feutrage, l'aquarelle et la céramique. Elle fabrique des objets et des éléments scénographiques qui créent, dans les lieux qu'elle investit, des iconographies personnelles inédites. Elle déploie des trames narratives susceptibles de toucher le public par leur incarnation de la fragilité des territoires ou des récits personnels, et la grande attention portée à la fabrication artisanale (céramique, textile, parfumerie, etc.) d'éléments sculpturaux. Les agencements méticuleux des corpus d'objets, dont la densité émotionnelle est déjà palpable, témoignent d'un mode de rassemblement d'objet se matérialisant à travers des sélections délicates, qui mettent en relation des éléments pour produire un imaginaire renouvelé : le sien, celui des lieux

⁷³ Julie Bélisle, dans sa thèse doctorale sur les modes de rassemblement d'objets chez les artistes contemporains, traite de l'objet sémiophore en se basant sur la définition de Krzysztof Pomian, mais sous l'angle de pratiques déployant la culture matérielle en art actuel.

⁷⁴ Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, p. 43 (Coll. « Bibliothèque des histoires »).

dans lesquels elle travaille, et l'imaginaire collectif, construit conjointement avec le public récepteur de ses manifestations artistiques protéiformes.

Un aspect factuel, descriptif, propre aux codes du récit, se retrouve aussi dans la présentation des objets sur la table d'atelier de manière méthodique et ordonnée. Le lieu symbolique – à cheval entre la présence, l'absence, soi et l'autre – qui permet à une brèche de possibles enchantements, se présente par la manière dont les choses concrètes, ordinaires, sont organisées en de nouvelles réalités qui dépassent la matérialité tout en la représentant.

« Ainsi, mes morts ne sont pas invisibles et je n'ai plus besoin de les porter tous les jours, de peur de les perdre⁷⁵. »

Colts raisin soulève des problématiques qui me sont aussi communes. Elle cherche à travailler l'idée de l'absence, de la disparition et de la perte, en l'activant à travers des manifestations inverses, soit la présence (des indices, des objets), l'apparition (de formes inédites) et le gain (d'une nouvelle charge symbolique). En synchronicité avec cette œuvre, l'artiste a aussi réalisé la publication *La mèche de cheveux et les fleurs*, un récit relatant 12 deuils qu'elle a vécus récemment. Une amie me l'a prêtée en me disant qu'elle avait pleuré en le lisant. Elle aussi, venait de perdre un être cher. Le livre était effectivement bouleversant, d'une sincérité à la fois simple et dense.

2.2.3.3. L'INFRA-ORDINAIRE AUTO-PROCESSUEL : ENTRE MATÉRIEL ET IMMATÉRIEL

Dans l'exemple de *Colts raisin*, l'artiste déploie sa propre pratique artistique pour aborder et catalyser des sujets aussi sensibles que la souffrance, la mort, et le deuil en en sublimant les traces matérielles et immatérielles qui en résultent. Un peu comme le faisait Perec, Sabourin s'accroche à tous les détails, tangibles ou non, se rattachant au quotidien de son oncle pour contrebalancer la perte.

⁷⁵ Vicky SABOURIN, *La mèche de cheveux et les fleurs*, Montréal, [Vicky Sabourin], 2021, p. 71.

L'absence est alors transformée, magnifiée, par une présence accrue de tout l'univers qui composait la vie de son parent. C'est ici que j'établis un rapprochement avec l'infra-ordinaire qui s'incarne dans ma pratique ; par son caractère domestique, quotidien et très lié à la charge mnémonique des objets.

Avec le livre *La mèche de cheveux et les fleurs* et l'ensemble du projet, *Colts raisin* peut être envisagé comme une œuvre auto-processuelle, c'est-à-dire qui procède des propres circonstances propres à l'artiste qui la déploie. Plus qu'une œuvre figée dans le temps, il s'agit pour Sabourin de jouer sur la mince ligne entre les manifestations matérielles et immatérielles pouvant être déployées au moyen de l'art, où il s'agit de « [...] régénérer le réel par le fictif, se nourrir de l'interaction avec le public pour laisser percer son intimité [et ainsi] permettre au paysage de ses deuils de transcender ceux des visiteurs et des lecteurs [...]»⁷⁶.

⁷⁶ Élisabeth RECURT, « Celle qui raconte », *Vie des arts*, n° 267 (2022), p. 24-31.

CHAPITRE 3

LE CHANT DES CHOSES

« Le principe [en] est simple : tenter de retrouver un souvenir presque oublié, inessentiel, banal, commun, sinon à tous, du moins à beaucoup⁷⁷. »

⁷⁷ Georges PEREC, *Je me souviens : les choses communes 1*, Paris, Hachette, 1978, p. 119.

3.1. UNE MISE EN CONTEXTE

3.1.1. PLONGEON DANS LA RECHERCHE-CRÉATION

Depuis plus de dix ans, je déploie ma pratique à travers des événements culturels et artistiques, des résidences de création, des expositions et des collaborations. J'ai pu exposer mon travail à plusieurs reprises en solo, en duo ou dans des présentations collectives, mais il ne m'était pas encore donné d'avoir accès à un lieu d'exposition aussi vaste que l'Espace Séquence du centre Bang. C'est pourquoi j'ai décidé, au tout début de ma maîtrise, de faire des démarches pour présenter mon travail dans ce lieu que je connais bien.

La maîtrise en art s'est avérée une occasion unique de plonger au cœur de la recherche-crédation, moi qui avais réalisé plusieurs projets mais qui n'avait pas encore consacré une période de temps aussi soutenue à une recherche alimentée autant d'expérimentations plastiques que d'un apport théorique évolutif et soutenu. De plus, dès mes premières sessions d'études, j'ai demandé et obtenu deux bourses d'études⁷⁸ qui m'ont permis de me consacrer entièrement à mes recherches, suivies d'une troisième bourse⁷⁹ au printemps 2022, qui a constitué une très belle reconnaissance de mon parcours universitaire de second cycle à l'échelle provinciale.

3.1.2. CONDITIONS PANDÉMIQUES ET (RÉ)INVENTION DE SOI

L'année 2020, celle de ma décision d'entamer des études universitaires de second cycle, a été pour plusieurs synonyme de remise en question en raison des bouleversement sociaux et politiques provoqués par la pandémie mondiale de Covid-19, qui allait malheureusement se poursuivre durant tout mon parcours académique à l'UQAC. Souhaitant m'inscrire à la maîtrise en art depuis plusieurs

⁷⁸ Bourse d'études supérieures du Canada du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et Bourse de réintégration à la recherche – Maîtrise du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

⁷⁹ Bourse d'études supérieures en arts visuels Yvonne L. Bombardier.

années, mais ne voyant pas venir le moment idéal, l'arrêt forcé des activités professionnelles associé à la première vague de la pandémie au Québec m'a permis de dégager mon horaire et ainsi procéder à ce retour aux études, me menant à la présentation de mon exposition finale et au dépôt de ce mémoire retraçant mes recherches.

Je suis arrivée à la maîtrise avec le double désir de faire le point sur mes activités artistiques des dernières années et tout à la fois renouveler ma pratique. Ayant l'habitude de travailler en me déplaçant beaucoup d'un endroit à l'autre lors de résidences et de voyages, les conditions pandémiques – de confinement, de limitation des rapports sociaux – m'ont naturellement amenée à me concentrer sur mon rapport au quotidien et à me requestionner sur les lieux que je fréquente, mais aussi sur les objets que j'accumule et qui composent la teneur matérielle de ma vie.

Et en plus de la pandémie, un autre événement est survenu sans crier gare : dans l'obligation de quitter la grande maison que je louais, j'ai dû me relocaliser dans un plus petit logement. J'ai donc décidé d'investir mes objets, ceux de mon atelier et ceux de ma demeure, pour me servir du véritable contexte auto-processuel (celui du déménagement) qui s'était immiscé dans mon parcours : les tris et classements que j'allais devoir effectuer deviendraient un projet artistique, un prétexte à initier un réenchâtement sur mon œuvre et sur ma vie.

3.1.3. RÉENCHÂTEMENT EN TROIS TEMPS

Le rythme de création m'ayant conduite à la réalisation de l'exposition *Le chant des choses* a été ponctué de moments de recherche et d'expérimentations en atelier, où le geste instinctif d'abord posé sur l'objet est devenu prétexte à des processus le rendant effectif à un niveau métaphorique. Autrement dit, les œuvres créées relèvent de mes propres manipulations, mais aussi des caractéristiques propres aux matériaux et des accidents liés à l'utilisation technique des outils employés pour matérialiser mes idées.

Parfois, la combinaison d'un matériau et d'un procédé technique a littéralement été le point de départ d'une esthétique, déclinée de plusieurs façons. En effet, le verre, bien que relativement peu présent en tant qu'objet dans l'ensemble de l'exposition, a été utilisé de plusieurs manières dans le processus de fabrication des œuvres. C'est le cas entre autres des deux projections vidéographiques qui en font partie. Pour l'une, il s'agissait de filmer des paysages⁸⁰ en manipulant du verre – et d'autres matériaux translucides, réfléchissants et lumineux – devant l'objectif de l'appareil pour ainsi produire sur ces paysages des apparitions lumineuses aux apparences quasi magiques. Et pour l'autre, j'employais le verre comme une surface invisible me permettant de simuler un effet de flottement des objets dans les airs.

Les mots ont aussi dégagé leur importance dans ma création, en prenant corps dans le bois, sous forme de feuilles de contreplaqué ou encore de morceaux taillés sur mesure, pour rappeler une ambiance domestique commune. J'ai travaillé le texte en toute conscience de son statut imprécis à mi-chemin entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité, brouillant ainsi les délimitations entre la sculpture, la gravure et le texte. En donnant de la prestance aux mots par l'absence (disparition d'une lettre dans un texte), par leur codage (mots gravés en symétrie verticale) ou à travers la série (ensemble de prénoms rappelant l'idée de la famille), il s'agissait, comme je l'exposerai un peu plus tard lors de la description des pièces de l'exposition, de réanimer des disparus à travers eux.

Ainsi, entre les mouvances et les accidents et entre le médiatique et le méditatif, mon esthétique à la fois brute et délicate, rudimentaire et sophistiquée, où rien n'est vraiment fixé et par laquelle le spectateur devient témoin de l'affectif tout en tentant de déchiffrer comment et pourquoi les œuvres se présentent de ces façons précises, a pu se déployer dans le temps de mon atelier et l'espace de la galerie. Trois formes de réenchancement issues de ma conception de l'infra-ordinaire s'en dégagent. Un enchantement relationnel, qui me permet d'être liée à l'autre grâce aux objets ; un réenchancement matériel, qui se produit par les pouvoirs de la matière révélée par des processus et

⁸⁰ Au sens d'une composition naturelle donnée, qui témoigne d'un lieu et d'un temps précis.

manipulations, de même qu'un réenchantement rituel, qui a tout à voir avec l'idée de la contemplation qui nous permet de voir ce qui nous entoure autrement.

3.2. PARCOURS DE L'EXPOSITION



Figure 10 Vue partielle de la grande salle de l'exposition du centre Bang, 2022



Figure 11 Vue partielle de la grande salle de l'exposition du centre Bang, 2022

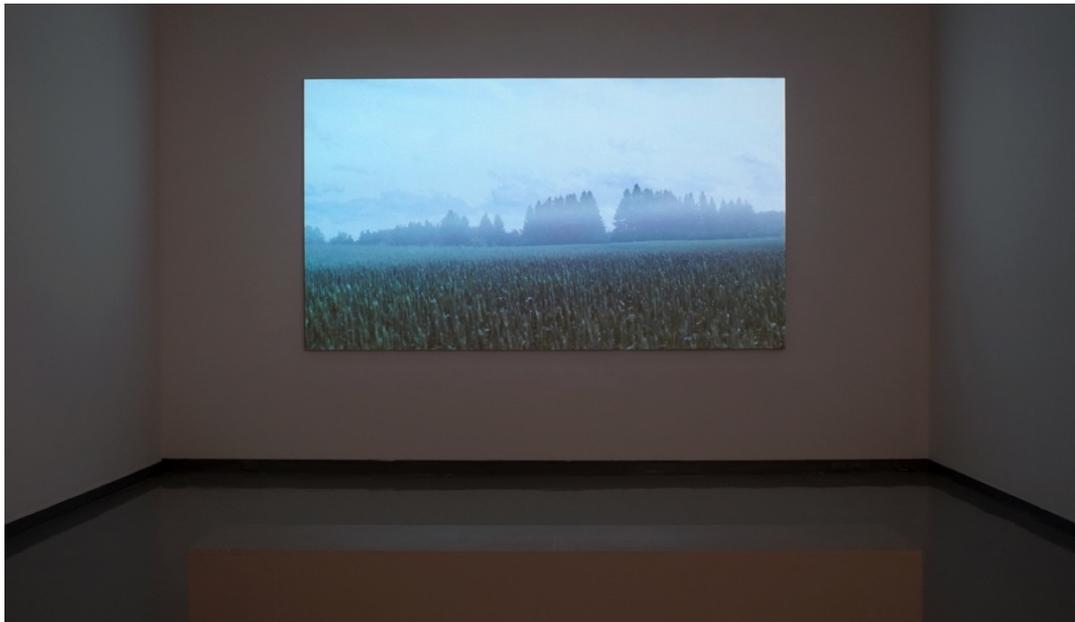


Figure 12 Vue partielle de la petite salle de l'exposition du centre Bang, 2022

3.2.1. TE PORTER : HOMMAGE À ÉDOUARD ITUAL GERMAIN

3.2.1.1. CORRESPONDANCES : PRÉMISSSES D'UN AMONCELLEMENT SYMBOLIQUE

Avant d'entrer dans la matière même de *Te Porter*, l'une des premières œuvres que j'ai produites pour *Le chant des choses*, je tiens à relater la suite d'événements qui ont mené à sa réalisation. Tout d'abord, remontons à l'été 2020, juste avant que je débute ma première session à la maîtrise en art de l'UQAC. J'étais alors une des huit participants du projet de correspondance artistique *Refaire l'alliance en quatre vents*, lancée au printemps 2020 par Kamishkak'Arts⁸¹. Il s'agissait d'un projet de correspondance jumelant quatre artistes et quatre auteurs, dont une moitié était autochtones et l'autre allochtones. L'organisme m'avait jumelée avec Édouard Itual Germain,

⁸¹ Organisme situé à Mashteuiatsh, au Lac-Saint-Jean, ayant pour but de soutenir et promouvoir les artistes et la culture autochtones.

un poète ilnu de Mashteuiatsh, bien connu de sa communauté, mais aussi du milieu universitaire de l'UQAC pour avoir travaillé en collaboration avec la Chaire de recherche en dramaturgie sonore au théâtre dirigée par Jean-Paul Quéinnec.

Nous avons donc passé cet été-là à faire connaissance via notre correspondance artistique : lui m'envoyait ses poèmes, et je lui répondais par des propositions visuelles. Comme nous étions en confinement, nous ne nous sommes pas rencontrés en personne de l'été, bien que nous prévoyions le faire durant l'automne à venir. Mais le destin en a décidé autrement car, malheureusement, le 11 novembre 2020, Édouard est décédé des suites d'un accident ayant eu lieu deux jours plus tôt. Il avait 71 ans.

Parallèlement à notre correspondance estivale, j'avais entamé des rénovations dans mon atelier situé au Centre de production en art actuel TouTTouT, ce qui m'avait amenée à faire du classement dans mes matériaux, que j'avais laissés en latence dans mon lieu de travail. Beaucoup de choses étaient alors étalées dans mon atelier et n'attendaient qu'à être activées. Cet amoncellement matériel a constitué une prémisses à des explorations de mise en espace d'objets, dont la réalisation de *Te porter*, une œuvre en hommage à Édouard Itual Germain.

3.2.1.2. LE RÉCIT DERRIÈRE L'ŒUVRE : UNE CONVERSATION POSTHUME

Comme je n'avais pas pu rencontrer Édouard en personne, mais que sa poésie avait fortement marqué mon existence durant les derniers mois, j'ai senti l'appel de le commémorer à travers une œuvre visuelle faisant revivre ses mots. J'étais alors en pleine recherche sur l'infra-ordinaire et Georges Perec, et la thématique de la disparition, comme un signe, se manifestait concrètement par la mort d'Édouard. C'est pourquoi j'ai décidé de travailler le texte comme matière, à la fois concrète et symbolique ; afin que ma relation avec Édouard puisse faire émerger de nouvelles interprétations sémantiques susceptibles d'également établir une relation avec les récepteurs de l'œuvre.

Ainsi, comme conversation posthume, j'ai entrepris de travailler à partir du dernier poème qu'Édouard m'avait envoyé portant le titre *Étrange petit chaos*, intitulé qui, avec du recul, a sans doute aussi influencé la construction de l'œuvre. Son poème se présentait sous la forme de courtes phrases alignées à la verticale. Des phrases évocatrices de la nature ; d'une perçante résonance avec l'univers. J'allais donc graver le texte⁸² sur un grand contreplaqué de merisier russe à la toupie numérique (CNC), en retirant du poème toutes les lettres E, ce qui laisserait des espaces étrangement vides et pleins – d'absence sans doute – dans le déploiement de la lecture. Tout en se voulant un clin d'œil à *La disparition*, roman de Georges Perec rédigé sans aucune occurrence de la lettre E, l'absence de celle-ci comme première lettre du prénom d'Édouard dans *Te porter* symboliserait aussi sa disparition soudaine, quelque temps après avoir composé son poème.

3.2.1.3. GESTE ET AGGLOMÉRAT POUR SE RACCROCHER

Ce faisceau pérecquien guidant mon travail, j'ai commencé à envisager comment la *feuille* du texte, c'est-à-dire le contreplaqué que j'allais graver du poème d'Édouard, pourrait vivre dans l'espace en tant que sculpture. N'ayant pas encore acquis le contreplaqué et voulant me représenter sa dimension au sol (à ce moment, je ne savais pas encore si j'allais le déposer au sol ou contre un mur), j'ai commencé à poser des matériaux et des objets sur le plancher de mon atelier pour me figurer son emplacement. Pour ce faire, j'ai utilisé les éléments que j'avais sortis au préalable, certains formant des surfaces comme des retailles de bois, des cadres ou des miroirs, ou d'autres étant des objets aussi petits que des cubes de sucre et des épines de pin, me servant à combler les espaces les plus minimes entre les matériaux.

⁸² Chaque lettre mesure 17 millimètres de hauteur.



Figure 13 Travail en atelier pour *Te porter*, 2021

À force de joindre les objets pour former une surface, cela a engendré des dénivelés différents partant du sol, et il m'a semblé qu'il commençait à y avoir une densité hétéroclite intéressante à poursuivre. Les objets que je posais au sol me paraissaient solidaires à la forme en train d'apparaître. En voulant combler les irrégularités, j'ai élevé la forme agglomérée d'objets à près d'une vingtaine de centimètres, le tout déposé de manière minutieusement précaire. Il m'est alors apparu évident que ces objets, ceux qui m'avaient accompagnée tout le long de ma correspondance avec Édouard, devaient porter le texte gravé.

Mon impulsion d'agglomérer les objets m'a amenée à établir des parallèles avec l'idée d'inventaire affectif et mes recherches sur Perec. Avec mes objets – parce qu'ils constituent mon langage –, je tentais moi aussi de combler le vide en empilant les données de mon univers immédiat de manière compulsive, sans égard au statut humble ou précieux des objets. Et cette énergie mise dans l'échafaudage de la pièce relevait du geste attentionné autant que d'un auto-processus visant à vivre mon propre deuil d'Édouard.

3.2.1.4. LES HASARDS TECHNIQUES ET AFFECTIFS DANS LA MISE EN FORME DE L'ŒUVRE

Si je prends le temps de détailler chacune des étapes de réalisation de cette pièce, c'est qu'elles ont contribué à sa portée symbolique, mais aussi à celle de l'ensemble de l'exposition. Lorsque j'ai entamé le processus de gravure du texte sur le contreplaqué, il a fallu procéder en deux passages de gravure car le panneau à travailler dépassait le tablier du CNC, c'est-à-dire la surface jusqu'où le couteau de découpe fixé au bras de contrôle programmé peut se rendre. La gravure de la première partie du texte, la plus volumineuse, s'est déroulée sans anicroche, alors que le tracé de la deuxième partie, qui représentait le dernier quart du poème, me réservait des surprises.

Après avoir lancé cette seconde portion de la gravure sur l'ordinateur du CNC, je me tenais aux aguets près de la machine afin de m'assurer que tout se passe bien. Pour la première portion du texte, le bras numérique gravait les phrases de gauche à droite, une ligne après l'autre, dans un continuum sans disruption. Pour la seconde partie, le bras s'est enligné pour un trajet désordonné et aléatoire, traçant des mots épars et laissant des vides. Comme je n'avais pas prévisualisé le trajet à l'aide de l'option du logiciel prévue à cet effet, j'en ai été grandement étonnée. Ne pouvant pas mettre fin au trajet, je devais avoir confiance que la machine allait compléter sa tâche. Mon rythme cardiaque s'est accéléré, je sentais que je devais intervenir ; que cet étrange parcours de la machine n'était pas fortuit.

J'ai saisi la situation pour décider que le poème d'Édouard, dans cette version, ne devait pas être achevé : j'allais forcer la machine à s'arrêter au mot que je choisirais, laissant les vides s'installer dans l'apogée du texte. Comme une image de la fin d'une vie qui laisse forcément des morceaux incomplets et de l'espace symbolique dont il faut relier les points pour suturer. J'ai arrêté la machine au mot M R. Il ouvrait pour moi sur une forme d'immensité intouchable, caractéristique du texte d'Édouard.

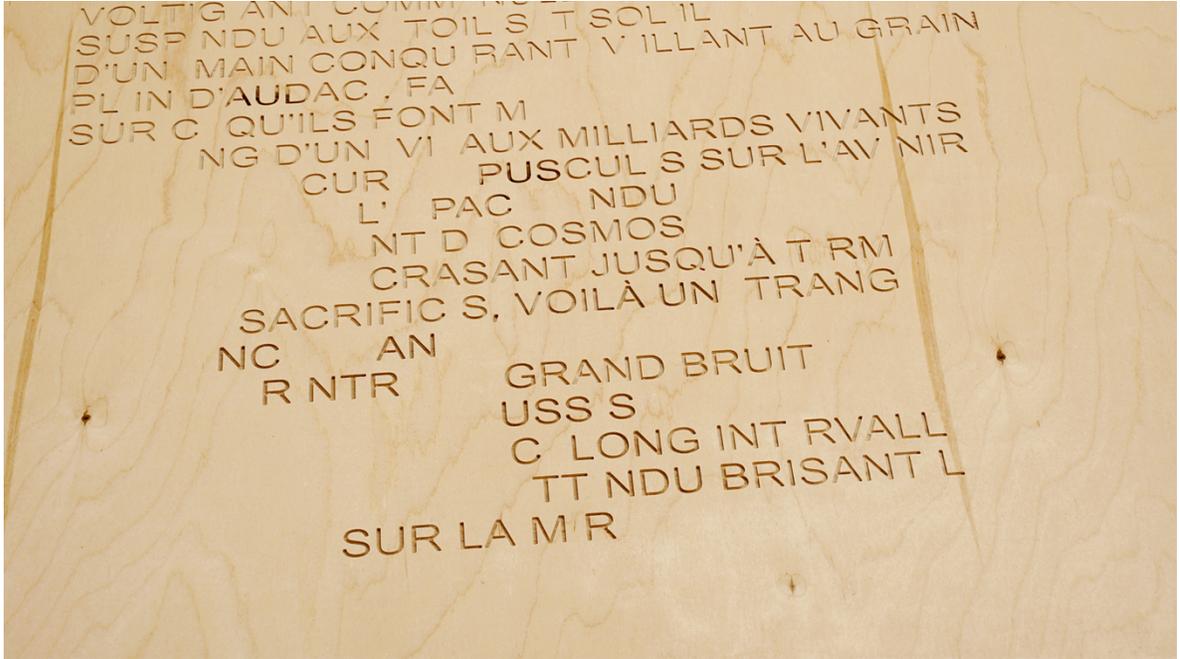


Figure 14 Détail de la fin du poème d'Édouard, centre Bang, 2022



Figure 15 *Te porter*, centre Bang, 2022



Figure 16 *Te porter* (détail), centre Bang, 2022

3.2.1.5. DU RÉENCHANTEMENT RELATIONNEL

Ainsi, de manière concrète et figurée, *Te porter* représente ma relation avec Édouard, mais aussi ma relation avec le deuil et la perte, qui passent pour moi par le prisme de l'objet et les faisceaux sémantiques qu'il comporte. Cette approche relève encore une fois de la conception du sémiophore de Krzysztof Pomian, ici comprise par l'angle artistique de la sculpture d'objets. Car si l'objet représente un monde, cela implique à mon sens que se forme une relation entre ce monde et soi, et que cette même relation, par les véhicules de l'art, puisse générer d'autres relations au contact de différentes personnes.

Là où j'y vois un réenchancement, c'est qu'il y a un passage – gestuel, commémoratif, contemplatif – de l'objet ordinaire vers une intention artistique qui l'active ; qui en encode les relations affectives. *Te porter* se trouve dans la première salle de l'exposition et s'avère la seule pièce au sol. L'éclairage et le dégagement autour de l'œuvre permettent d'en apprécier les subtilités et les

détails. Cette œuvre sculpturale a entre autres mis la table pour le corpus sériel *Au chevet*, poursuivant sur la thématique de la disparition, et pour la double projection *Les irréductibles* qui anime une mémoire de l'objet à travers d'étranges apparitions.

3.2.2. LES IRRÉDUCTIBLES ET AU CHEVET : AUTO-PROCESSUS ET PROLONGEMENTS

3.2.2.1. CONTEXTE DE VIE S'IMPOSANT DANS LA DÉMARCHE : UN DÉMÉNAGEMENT

À l'hiver 2022, j'ai donc appris que j'aurais à déménager au printemps venu, alors que j'allais être en pleine production tout en poursuivant la rédaction de mon mémoire. Cette nouvelle m'a d'abord donné un choc, car cela venait avec une charge de travail supplémentaire ; puis je me suis résignée, tout en développant des ponts entre cette obligation inopinée et mes travaux de recherche. L'idée m'est alors venue, comme je travaillais déjà les inventaires d'objets et la mémoire matérielle, de tirer parti du classement que je devrais effectuer pour mon déménagement : j'allais explorer les tréfonds du patrimoine matériel que je conserve depuis déjà longtemps.

Compris dans le lot de mes effets personnels communément désigné par « mon ménage », je possède un ensemble d'une vingtaine de boîtes remplies de mes souvenirs qui, de déménagement en déménagement, demeurent intactes : je ne les ouvre même plus, car je sais que je ne pourrai rien jeter, étant trop attachée à ce que ces objets représentent. Mais cette fois-ci, je me décidais à les redécouvrir ; pour des raisons pratiques car le carton des boîtes avait trop pris la poussière, et pour des raisons artistiques afin d'explorer les possibles de leur contenu.

3.2.2.2. **LES IRRÉDUCTIBLES : JE ME SOUVIENS, JE NE ME SOUVIENS PAS**

Un des laboratoires de mon parcours de recherche-création s'est tenu dans la Salle Polyvalente du Centre de production en art actuel TouTTouT, et a permis l'idéation, par le déploiement de manipulations préliminaires, de l'œuvre vidéographique *Les irréductibles*. Celle-ci a pris forme durant cette période, où je m'étais imposé comme contrainte de prendre en considération ces objets souvenirs,   la fois réconfortants et encombrants, pour en dégager un potentiel poétique. Cette force évocatrice pouvant mener   une forme de réenchantement du regard qu'on porte sur les choses,   travers un processus m diant les objets.

Si j'admets que j'entasse sans doute les souvenirs de manière plus marquée que la moyenne des gens, je ne me considère pas seule dans cette dynamique affective   l'objet : tout un chacun possède des babioles dont il est impossible de se séparer. Et pour ce volet de mes recherches, j'ai entrepris de me concentrer sur les plus petits objets, ceux qui tiennent dans une main. Dans la salle polyvalente, en conversation avec le contenu des vingt boîtes, j'ai inventorié ces objets en quelque sorte intouchables en les nommant *Les irréductibles*.

J'ai vite compris que ces objets se distinguaient en deux catégories, les critères de qualification pour l'une ou pour l'autre n'étant pas basés sur les propriétés physiques des objets, mais sur leur affectation dans ma mémoire. C'est pourquoi l'œuvre se décline en deux parties, deux tableaux dont la surface est faite de feutre couleur sable et le cadre qui le supporte   l'arrière est en contreplaqué de merisiers russe. Les intitulés des deux segments figurant ainsi :

  gauche : *Objets que je garde dont je me souviens pourquoi je les ai gardés*

  droite : *Objets que je garde, dont je ne me souviens pas pourquoi je les ai gardés*

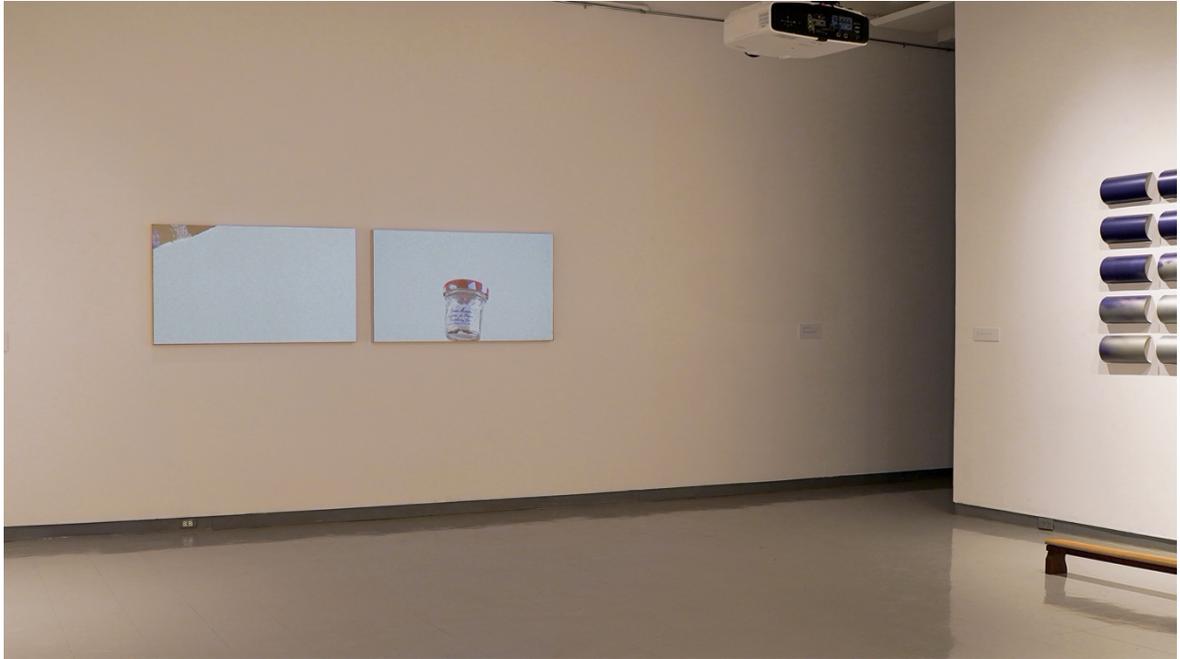


Figure 17 Les deux tableaux composant *Les irréductibles*, centre Bang 2022

Encore une fois, je fus peut-être inspirée par Georges Perec et son *Je me souviens*⁸³, dans lequel il liste simplement, en de courtes phrases numérotées débutant justement par « Je me souviens », des choses aléatoires dont il se rappelle : événements, objets, impressions, relations :

« [...]

295

Je me souviens de la barbe à papa dans les fêtes foraines.

296

Je me souviens du rouge à lèvres “Baiser”, “le rouge qui permet le baiser”.

297

Je me souviens des billes en terre qui se cassaient en deux dès que le choc était un peu fort, et des agates, et des gros callots de verre dans lesquels il y avait parfois des bulles.

[...]»⁸⁴

⁸³ Perec avait lui-même été inspiré par *I remember*, une autobiographie de l’artiste et écrivain Joe Brainard.

⁸⁴ Georges PEREC, *Je me souviens : les choses communes I*, Paris, Hachette, 1978, p. 77.

Enfin, des souvenirs qui pourraient être communs à tous. Leur attrait se dégageant par l'effet d'ensemble et par le pouvoir des phrases à faire évoquer au lecteur ses propres souvenirs. Pour *Les irréductibles*, il s'agit de séquences filmiques des objets de petite taille précédemment décrits, qui apparaissent et disparaissent, tour à tour, des deux écrans. Ils font leur entrée par différents points des cadrages. Le procédé employé pour filmer les objets relève à la fois de l'accident, tout en étant la résultante de plusieurs explorations où j'utilisais des plaques de verre pour créer des effets lumineux sur les objets (voir *Inventaire aléatoire des choses qui vibrent* au point 3.2.3). Mais dans ce cas-ci, les plaques de verre sont utilisées comme surface portant les objets, *a contrario* des objets qui portent la surface dans *Te porter*.

Je donne ici l'image du processus physique déployé pour la prise de vue de cette œuvre. La caméra est sur un trépied, et je me tiens derrière ; de façon à pouvoir observer mes mouvements dans le moniteur tout en manipulant les objets que je tiens au bout de mes bras sur une plaque de verre tout près de l'objectif. Le cadrage est serré, de façon à correspondre au ratio de la plaque de verre que je tiens. Je filme les objets au ralenti, un ralenti dont je découvre les subtilités en reVISIONnant aussitôt les séquences tournées. Je décide par où les objets entrent dans le cadre et par où ils en sortent, les promenant avec la force et les faiblesses momentanées de mes bras. Le procédé est inconfortable et demandant, mais j'obtiens ainsi le résultat que je souhaite : les objets, médiés par le dispositif, flottent et glissent parfois sur le verre, provoquant des sorties de cadres imprévues, et la fébrilité de mes bras tendus fait chambranler les objets de manière énigmatique.

J'aurais sans doute pu peaufiner les équipements et la méthode, mais il m'a semblé que ce corps-à-corps avec l'appareil, les objets et l'image filmique était porteur d'une tension physique nourrissant le résultat final. Je souhaitais que ce résultat relève d'un aspect fascinateur, pour que le regardeur se sente aussi emporté dans les séquences d'objets tout comme je l'avais été en les filmant, les suivant des yeux et tentant de me raccrocher à des souvenirs.

Le choix du feutre comme surface de projection s'est imposé comme matière propice à amener de la douceur à l'image, contribuant à produire un moment à la fois étrange et confortable. La transparence du verre ayant produit une disparition du fond de l'image, on aperçoit que les parties colorées des objets, les plus près du blanc étant absorbées par la matière textile (paradoxalement utile pour camoufler le son bien que les vidéos n'en comportent pas). De plus, je souhaitais que la double-projection prenne place dans la grande salle du centre Bang, côtoyant des œuvres installatives en contexte de galerie, afin que les objets, déjà au ralenti, s'immiscent encore plus naturellement dans l'espace.

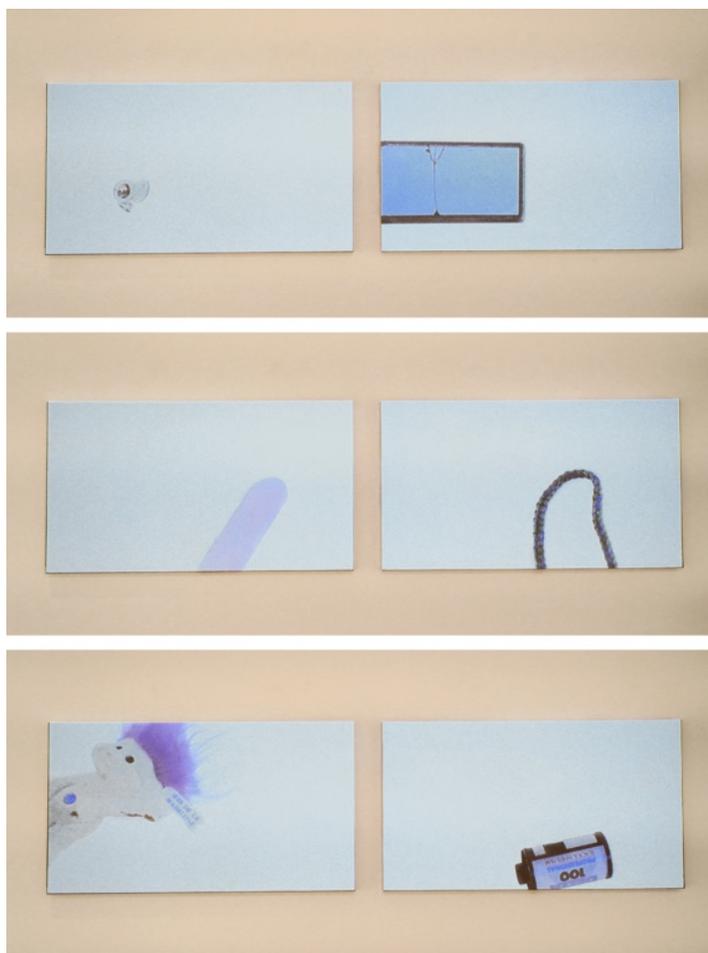


Figure 18 Chevauchement d'objets dans *Les irréductibles*, centre Bang, 2022

3.2.2.3. *AU CHEVET* : ABSENCES ET PROLONGEMENTS



Figure 19 *Au chevet*, centre Bang, 2022

La classification systématique d'objets qui a été nécessaire à l'élaboration de la double projection *Les irréductibles* a fait émerger une autre famille d'objets, réunis cette fois sous la bannière du deuil. Le corpus sériel *Au chevet* qui en émergerait allait être parent avec les objets agglomérés pour Édouard, mais d'une toute autre façon. Avec un certain recul, je peux affirmer que ce corpus est celui qui m'a le plus fait douter et qui a le plus changé en cours de route, l'idée de départ n'arrivant pas à se fixer. J'y suis allée à tâtons, explorant différentes avenues, tentant de travailler l'infra-ordinaire et le réenchantement à travers le lexique des médiums physiques (bois, verre, gravure) et sémantiques (sémiophore, deuil, texte) que je déployais. Il faut alors faire confiance aux doutes et laisser le temps d'attente agir comme dans l'aire de réflexion.

Partant de l'esthétique de l'hommage attribué à une personne en particulier, que j'avais mis à l'œuvre dans *Te porter*, j'ai poursuivi avec l'emploi du matériau gravé et de l'objet, mais cette fois-

ci en procédant par effacement. L'absence de l'objet ferait briller sa portée symbolique. J'ai travaillé à partir de onze objets précis, dont chacun me rappelait un de mes disparus ; des gens de mon entourage qui sont décédés entre mes six ans et cette année. Des objets aussi anodins que des boucles d'oreilles, des bricolages, des roches, des cubes de sucre et des bottes. Ayant capté numériquement les contours des objets, je les ai fait découper (au jet d'eau) en emporte-pièce dans les plaques de verre utilisées pour le tournage de la double projection *Les irréductibles*. Les dessins en vide formés à même le rectangle de verre offraient alors un nouveau chant⁸⁵ bleuté, se soustrayant avec insistance du cadrage.



Figure 20 *Au chevet* (détail), centre Bang, 2022

Ces fragiles monolithes transparents et cassants allaient être déposés sur des embases⁸⁶ constituées de pièces d'érable massif de 48 x 13 x 4 centimètres chacune, sur lesquelles j'avais gravé

⁸⁵ Au sens propre, comme la tranche transversale de la principale surface du matériau, mais aussi au sens figuré, comme une nouvelle puissance dégagée de la pièce de verre.

⁸⁶ Sorte de tablette de bois dont le volume et la hauteur peuvent ici rappeler la forme d'une table de chevet.

(au CNC) les prénoms de chaque disparu en symétrie verticale. Ainsi, les prénoms apparaissent comme encodés, brouillés, voire illisibles, bien qu'il soit possible, par déduction de l'ensemble, de reconnaître qu'il s'agit bien de prénoms. En fait, le regardeur, pourra découvrir, s'il est attentif et s'il franchit un certain rapprochement physique avec l'œuvre, que les prénoms apparaissent en positif lorsqu'ils se reflètent dans la vitre. Il y a là quelques échos avec l'idée d'un passage de l'autre côté, au sens de la mort, mais aussi au sens du merveilleux comme dans le classique de Lewis Carroll où Alice passe de l'autre côté du miroir, ce qui lui donne accès à un monde parallèle insoupçonné.



Figure 21 *Au chevet* (détail), centre Bang, 2022

Pour ce qui est de la présentation des éléments de la série, les vitres déposées sur les embases en érable forment un angle aigu et se détachent du mur sobrement, offrant ainsi les ombres formés par le contour des objets comme de nouveaux dessins à découvrir pour chaque pièce. L'absence de la forme, de l'objet, est devenue tracé. Chacune des ombres se voit aussi animée d'une légère agitation, recréant une forme de présence étrange. En effet, un moteur rotatif (système de bielle) relié

aux fils électriques des lampes suspendues au-dessus de chaque pièce fait frémir celles-ci doucement. On perçoit légèrement le balancement créé en observant les abat-jours de petite dimension installés devant chaque pièce, un peu plus haut que les plaques de verre. La vibration est à peine perceptible et fait l'effet d'une respiration des lampes, d'un souffle animant l'ensemble.

Cette œuvre sérielle s'accompagne d'un opuscule imprimé (voir en Annexe B) dans lequel se trouve un court récit que j'ai composé pour chaque objet, en mettant en lumière son effet apaisant ou troublant dans les processus de deuil liés à chacun de mes disparus. Autonome en soi, mais complémentaire dans l'appréciation de cette série, ce livre donne aussi à voir, en image, une autre déclinaison du travail de la lumière sur les objets réalisé à l'aide du verre, qui donne l'effet de transcender leur matérialité.



Figure 22 Images tirées du livre accompagnant l'œuvre *Au chevet*, 2022

3.2.2.4. RÉFLEXIONS, APPARITIONS, MOUVEMENTS

Le verre a été pour moi, dans le travail sur *Les irréductibles* et *Au chevet*, source d'émerveillement à mesure que j'en découvrais les potentialités, la matière possédant en effet des qualités versatiles comme la transparence, la dureté, la luisance et le vernissé. En prenant le parti de travailler avec du verre usiné, récupéré, j'en réactive aussi le sens : en promettant un réenchancement là où il ne s'agirait que de restes fragmentés issus de nos besoins domestiques et industriels.

Pour ces deux œuvres, le verre s'est avéré à la fois médium et matériau. J'ai pu créer des jeux de réflexions, d'apparitions et de mouvements qui ont nourri mon rapport à la matérialité et à l'immatérialité. De plus, il s'agissait d'accueillir cette matière dans mon travail comme quelque chose de neuf et de prometteur pour une utilisation photographique, filmique et installative.

3.2.2.5. DU RÉENCHANTEMMENT MATÉRIEL

Ainsi, dans l'aboutissement de ces œuvres, le verre, le bois et le feutre se conjuguent à des procédés de réenchancement de l'objet ; par des associations plastiques, des interventions gravées et lumineuses et par le déploiement de séries et ou d'ensembles de fragments physiques médiés au moyen de différents supports (projecteur) et procédés (traitement) numériques qui me paraissaient pertinents à explorer.

Le réenchancement d'un infra-ordinaire lié à la matérialité des choses représente bien l'ensemble de la démarche de ces œuvres qui activent les fragments de mon existence. La trouvaille et la récupération prennent alors leur sens dans ma pratique. Mais j'emploie aussi des matériaux à l'état neuf, de facture plutôt naturelle et anonyme (feutre uni, bois naturel) me permettant de donner plus de force évocatrice aux éléments sensibles que je mets en interaction avec eux ; éléments que je qualifie de sensibles puisse qu'ils proviennent de mon vécu, de mes relations ou d'accidents de manipulation.

3.2.3. *INVENTAIRE ALÉATOIRE DES CHOSES QUI VIBRENT* : SUBTILITÉS DE LA PRÉSENCE AU MONDE

3.2.3.1. DÉAMBULATIONS QUOTIDIENNES DANS L'INFRA-ORDINAIRE

L'œuvre vidéographique *Inventaire aléatoire des choses qui vibrent*⁸⁷ s'avère un exemple probant de la méthodologie auto-processuelle de la trouvaille précédemment décrite à la fin du premier chapitre, dont le processus m'a permis de me laisser transformer par la découverte, les hasards et l'émerveillement. *IADCQV* a été pour moi un catalyseur positif du poids de la pandémie sur mes activités et ma vie personnelle, mais a aussi libéré la voie pour de nouvelles avenues de création en vidéo et en son, notamment en ce qui a trait à la vidéoprojection. De plus, j'ai pu retrouver, en réalisant les captations pour ce projet, l'élan créateur inhérent au déplacement et à la mobilité dans ma pratique : le dépaysement qu'il faut pour aborder d'un regard renouvelé mon quotidien.

Au printemps 2021, on ne pouvait toujours pas aller bien loin pour se dépayser. En pleine morosité pandémique, je suis en réaction face à mon besoin de dépaysement non comblé. Paul Kawczak, chargé de cours animant le séminaire *Art, individu et société* du cursus de la Maîtrise en art, nous propose d'entamer, en marge des exigences du séminaire, une enquête⁸⁸ artistique à même notre quotidien. Une enquête comme prétexte à s'attarder sur les courts-circuits, les anomalies ou les détails de nos routines de vie pouvant conduire à de la matière artistique. Mes collègues et moi nous sommes lancés dans la proposition sans plus d'indications claires, sinon l'intention de relever des faits, des réalités qui font pour nous image par rapport au contexte actuel particulier.

Je me suis alors mise à m'accorder des moments d'arrêt, de lenteur oisive volontaire, me mettant au défi lors de mes migrations pendulaires quotidiennes d'observer un détail en particulier que je croiserais sur mon chemin. J'ai commencé à filmer ces détails : brindilles au vent, plantes à

⁸⁷ L'acronyme *IADCQV* sera employé dorénavant dans le texte pour désigner cette œuvre.

⁸⁸ Vocabulaire issu des sciences sociales dont l'emploi est de plus en plus courant dans le domaine artistique.

moitié enfouies sous les bancs de neige agonisants du printemps, objets agités par l'air ambiant, rayons lumineux éphémères traversant les surfaces réfléchissantes ou opaques. Enfin, spectatrice devant ces infimes grésillements, je centrerais mon attention sur ces détails pour pouvoir m'y perdre et ainsi redécouvrir le quotidien sous un jour nouveau.

D'abord filmées avec mon téléphone cellulaire, je me suis par la suite munie d'un bon appareil pour capter ces séquences. Cela ne prenait que quelques minutes par jour, et ce besoin de m'arrêter pour capter les micromouvements est vite devenu pour moi salutaire, agissant comme une résistance à la vitesse et au rendement de mes activités quotidiennes. J'ai continué ce travail de captation en explorant différents endroits et paramètres de prise de vue, cherchant à développer une esthétique magnifiant l'infime, le paysage et le méditatif.

3.2.3.2. MAGIE INSOUÇONNÉE DE LA LUMIÈRE MÉDIÉE

Durant l'été 2021, la recherche entourant *IADCQV* s'est poursuivie, alors que je ne m'y attendais pas. D'abord, en réalisant une résidence de création en microédition au Centre SAGAMIE, j'ai développé une esthétique photographique qui prenait effet en rephotographiant avec une caméra des images photographiques en noir et blanc sur un moniteur d'ordinateur. Et ce, en projetant des reflets latéraux sur l'image à l'écran, par la manipulation d'autres écrans, de verres ou de miroirs, provoquant des halos mauves sur le moniteur alors rephotographié. Étant aux prises avec la difficulté de valoriser le corpus d'images en question issus d'une résidence en Russie en 2019, cette méthode « tachiste » en a été le dénouement, et s'est avérée un point tournant pour mes expérimentations à venir.

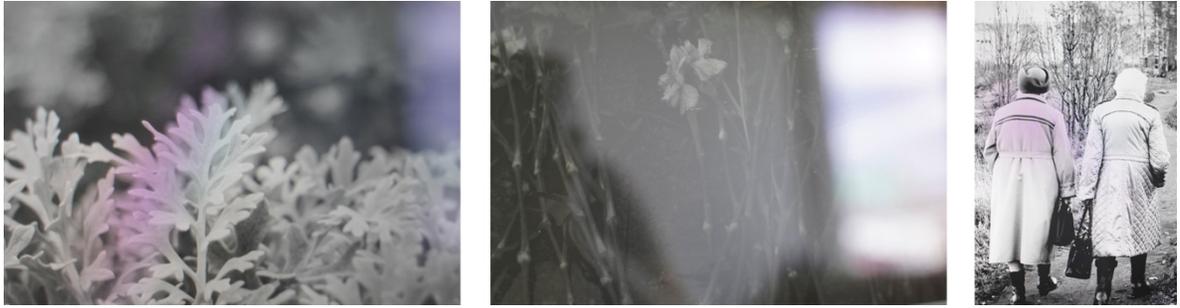


Figure 23 Images tirées du livre *Carnet de dépaysement : Petrozavodsk, 2021*

Suite à cela, à l'automne 2021, comme laboratoire déterminant dans mon parcours de recherche à la maîtrise, j'ai pris part à une résidence de création de deux mois au centre d'artistes EST-NORD-EST de Saint-Jean-Port-Joli, ce qui m'a permis de me lancer pleinement dans le développement d'*IADCQV*. J'ai alors développé des techniques de manipulation d'objets translucides, réflexifs et lumineux devant l'objectif pour la captation de paysages infra-ordinaires réenchantés par la lumière.



Figure 24 Images tirées de la vidéo *IADCQV, Saint-Jean-Port-Joli, 2021*

Au final, *IADCQV* est matérialisé dans *Le chant des choses* sous la forme d'une projection en grand format (320 x 180 x 5 cm) sur un tableau à la surface de feutre (du même modèle que ceux utilisés pour *Les irréductibles*). La projection se tient tout au fond de la petite salle du centre Bang. Cependant, cette fois-ci, bien que les murs soient blancs, la salle dégage une ambiance tamisée : seule

la projection éclaire la pièce, au centre de laquelle se trouve un banc pour s'asseoir durant le visionnement d'une durée de vingt-deux minutes.

La vidéo d'*IADCQV* consiste en une boucle formée par une succession de courtes séquences filmiques allant de quelques secondes à quelques minutes tout au plus. Chaque séquence, qui représente une composition de jeux de lumière sur des éléments architecturaux, des objets ou des paysages, débute par le tintement de clochettes qui rythme l'enchaînement de la boucle, et dont les combinaisons d'accords donnent parfois lieu à une surprenante étrangeté, parfois harmonieuse et d'autres fois dissonante. Un collage sonore constitué de successions de bruits ambiants tirés des prises de vue offre aussi une texture à l'ensemble de l'expérience. Les trames sonores des séquences se voient interchangées les unes avec les autres, provoquant alors un léger brouillement des repères entre ce que l'on entend et ce que l'on voit.



Figure 25 *IADCQV* dans la petite salle du centre Bang, 2022

3.2.3.3. CAPTATION, PROJECTION, PAYSAGE : NOUVELLES APPROCHES

L'approche lente et intuitive déployée pour ce projet m'a permis de me familiariser avec l'art vidéo et les aspects techniques de l'appareil de captation autant que ceux de la post-production. L'image filmique et son langage s'avéraient pour moi une nouvelle matière requérant ses apprentissages et ses tâtonnements. C'est d'ailleurs par une approche plastique que j'ai abordé mes séquences filmiques, celles-ci étant proches du tableau photographique ou de la performance (manipulation d'objet, engagement physique de l'ordre des conditions de captation de la pièce *Les irréductibles*).

Effectivement, mes expérimentations pour *IADCQV* impliquent grandement mon propre corps – ses tremblements de bras, ses extensions d'objets, ses manipulations de l'environnement immédiat –, qui entre en relation par le biais de la lumière, avec des objets vivants ou inertes ; choses infra-ordinaires de ce monde et paysages familiers. Je me suis intéressée au rapport entre mes propres mouvements et la motilité de la lumière (sa faculté de bouger, de créer du mouvement ou une présence sur les choses). La lumière, en laquelle réside le principe même de l'image filmique, qui agit ici comme élément-matière éclairant et revisitant l'ordinaire, les lieux communs.

3.2.3.4. SONORITÉS ET RÉSONANCES : LA CLOCHETTE

Si c'est après avoir traversé la première salle du centre Bang, plus vaste, qu'on se retrouve devant *IADCQV*, l'oreille perçoit pourtant déjà le chant des clochettes au loin, comme un appel aiguisant la curiosité. Les enregistrements de clochettes de la trame sonore d'*IADCQV* ont été réalisées en studio, à l'aide d'une vingtaine de clochettes toutes différentes, me permettant, en les combinant, de créer un vaste répertoire d'accords (les sons vont du tintement d'une à trois clochettes en simultané débutant les séquences filmiques). Chaque séquence sonore débute par une secousse

marquée, provoquée par ma manipulation, puis, les sons continuent de résonner, s'éteignant doucement, suivant les caractéristiques physionomiques de chaque clochette.

Ironiquement, bien que le titre de l'exposition comporte le mot *chant*, il s'agit de la seule pièce sonore de l'exposition. C'est qu'ici, l'idée du chant se rapporte plus à l'essence et à l'agentivité des choses (objets, paysages et lumière) qu'à la musique ou à une expression de la voix humaine. L'exposition est d'ailleurs plutôt silencieuse, sauf en ce qui concerne *IADCQV*, dont la trame sonore subtile et presque effacée traduit bien l'esprit de captation de ces séquences, tournées dans un silence qui n'en est jamais tout à fait un. Ainsi s'exprime d'autant plus, à travers les œuvres de l'exposition, ma conception du réenchancement, qui s'incarne par un nouvel enchantement que j'affecte aux choses humbles afin de les rendre à nouveau significantes et actives dans notre perception du quotidien.

3.2.3.5. DU RÉENCHANTEMENT RITUEL

À travers le travail effectué pour *IADCQV*, j'ai commencé à prendre au mot l'expression *mettre en lumière* pour tenter d'opérer un réenchancement sur les choses, c'est-à-dire utiliser la lumière en tant que corps agissant sur le sujet. Ma propre fascination pour mon environnement pouvant par la suite se transposer dans la galerie au moyen de la vidéoprojection sur tableau feutré, qui impressionne par sa dimension et sa propension à absorber des masses de lumière dans sa matérialité.

Plusieurs éléments de l'œuvre *IADCQV*, qui se situe quelque part entre l'installation et la projection vidéo, évoquent la notion de rituel. Par exemple, le tintement des clochettes, rappelant la cérémonie liturgique ou l'idée apaisante de la répétition⁸⁹, ou encore, la lenteur des séquences qui se montre propice au recueillement. Conjugué à ces éléments, tout le caractère transformateur, auto-processuel et marqueur d'un renouveau de la pratique du projet font aussi état du réenchancement

⁸⁹ Je pense aux livre-disques pour enfants de *La fée Clochette*, où le tintement d'une clochette indiquait durant la lecture de tourner la page pour suivre l'histoire en simultané de l'écoute de celle-ci.

rituel qui s'y est insinué, de l'apparition de l'idée jusqu'à la présentation dans sa première forme au centre Bang.

3.2.4. QUELQUES DÉBORDEMENTS : ORDONNER LES RESTES

3.2.4.1. CIEL CANAL : LA TROUVAILLE QUI FAIT IMAGE

À force de travailler les quatre pièces maîtresses de l'exposition, la nature des corpus a peu à peu engendré des fragments satellites ; matériaux dénichés pour une hypothétique utilisation, débris et restes de tests de gravure, verre cassé issu des tournages et autres objets qui ont, durant les deux dernières années, composé le paysage de mon atelier. Ces débordements de l'intérieurs m'ont amenée à échafauder des empilements temporaires et des associations libres dans mes lieux de travail ayant favorisé ma créativité.

Ce fut le cas particulièrement lors de ma résidence de création à EST-NORD-EST où j'avais apporté des boîtes d'objets et de matériaux de mon atelier, avec l'intention de les faire entrer en relation avec des objets et matériaux trouvés sur place. J'avais, entre autres, sous la main une trentaine de demi-cercles d'acier de 30 x 16 x 9 cm, qu'il m'avait été donné de trouver par hasard un an plus tôt et qui m'avaient servi à faire plusieurs expérimentations. Comme ces demi-cercles me rappelaient la forme de tuiles d'argile que l'on peut apercevoir sur certaines toitures de maison en Europe, j'ai fait quelques recherches et je me suis rendu compte que ce type de tuiles portaient un nom, les tuiles canal. Quoique cette information oscille entre légende et fait avéré, il semble qu'à l'origine ces tuiles étaient moulées sur les cuisses des femmes, ce qui faisait en sorte que la taille variait d'une construction à l'autre.

Cet aspect du matériau relatif au corps m'a interpellée, j'ai réalisé quelques explorations performatives dans le paysage avec mes tuiles d'acier, mais cette expérience n'étant pas tout à fait concluante, j'ai plutôt investi les tuiles en les rapprochant de l'idée du ciel (les tuiles canal, sur les

maisons, font face au ciel). J'ai donc fait imprimer une image grand format d'un ciel capté lors de mes promenades à Saint-Jean-Port-Joli, sur un support translucide autoadhésif qui allait me permettre de laisser filtrer l'aspect métallique et l'usure de l'acier là où on pouvait voir des nuages dans l'image. J'ai par la suite divisé l'image en 25 sections correspondant à la dimension de 25 tuiles d'acier. Puis, j'ai encollé chaque impression sur chaque tuile, ce qui a eu pour effet de reformer des éléments de ciel, mais de manière plus picturale : on aurait dit que le métal était peint. Finalement, j'ai reconstitué le ciel au mur en laissant de l'espace entre chaque *canal*, permettant à cette représentation du ciel d'atteindre un nouveau statut paradoxalement discontinu et unifié.



Figure 26 *Ciel canal*, centre Bang, 2022

3.2.4.2. **LA CHANT DES CHOSES : ÉCLAIRER LE BANAL**

Quelques mois plus tard, après une période intensive de recherches théoriques durant laquelle je fréquentais assidûment l'atelier sans pourtant travailler à quelque chose de précis, j'avais commencé à empiler, çà et là, des retailles qui me plaisaient, bien que n'ayant pas particulièrement d'attrait. Je les gardais surtout pour leurs aspérités intéressantes ou l'esthétique particulière de leurs tranches, qui, une fois empilées, créaient une suite verticale de teintes et de textures. Je m'apprêtais enfin à réanimer ces morceaux épars, contenant tout de même une charge de gestes ; ceux issus des actions, des tentatives et des classements passés.

Mais l'œuvre *Le chant des choses* a réellement prit sa place dans ma recherche lorsque j'ai commencé à insérer des retailles de verre entre chaque matériau : comme ceux-ci étaient temporairement empilés devant ma fenêtre, les lignes de verre se sont naturellement éclairées. L'ensemble d'éléments horizontaux devenant une sorte de monument lumineux, j'ai constaté à quel point la simplicité de la composition avait le pouvoir de m'émerveiller.



Figure 27 Empilement temporaire réalisé pour *Le chant des choses*, 2022

J'ai alors poursuivi le travail en taillant les matières afin qu'elles présentent la même aire latérale (et non la même épaisseur), qu'elles soient fixées au mur de la manière la plus épurée possible et dans l'optique de la munir d'un système d'éclairage interne autonome (sans l'électricité du bâtiment). Rien ne serait visible à part les matériaux soigneusement empilés, agglomérés les uns aux autres par la lumière.

Même si cette œuvre s'avère l'une des réalisations les plus tardives de l'exposition, elle donne pourtant son titre à celle-ci – ou est-ce un dénouement tout à fait approprié que la dernière pièce soit celle qui porte la marque de tout ce qui l'a précédée? – et est installée au mur vers lequel on se dirige, au centre Bang, pour entrer dans *Le chant des choses*.

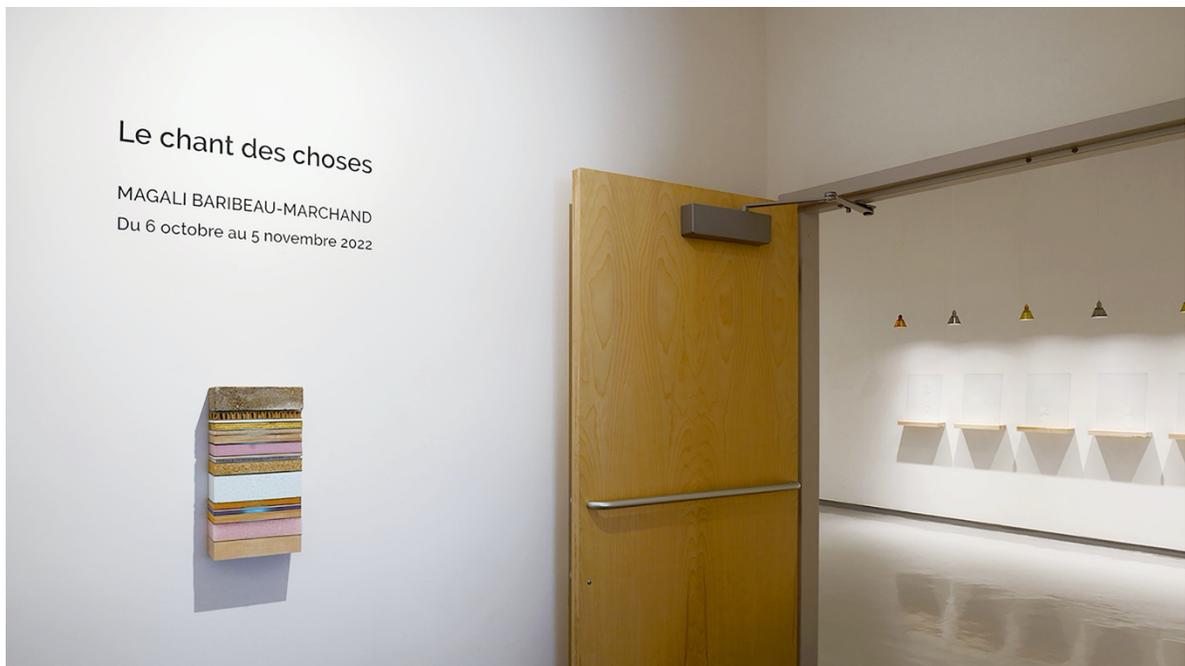


Figure 28 *Le chant des choses* au centre Bang, 2022

CONCLUSION

« Cette réalité, si peu réelle d'être trop présente, du fait d'être vécue dans l'instant, s'allège, si on retourne vers elle le regard, au lieu d'en subir machinalement les pesanteurs courantes, et se laisser emporter comme un train de nuages qui s'effilochent à l'horizon et s'appêtent à disparaître sans laisser de traces⁹⁰. »

⁹⁰ Pierre MACHEREY, *Petits riens ornières et dérives du quotidien*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2009, p. 140 (Coll. « Diagnostics »).

Au fil des expérimentations avec tous ces différents matériaux, médiums, objets et techniques, bien sûr alimentées de découvertes théoriques et méthodologiques laissant agir la sérendipité, j'ai pu développer des stratégies venant répondre à ma problématique de recherche. Je me demandais en effet comment, à travers ma pratique auto-processuelle se déployant par l'objet, une esthétique où l'infra-ordinaire est révélée afin de réenchanter peut-elle produire une charge affective ou fascinateur susceptible d'émerveiller?

C'est au fil de mes recherches théoriques et expérimentations en atelier, en déplaçant les repères habituels attribués à ces fragments, ces objets et ces phénomènes infra-ordinaires, et en déployant ma mobilité (tout en investissant aussi la mobilité des objets), que j'ai pu, à travers mon propre émerveillement, travailler à transmettre la charge affective et contemplative vécue lors de l'élaboration des œuvres. Les éléments de réponses à ma problématique se retrouvent donc à même la charge affective, voire contemplative, contenue dans les œuvres de l'exposition *Le chant des choses*. Cette charge a pris corps naturellement au fil de mes recherches sur un mode heuristique, dans un état de présence favorisant la découverte et en étant sensible aux signes pouvant indiquer les orientations de recherche.

Les thématiques du deuil, de la mémoire – liée à l'objet, aux lieux et aux gens –, de la présence et de l'absence, de l'apparition et de la disparition, et du caractère éphémère du paysage, ont été investies à travers mes actions de réenchantement. Celles-ci impliquent des objets trouvés et autres matériaux d'aspect industriel comme le verre, le feutre et le bois, pourvus de sens dans des efforts d'édification visant à les mettre en lumière. Par exemple, en faisant en sorte que le spectateur puisse être participatif dans la découverte des composantes (éléments subtils, énigme dans la suite, questionnement sur le procédé de fabrication, etc.), mais aussi en procédant à des assemblages épurés faisant ressortir des densités insoupçonnées (empilements, présences lumineuses, apparition et disparition). J'ai pu alors questionner et activer le pouvoir de communicabilité et l'agentivité des objets, de la mémoire et du paysage.

À l'apogée de ce mémoire, qui accompagne et déploie les différentes manifestations tant théoriques que pratiques de ma recherche-crédation, j'en arrive à penser que l'exploration de l'infra-ordinaire comme source d'émerveillement a réellement contribué à enrichir ma pratique ; à la renouveler et la réenchanter. J'arrivais à la maîtrise avec une dizaine d'années de pratique derrière moi, mais j'avais le sentiment qu'un parcours académique de recherche pourrait solidifier mes assises et ma confiance. J'étais alors loin de me douter que ma recherche m'amènerait bien plus loin encore et allait ouvrir sur des perspectives insoupçonnées.

Dans le premier chapitre, je présentais justement ce qui avait animé mes désirs de création suivant l'obtention de mon Baccalauréat interdisciplinaire en arts de l'UQAC en 2009 ; de mes premiers projets présentés publiquement jusqu'aux manifestations les plus récentes de ma pratique. Ainsi, je me suis intéressée durant ces années, par le biais de résidences de création, d'expositions et de collaborations avec d'autres artistes, à l'aspect évocateur des objets, dans une perspective d'abord autobiographique puis en envisageant plusieurs stratégies les concernant (cueillette, détournement, archéologie quotidienne) et thématiques (deuil, mémoire, commémoration). Puis, grâce à l'apport du dépaysement résultant de voyages et de la résidence comme moyen de création, je suis venue insuffler à ma pratique un caractère plus mobile, propice à la réalisation d'installations, de sculptures jamais tout à fait stables, où les éléments sont souvent déposés ou en transit vers d'autres déclinaisons.

En amorce du second chapitre, il a été question de définir ma propre conception de l'infra-ordinaire en partant surtout des matérialisations littéraires de cette thématique par l'écrivain français Georges Perec, tout comme celle du réenchancement, appuyée entre autres par l'idée d'un matérialisme favorisant l'enchantement qu'avance la philosophe américaine Jane Bennett. Tout cela en regard de ma pratique ayant comme pivot principal l'objet – trouvé, gardé, déplacé, réanimé –, que j'ai pu situer et analyser en m'appuyant sur les recherches doctorales de Julie Bélisle, celles-ci portant sur le rassemblement d'objets comme mode de création, une orientation processuelle observable chez plusieurs artistes de notre époque. Puis, pour mettre en perspectives ces notions en les déclinant sous

les catégories d'infra-ordinaires matériel, immatériel, et à la fois les deux, j'ai présenté et analysé en regard de ma recherche l'œuvre sculpturale *They Say It Makes Miracles* de l'artiste mexicaine Tania Pérez Córdoba, la vidéoprojection *Wall* de l'artiste américain Tom Friedman et le projet installatif *Colts raisin* de l'artiste québécoise Vicky Sabourin.

Pour ce qui est du troisième chapitre, j'ai décliné les différentes œuvres qui ont permis à mes recherches de prendre corps dans l'espace de galerie du centre Bang, en décrivant leur processus de fabrication autant que leur forme finale, car le récit qui sous-tend l'œuvre et les liens qui les unissent les unes aux autres ont été pour moi producteurs de sens, notamment pour le montage de l'exposition. Dans l'achèvement de cette recherche, j'ai pu explorer, avec la matérialisation dans l'espace des différents corpus, trois types de réenchantement (relationnel, matériel, rituel) nourrissant ma problématique de recherche.

Enfin, sur les sentiers de la recherche-création, que ce soit lors de résidences de création ayant jalonné mon parcours, en déployant mes projets dans des lieux publics, ou pour la collégialité développée entre les autres étudiants en art et moi, j'ai été amenée à vivre des expériences humaines et artistiques qui ont grandement contribué à la réalisation de mon exposition finale. Je considère ainsi que mes explorations et l'aboutissement de mes recherches m'ont fait grandir en tant qu'artiste, tant sur le plan personnel que sur les plans artistique et professionnel.

Une résidence de création d'une durée de trois mois à Charleroi, en Belgique⁹¹, est ce qui m'attend tout juste après la finalisation de mon parcours à la maîtrise. Ce sera une occasion unique pour moi de développer des pistes de travail récemment développées qui renferment le potentiel nécessaire à la poursuite de ma pratique. Je pense notamment à l'intégration de la projection vidéo dans mes œuvres visuelles par l'utilisation de supports numériques, tout en voyant comment un engagement physique important lors des processus de captation des images peut influencer l'image

⁹¹ Échanges d'artistes et d'ateliers-résidences Québec – Belgique BPS22 du CALQ

produite. Mes recherches sur le sémiophore et l'objet médié pourront se voir envisagées en regard de l'actualité et des changements sociaux, climatiques et politiques auxquels la planète fait face. De plus, l'exploration du verre comme support pour *médier* les objets, les paysages et les images pourrait faire l'objet d'œuvres vidéographiques dans lesquelles le scénario et la trame sonore prendraient de l'importance et pourraient être conçus dans une optique auto-processuelle.

Ainsi, demeurera l'idée du réenchancement dont la matière est issue du commun et de l'endotique, tout en évoluant vers une plasticité se traduisant par les pondérables et les impondérables du geste. Il me faudra manipuler la vie réelle pour en démontrer toute la diversité, et ainsi aborder l'infra-ordinaire comme une nouvelle vision réenchantée des relations au monde qui nous façonnent, nous préoccupent et nous affectent. Et cela commence autour de soi, juste là sous nos yeux, dans ce qui nous éclaire et qu'on éclaire.

ANNEXE A

Version intégrale du poème *Étrange petit chaos* d'Édouard Itual Germain, publié dans le livret de la correspondance entre Magali Baribeau-Marchand et Édouard Itual Germain (la publication complète comporte quatre livrets pour représenter autant de duos d'artistes/auteurs participants), dans le cadre du projet « Refaire l'alliance en quatre vents » de l'organisme artistique Kamishkak'Arts initié en 2020 :



Figure 29 Livrets de la publication *Refaire l'alliance en quatre vents*, 2022

Étrange petit chaos

C'est au fond qui brille
Rêve ou souvenir
Étrange chaos qui donne sa lumière
Paysages ou forêt mémorable

Sous un soleil là-bas au fond
Aurais voulu hurler comme un enfant
Par ce mystère enraciné s'est fait un silence
Les yeux fixés vers le nord

Comme un rêve, il faut l'acquérir
Vent qui entrouvre de l'immensité
Qui emplit un regard qui tremble
Libre et limpide ce mystérieux mélange

Comme les brises lointaines, qui ne meurt jamais
Dans la grisaille couleur de pierre
Aussi doux survivant dans la douceur
Au fond du bois, parfois fait rêver

Tout autour pour regarder
D'où sortit la lumière
Voir un mélange des souvenirs
Qui aboutit à des rêves

Écoutant que la force entière liberté
Avec au fond l'ombre de forêt
Fait résonner le déferlement au fil du temps
Comme une aurore qui donne sa lumière

Parmi ses haillons de ce premier soleil
Avec la brise dans la clarté
Où la vie fait silence au long d'un sentier
Parsemé de lumière ou règne un silence

Voir le monde sous les yeux à l'infini
Tranquillement se reflètent ces journées inachevées
Avec le monde, ces matins ou ces soirs
Sur ses bords, suffit d'avancer

Tout en contemplant dénitude
Dans sombre couleur bleutée hostile
Noyés d'ombres, venant consoler la solitude
Qui emplit le ciel avec leurs parures

Une étonnante douceur d'histoire universelle
Lumière et les ténèbres doux désordre
Dans cette fosse immense, jeté dans le vide
Sous l'effet d'une crainte pourtant réel

Voltigeant comme nulle part ailleurs
Suspendu aux étoiles et soleil
D'une main conquérante veillant au grain
Plein d'audace, face à face

Sur ce qu'ils font montre ensemble
Au long d'une vie aux milliards vivants
Angle obscur crépuscule sur l'avenir
Amas de débris espaces étendus

Bravant ce vent de cosmos
Peut paraître écrasant jusqu'à terme
Tant de sacrifices, voilà un étrange sentiment
D'existence grandiose

Temps de rentrer à grand bruit
Sans trop de secousses
Ont fait résonner ce long intervalle
Souffle un vent inattendu brisant le grondement
Qui s'ouvre sur la mer⁹²

⁹² Édouard Itual GERMAIN, « Étrange petit chaos », dans Nicholas PITRE, Émili DUFOUR et Mathilde MARTEL-COUTU, dir., *Refaire l'alliance en quatre vents (Kamishkak'arts) : Magali Baribeau-Marchand Édouard Itual Germain*, Alma, Centre SAGAMIE, 2021.

ANNEXE B

Textes du livre *Au chevet* qui accompagne l'œuvre du même nom au sein de l'exposition *Le chant des choses*. Pour chaque disparu, le mot représentant l'objet en question se dématérialise par son effacement dans le corps du texte, et laisse ainsi place aux spéculations du lecteur qui tente de se figurer le mot disparu.



Figure 30 Livre *Au chevet*, 2022, centre Bang, 2022

GÉRARD

Tu as été le premier à partir. J'avais six ans. Comme à tous les jours, tu revenais de nager. Et dans mon souvenir, c'était le plus chaud de l'été. La limite entre la surface du lac et le soleil qui se couchait était brouillée. De loin, on a vu un quelque chose flotter. Paradis a essayé de te réanimer sur la serviette de plage de grand-maman, mais ça n'a pas fonctionné. Papa est arrivé beaucoup plus tard. Il a fallu qu'il revienne du bois. Je me souviens de son t-shirt ligné noir et blanc. J'ai la mémoire des choses inutiles, comme la couleur des vêtements. Au salon funéraire, je ne savais pas encore comment faire. Alors, avec François, on a eu l'idée de manger du
à la poignée. C'était notre manière de digérer.

GEORGETTE

Ça n'aurait jamais dû arriver, mais c'est arrivé. Tu allais à ton cours de piano à pied. Si l'accident ne s'était pas passé sur le boulevard Champlain devant l'hôpital, tu serais partie comme un petit oiseau. Il faisait noir et tu portais un manteau foncé. Le conducteur ne t'a pas vue et il t'a frappée. Quelques jours plus tard, dans ma classe de deuxième année, il fallait dessiner notre plus grande peur. Je ne savais pas comment représenter ma peur que tu meures. Je me suis dessinée en train de descendre l'escalier de ma maison de Sainte-Monique parce que je descendais l'escalier de ma maison de Sainte-Monique quand mes parents m'ont annoncé que tu t'étais fait frapper. Ma professeure m'a dit que ce n'était pas le genre de peur qu'elle voulait que je dessine. Elle voulait peut-être un ours ou des éclairs. Ou que sais-je. Après l'accident, a commencé le calvaire. Maman et tous les autres enfants, durant plusieurs mois, t'ont veillée. Je me souviens de tes pieds. Les couleurs m'avaient impressionnée. Dans ta salle de couture, peu avant que tu partes, j'avais vu un pot de
tomber. Mais il n'y avait personne d'autre pour corroborer.

AURELIEN

Ta maladie s'était déclarée un peu après ou un peu avant l'accident de grand-maman. Il n'y avait pas de pire moment. Je ne sais même pas où tu étais. Mais je sais qu'on allait souvent chez vous. Tu devais être à l'hôpital pour des soins. Quand les adultes discutaient dans la salle à manger, je faisais ma tournée dans toutes les pièces de la maison. Je me rappelle de tous les objets, avec précision. Le piano, la cage de Coco, les plantes. Les tissus, le divan rouge, les conserves de grand-maman. Les _____ de ta collection, dans un présentoir vitré qui faisait toute la hauteur du salon.

JESSICA

Depuis l'accident de grand-maman et la maladie de grand-papa, j'avais changé d'école, j'avais changé de ville, j'avais changé de vie. Tu étais rouquine. Tu avais 14 ans. Je n'ai jamais revu tes parents. Il me reste de toi les souvenirs de notre trio et ce _____, jeu dessiné indéchiffrable que nous avons inventé avec Beverly.

LOULOU

Alors que tu étais malade à Saint-Léandre, je t'avais envoyé un dessin par la poste pour te faire plaisir. Mais quand tu l'as vu, tu l'as trouvé si triste que tu t'es mise à pleurer. Je t'avais dessinée, assise sur un divan mauve dans ce que j'imaginai être ta maison. Sur le dessin, des larmes coulaient le long de tes joues. J'avais dessiné des fenêtres avec de tout petits carreaux ; j'en avais déjà vu et je trouvais ça beau. Tu as cru que c'était des fenêtres de prison et ça t'a fait pleurer encore plus. J'ai beaucoup de choses de toi : des _____, des bracelets, des lettres, un foulard, un t-shirt, des accessoires pour fabriquer des bijoux. Comme moi, tu aimais les objets. Tu m'avais donné cette petite boîte dorée pour écrire à Dieu des messages pour que tu sois apaisée. J'espère que ça a parfois fonctionné.

DOMINIC

Tu figures parmi mes disparus même si je ne t'ai pas connu. Tu es la figure de plusieurs autres. Tous ceux que nous avons en commun à cause du suicide. Le père de David, le père des jumelles, le père de Pier-Luc et Nicolas. Le frère de Sonia. Je me souviens que nous avons peur pour papa. Notre âge était loin d'être le seul ingrat. Après un interminable moment à te chercher, ils t'avaient retrouvé, dans la rivière, tout gonflé. Le frère de Sonia. Sonia, mon amie de l'harmonie. Elle jouait de la clarinette, moi du saxophone ténor. J'ai conservé trois , seuls vestiges de ces moments où nous soufflions tout notre air, plusieurs fois par semaine, pour passer au travers.

STÉPHANE

Pourtant je ne t'ai pas connu longtemps. Nous étions dans la forêt déchiquetée, et ta présence au camp, je l'ai aimée. Tu m'as fait écouter, un jour, dans le camion qui nous amenait vers nos terrains à planter, une chanson classique déjantée, que tu te faisais jouer pour te motiver. Cet été-là, tu étais souvent découragé. Cet été-là, tu partageais la même chambre que moi. Cet été-là, j'allais souvent marcher dans les chemins de gravelle après le souper. Je ramassais des qui me paraissaient détenir des pouvoirs. C'était l'heure où les épinettes noires et les oiseaux se croyaient seuls. Cette heure-là me fait encore penser à toi.

JEANNE D'ARC

Jeanne d'Arc, la sœur de ma grand-mère Georgette. Jeanne d'Arc, l'anticonformiste de la famille. La sorcière rieuse, la voyageuse. Elle vivait seule dans une maison en briques rouges de la rue Jacques-Cartier. Quand sa maison a été détruite pour faire place à un gigantesque édifice qui a défiguré le centre-ville, elle a déménagé plus loin, sur la rue Jacques-Cartier, dans une autre maison en

briques rouges, mais un peu plus foncées. À son décès, j'ai hérité de sa cuisinière, de son réfrigérateur et de ses de Russie, où elle était allée aussi.

SOPHIE

Loulou, ta marraine, est décédée en 1998, à 49 ans. Et toi tu es partie 20 ans plus tard. On aurait dit le même moment. C'était Villeray, c'était la fin de l'été. Mêmes visages, mêmes larmes, mêmes mains moites. Ma belle cousine, la première petite enfant de la famille à arriver, et la première à partir. Mon parrain m'a dit que c'était ok, que je pouvais pleurer tout ce que j'avais à pleurer. Alors j'ai beaucoup pleuré, en pensant à eux cinq, en pensant à nous cinq. Plus tard, j'ai préparé cette petite pour ta famille. Pour qu'ils puissent entendre la partition perforée de ton prénom. Comme il était fragile, je me doute que le mécanisme de l'instrument a peut-être cessé de fonctionner, mais la mélodie elle, c'est sûr, va rester.

CHARLOTTE

Tu as eu plusieurs, plusieurs vies. Dans l'une d'elle, j'étais aux premières loges. Tu habitais à Alma, encore, toi aussi. Tu t'occupais de nous, on s'occupait de toi. Tu étais accueillante. Tu étais drôle. Tu étais tranquille. Je te trouvais sage et tu me trouvais sage. Chaque semaine, j'allais faire le ménage chez toi. J'aimais prendre soin de tes choses. Tes meubles, tes bibelots, tes . Tes peintures, tes souvenirs de voyage, tes souvenirs de mariage. Ta vie n'avait pas toujours été facile. Surtout quand tu as perdu ton Gérard, et ta Loulou. Tu as déménagé souvent, alors que tu en étais à un âge avancé. Chaque fois, tu repartais pour cinq ans. Et à la fin, comme tu avais tout donné, tu as oublié.

BIBLIOGRAPHIE

ALLARD, Dominique «De l'objet à la « chose » animée : le désenchantement de l'objet / From Object to Animated "Thing": The Disenchantment of the Object », *esse arts + opinions*, n° 75 (2012), p. 4-11, <https://www.erudit.org/fr/revues/esse/2012-n75-esse088/66424ac/> (Page consultée le 4 mars 2023).

BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*, [Paris], Gallimard, 1978, 288 p. (Coll. « Tel ; 33 »).

BÉLISLE, Julie, et Laurier LACROIX. *L'emploi de la culture matérielle dans l'art contemporain : le rassemblement d'objets comme modalité de création*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2015, 455 p., <https://archipel.uqam.ca/10541/1/D2917.pdf> (Page consultée le 20 avril 2022).

BELLENGER, Lionel. *Libérez votre créativité de l'imagination à l'innovation gagnante*, 2e édition actualisée., Issy-les-Moulineaux, ESF éd., 2012, 174 p. (Coll. « Collection Formation permanente ; 166 »).

BENNETT, Jane. *The enchantment of modern life : attachments, crossings, and ethics*, Princeton University Press, 2001.

BENNETT, Jane. *Vibrant matter : a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010, 176 p.

BOUCHARD, Véronique. *L'état du geste : recycler l'histoire d'objets culturels et de savoir-faire hérités*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2006, 77 p.

BOUCHER, Mélanie et al. *Claudie Gagnon*, Saint-Hyacinthe, Québec, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, 2009, 141 p.

CASTRO, Teresa, Perig PITROU et Marie REBECCHI. *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les Presses du réel, 2020, 311 p.

CHEVALIER, Pauline. « De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. n °8, n° 2 (2011), p. 31-39, <https://doi.org/10.3917/nre.008.0031> (Page consultée le 5 mai 2022).

COTTON, Sylvie. *Avec du l'autre : récit d'une résidence d'artiste*, Alma, Centre SAGAMIE, 2018, 90 p.

COTTON, Sylvie, Nicholas PITRE et Centre SAGAMIE. *Désirer résider : pratique en résidence 1997-2011 = Desiring residing : 1997 2011 practice in art residency : Sylvie Cotton*, Alma, Sagamie édition d'art, 2011, 133 p.

DAVILA, Thierry. *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2002, 191 p.

« Encyclopædia Universalis ». dans, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/perception-tactile/> (Page consultée le 10 août 2022).

ESPARZA CHONG CUY, José, Magali ARRIOLA et Art MUSEUM OF CONTEMPORARY. *Tania Pérez Córdoba : smoke, nearby*, Chicago, IL, Museum of Contemporary Art Chicago, 2017, 107 p. (Coll. « MCA Monographs »).

FULLERTON, Elizabeth. « Tania Pérez Córdoba: Girl with the Other Earring », 2019, dans *Elephant*, <https://elephant.art/tania-perez-cordova-girl-earring/> (Page consultée le 23 août 2022).

GERMAIN, Édouard Itual. « Étrange petit chaos », dans Nicholas PITRE, Émili DUFOUR et Mathilde MARTEL-COUTU, dir., *Refaire l'alliance en quatre vents (Kamishkak'arts) : Magali Baribeau-Marchand Édouard Itual Germain*, Alma, Centre SAGAMIE, 2021.

GRANJOU, Céline. « Vibrant Matter. A political Ecology of Things. Jane BENNETT. Durham and London, Duke University Press, 2010, 176 p », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 8, 4, n° 4 (2014), p. 839-843, <https://doi.org/10.3917/rac.025.0839> (Page consultée le 12 juin 2022)..

KRAUSS, Rosalind E., et Claire BRUNET. *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithsonian*, révisée par l'auteur., Paris, Macula, 1997, 312 p. (Coll. « Vues »).

LA PERRIÈRE M., Véronique. « Réenchantement du musée : l'art contemporain au Freud Museum », *Muséologies*, vol. 9, n° 2 (2018), p. 91-106, <https://doi.org/10.7202/1052662ar> (Page consultée le 29 avril 2022).

MACHEREY, Pierre. *Petits riens ornières et dérives du quotidien*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2009, 364 p. (Coll. « Diagnostics »).

MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, 406 p. (Coll. « Cultures »).

PAQUIN, Louis-Claude. « Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques », 2019, dans, http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf (Page consultée le 4 juin 2022).

PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, 124 p. (Coll. « L'Espace critique »).

- PEREC, Georges. *Je me souviens : les choses communes I*, Paris, Hachette, 1978, 147 p.
- PEREC, Georges. *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 57 p.
- PEREC, Georges. *La disparition : roman*, Paris, Denoël, 1984, 311 p.
- PEREC, Georges. *Penser/classer*, Paris, Éd. du Seuil, 2003, 175 p. (Coll. « La Librairie du XXI^e siècle »).
- PEREC, Georges. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, [Nouvelle édition]. Paris, Christian Bourgois éditeur, 2020, 64 p. (Coll. « Titres »).
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987, 367 p. (Coll. « Bibliothèque des histoires »).
- RECURT, Élisabeth. « Celle qui raconte », *Vie des arts*, n° 267 (2022), p. 24-31.
- RÉGIMBALD, Manon. « Vers une mise en signe de l'installation », *Horizons philosophiques*, vol. 1, n° 1 (1990), p. 123-142, <https://doi.org/10.7202/800865ar> (Page consultée le 3 jan. 2022).
- SABOURIN, Vicky. *La mèche de cheveux et les fleurs*, Montréal, [Vicky Sabourin], 2021, 78 p.
- SCHMITT, Christophe. « Si Edgar Morin m'était conté : désordre, dialogique et complexité », *Projectics / Proyéctica / Projectique*, vol. 3, n° 30 (2021), p. 71-85, <https://doi.org/10.3917/proj.030.0071> (Page consultée le 8 mars 2023).
- WAINWRIGHT, Lisa S. « Donald Judd », dans *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Donald-Judd#ref989408> (Page consultée le 6 juillet 2022).
- ZAMORANO, Julie. « L'infra-ordinaire : esquisse de la théorie narrative de Georges Perec », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 30, n° 2 (2015), p. 269-282, https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2015.v30.n2.47021 (Page consultée le 13 janvier 2022).