

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

ESSAI PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DIPLÔME D'ÉTUDES SUPÉRIEURES SPÉCIALISÉES  
EN ARTS  
(1716)

PAR  
FRÉDÉRIQUE PELLETIER

*RENCONTRE AVEC LA MATIÈRE :*

UNE PRATIQUE ARTISTIQUE DE RÉHABILITATION DES REBUTS ET  
IMAGES D'ARCHIVES COMME MÉTAPHORE DES LIEUX DE MÉMOIRE

MARS 2022

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

## RÉSUMÉ

Ma démarche artistique questionne le rapport que j'entretiens avec le temps, avec les traces de son passage sur la matière ou celles de l'effacement. Dans cet essai, ces questionnements se précisent à travers l'idée de la mémoire des matériaux, laquelle entrecroise l'imaginaire des ruines et explore le dispositif installatif en tant que métaphore de la mémoire des lieux, de mémorial, mais aussi de la mémoire humaine. En interrelation avec l'installation artistique *Rencontre avec la matière*, cet essai réfléchit à ma démarche de création explorant une série de « tableaux-fenêtres », réalisées dans le cadre de mon Diplôme d'études supérieures spécialisées en art. Issue d'un alliage entre le sculptural et le pictural, ma recherche-crédation repose sur la réhabilitation poétique d'objets en détérioration trouvés dans les cours à rebuts et sur ma pratique du palimpseste à partir de l'archivage et du collage d'images extraites du *National Geographic*. Cette démarche réflexive s'attarde aussi à questionner la place symbolique des déchets issus de notre société de surproduction dans leur rapport au passage du temps et à la mémoire, privilégiant une articulation théorie/pratique dans une approche à la fois poétique et heuristique.

## MOTS CLÉS

Recherche-crédation, installation, collage, peinture, photographie, fenêtres, recyclage, archives, images, palimpseste, réhabilitation, mémoire, imaginaire, poèse.

## ABSTRACT

My artistic approach questions the relationship I settle with time, as well as the traces of its passage on materials or those left behind by erasure. In this essay, these questions are clarified through the idea of the memory of materials, which intersects the imaginary of ruin and explores the installation art device as a metaphor for the memory of places, memorial, but also human memory. In interrelationship with the artistic installation *Rencontre avec la matière*, this essay reflects on my artistic approach exploring a series of « painting-windows » made as part of my graduate diploma (Diplôme d'études supérieures spécialisées en arts). Originating from an alliance between the sculptural and the pictorial, my research-creation is based on the poetic rehabilitation of deteriorating objects found in waste courtyards and on my practice of palimpsest from the archiving and collage of images extracted from *National Geographic*. This reflection also focuses on questioning the symbolic place of waste in our society of overproduction in its relationship to the passage of time and memory, favoring a theory/practice articulation in an approach that is both autopoietic and heuristic.

## KEY WORDS

Research-creation, installation, collage, photography, windows, scrap objects, archives, images, palimpsest, rehabilitation, memory, imaginary, poïesis, heuristic.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à témoigner de ma gratitude aux personnes suivantes :

D'abord, merci à mon directeur de recherche Philippe Boissonnet, pour sa patience, sa disponibilité, ses encouragements et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter et enrichir ma réflexion théorique autant que ma production artistique. Merci à mes professeurs de l'UQTR qui m'ont fourni les outils nécessaires à la réussite de ce projet. Je tiens à remercier spécialement les membres du jury dont France Joyal, pour son dévouement et ses critiques constructives qui m'auront permis d'évoluer tout au long de mon parcours au DESS. Je remercie Isabelle Pichet qui a su alimenter ma recherche grâce à d'excellentes suggestions d'ouvrages. Merci également à Valérie Guimond, pour sa disponibilité et ses précieux conseils, notamment en sérigraphie.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers mes amis et collègues étudiants qui m'ont apporté leur support moral et intellectuel. Je remercie toute l'équipe de la Galerie R<sup>3</sup> de l'UQTR, pour l'aide au montage de mon installation. Merci à Guy Pronovost pour son travail de maître dans l'élaboration de la structure des « tableaux-fenêtres ». Sans son grand savoir-faire technique et son dévouement, mon installation ne serait pas la même.

Un grand merci à tous les gens qui m'ont donné des objets de récupération et des exemplaires du *National Geographic*. Un merci très spécial à mon conjoint Richard Bastien, avec qui j'ai effectué d'innombrables allers-retours dans les cours à rebuts. Merci pour ta patience infinie et ton support inestimable. Finalement, j'aimerais remercier chaleureusement mes parents et ma grande sœur, pour leur soutien constant et leurs encouragements et spécialement mon papa pour la fabrication des supports des fenêtres.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	iii
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	iv
<b>LISTE DES FIGURES</b> .....	vi
<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>CHAPITRE 1</b>	
<b>ANCRAGES ARTISTIQUES, OBJECTIFS ET PROBLÉMATIQUE</b> .....	3
1.1 Les cours à rebuts comme source d’inspiration : découvrir, récupérer, transformer.....	3
1.2 La rencontre entre l’objet de rebut, le tableau et les images d’archives : un système ouvert .....	4
1.3 Les images du <i>National Geographic</i> : un déclencheur dans mon procédé pictural .....	7
1.4 De la mémoire suggérée par les matériaux, à l’émergence d’une pratique de l’installation .....	9
1.5 Intentions et principaux objectifs de recherche .....	12
<b>CHAPITRE 2</b>	
<b>APPUI THÉORIQUES ET CONCEPTUELS</b> .....	14
2.1 L’imaginaire des ruines : une approche de notre rapport au passage du temps	14

2.2	L'autopoïèse et poïèse dans ma démarche de recherche-crédation .....	16
2.3	Réhabiliter l'objet et recomposer avec le matériau .....	20
2.4	Déconstruire et assembler, soustraire et additionner, effacer et faire émerger : pratiquer le palimpseste .....	26
2.5	L'exploration d'archives dans les pratiques installatives : une stratégie artistique de l'expérience temporelle .....	28

### **CHAPITRE 3**

	<i>RENCONTRE AVEC LA MATIÈRE</i> .....	33
3.1	Obstruction et apparition : effet de palimpseste dans l'espace .....	33
3.2	L'émergence de la représentation figurative du corps humain à partir des images du <i>National Geographic</i> .....	35

### **CHAPITRE 4**

	INTERPRÉTATION.....	40
4.1	Créer avec les déchets : un processus de prise de conscience .....	40
4.2	Déplacer, décontextualiser, recontextualiser le « déjà-là » .....	42
4.3	La quête d'instantanéité et d'immédiateté par l'image, autre signe lié à la peur de l'effacement .....	45
4.4	La fenêtre en tant que dispositif de captation du regard .....	47
	<b>CONCLUSION</b> .....	50
	<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	52

## LISTE DES FIGURES

Figure 1. Pelletier, F. (2020). Extrait de # 12 350 [photo document]. Maison des Gouverneurs, Trois-Rivières, Qc, Canada. ....	6
Figure 2. Pelletier, F. (2019). Extrait de <i>Aporie</i> [photo document]. L'œil Tactile, Trois-Rivières, Qc, Canada.....	10
Figure 3. Bastard, P. (2006-2013). <i>Beautiful Landscapes</i> [image en ligne]. <a href="https://www.thecollectiveloop.com/2010/11/recycled-art-of-pauline-bastard.html">https://www.thecollectiveloop.com/2010/11/recycled-art-of-pauline-bastard.html</a> ...	22
Figure 4. Bastard, P. (2006-2013). <i>Beautiful Landscapes</i> [image en ligne]. <a href="https://www.thecollectiveloop.com/2010/11/recycled-art-of-pauline-bastard.html">https://www.thecollectiveloop.com/2010/11/recycled-art-of-pauline-bastard.html</a> ...	22
Figure 5. Goodwin, B. (1975). <i>Tarpaulin No.3</i> [image en ligne]. <a href="https://www.airspint.com/be-inspired/stories-and-experiences/the-national-gallery-of-canada/">https://www.airspint.com/be-inspired/stories-and-experiences/the-national-gallery-of-canada/</a> .....	23
Figure 6. Pelletier, F. (2020). Extrait de #12 350 [photo document]. Galerie R <sup>3</sup> , Trois-Rivières, Qc, Canada.....	25
Figure 7. Hains, R. (1962). <i>Pour ceux qui</i> [image en ligne]. <a href="https://www.galeriew.com/artwork/view/id/1162_raymond-hains-pour-ceux-qui">https://www.galeriew.com/artwork/view/id/1162_raymond-hains-pour-ceux-qui</a> ....	27
Figure 8. Boltanski, C. (2000). <i>Les abonnés du téléphone</i> [image en ligne]. <a href="https://www.southlondongallery.org/exhibitions/christian-boltanski-les-abonnas-du-talaphone/">https://www.southlondongallery.org/exhibitions/christian-boltanski-les-abonnas-du-talaphone/</a> .....	29
Figure 9. Bob et Roberta, Smith. (1997). <i>Paint it orange</i> [image en ligne]. <a href="https://chisenhale.org.uk/exhibition/bob-roberta-smith/#e1314a229a7bbec22175ea3ac159b2e9">https://chisenhale.org.uk/exhibition/bob-roberta-smith/#e1314a229a7bbec22175ea3ac159b2e9</a> .....	30
Figure 10. Pelletier, F. (2021). Extrait de <i>Rencontre avec la matière</i> [photo document]. Galerie R <sup>3</sup> , Trois-Rivières, Qc, Canada. ....	38
Figure 11. Pelletier, F. (2021). Extrait de <i>Rencontre avec la matière</i> [photo document]. Galerie R <sup>3</sup> , Trois-Rivières, Qc, Canada. ....	38



Figure 12. Pelletier, F. (2021). Extrait de <i>Rencontre avec la matière</i> [photo document]. Galerie R <sup>3</sup> , Trois-Rivières, Qc, Canada. ....	39
Figure 13. Pelletier, F. (2021). Extrait de <i>Rencontre avec la matière</i> [photo document]. Galerie R <sup>3</sup> , Trois-Rivières, Qc, Canada. ....	44
Figure 14. Pelletier, F. (2021). Extrait de <i>Rencontre avec la matière</i> [photo document]. Galerie R <sup>3</sup> , Trois-Rivières, Qc, Canada. ....	44
Figure 15. Pelletier, F. (2021). Extrait de <i>Rencontre avec la matière</i> [photo document]. Galerie R <sup>3</sup> , Trois-Rivières, Qc, Canada. ....	49
Figure 16. Pelletier, F. (2021). Extrait de <i>Rencontre avec la matière</i> [photo document]. Galerie R <sup>3</sup> , Trois-Rivières, Qc, Canada. ....	49

## INTRODUCTON

Les cours à rebuts et les sites d'entreposage industriels sont rapidement apparus comme un phare dans ma démarche de recherche-crédation, en raison de leur atmosphère mystérieuse et contemplative, à la fois poétique et étrange. Il s'agit de lieux au caractère embryonnaire où mes œuvres commencent à exister et mes premiers germes d'idées à se matérialiser. Entre mon expérience dans la cour à rebuts et celles faites ensuite à l'atelier, émergent des questionnements sur le rapport que j'entretiens avec le temps; sa trace, son passage et la perception de sa perte, à travers l'évocation de la ruine et du mémorial. Face à ces nouvelles pistes de réflexion, ma démarche de recherche-crédation repose sur l'idée métaphorique de la mémoire des matériaux, leur recyclage artistique et leur réhabilitation dans une autre temporalité et un autre contexte spatial. Les approches poétique et heuristique se sont ainsi révélées dans ma démarche réflexive.

Mon processus de création s'est donc développé à la fois dans des pratiques bi- et tridimensionnelles. D'une part, j'ai incorporé les archives d'images (extraites des revues *National Geographic*) à mes propres photographies de matériaux détériorés et industriels, en m'inspirant de la tradition du palimpseste par le procédé pictural et le collage, d'où émerge l'idée d'une mémoire en voie d'effacement, mais aussi de métamorphose. D'autre part, j'ai combiné ces effets de palimpseste sur toile à des procédures de réhabilitation de fenêtres industrielles désaffectées dans un travail installatif et sculptural. J'ai donc adopté, sur le plan de la pratique artistique, une approche hybride laissant une grande place à l'effet d'émergence du sens qui me permet d'activer l'imaginaire du spectateur par la mémoire d'un monde passé, à la fois naturel et culturel. J'ai voulu traduire, de façon métaphorique et poétique, ma perception d'une réalité collective et individuelle en rapport avec une société en questionnement sur ses moyens de (sur)production et ses capacités à se réhabiliter.

Cet essai s'articule donc autour de quatre chapitres, mettant respectivement en lumière mes motivations et ancrages théoriques, les diverses dimensions

méthodologiques et conceptuelles, puis la description de l'installation finale dans l'espace d'exposition et l'interprétation des pistes de réflexions concernant l'impact d'une hybridation des disciplines picturales et sculpturales sur les enjeux contemporains qui sont implicites au recyclage d'archives et matériaux de récupération.

Le chapitre 1 présentera mes thèmes centraux, mon ancrage en pratique artistique, picturale et sculpturale et les principaux éléments déclencheurs de mon projet de recherche-crédation. Les notions de passage du temps, de traces, d'imaginaire des ruines, mais aussi de rencontres temporelles et matérielles forgeront ce que j'appelle métaphoriquement: la mémoire des matériaux.

Le chapitre 2 se consacrera davantage à l'échange qui s'ensuit entre le tableau, les images d'archives et l'objet de rebut, au sein de mon processus de recherche et de production artistique. L'ancrage d'une approche méthodologique poétique y sera abordée, tout en mettant en relief une posture de type autopoïétique préalable au processus de production en atelier. En m'appuyant sur quelques auteurs et artistes, je confronterai les notions de recyclage éco-artistique, de réhabilitation matiériste et d'imaginaire des ruines, tout en questionnant leur place dans ma démarche de recherche-crédation.

Le chapitre 3 apportera des précisions sur les caractéristiques formelles et conceptuelles de *Rencontre avec la matière*, l'installation qui accompagne cet essai.

Le chapitre 4 traitera des thèmes fondamentaux de la production artistique comme, la mémoire des matériaux et le concept de réhabilitation matiériste des objets de rebut, en fonction de la pratique du palimpseste, de l'idée de mémorial, de la fonction symbolique de la fenêtre et de son impact sur le regard du spectateur, mais aussi sur sa conscience vis-à-vis de son propre rapport aux déchets et aux archives.

## CHAPITRE 1

### ANCRAGES ARTISTIQUES, OBJECTIFS ET PROBLÉMATIQUE

Dans ce premier chapitre, seront traités les éléments déclencheurs, formels ou processuels qui ont servi d'ancrage au développement de ma problématique et à l'émergence de ma création actuelle.

#### **1.1 Les cours à rebuts comme source d'inspiration : découvrir, récupérer, transformer**

Depuis plusieurs années, je m'intéresse aux cours à rebuts, aux parcs industriels, et aux sites d'entreposage, à la recherche de vieux objets qui sont d'ailleurs devenus mes plus grandes sources d'inspiration, autant d'un point de vue pratique que réflexif. Dans ce parcours en forme de cueillette, j'explore les lieux en tentant de trouver et de récupérer divers objets. Je me concentre davantage sur les objets utilitaires du quotidien, et qu'on pourrait qualifier de banals, ceux-ci n'étant plus d'aucune utilité lorsque je les trouve.

Dans une certaine mesure, ma démarche artistique découle et dépend d'un procédé de recyclage, puisque je récupère les objets afin de les soumettre à un nouveau cycle d'existence, quoique non fonctionnelle. Les objets issus de la cour à rebuts, autrefois considérés comme des débris, se voient réactualisés dans ma propre production artistique. L'environnement premier et la fonction initiale des matériaux se transforment et acquièrent un autre statut. Ancrée dans l'esprit du recyclage et à l'écoute de la situation actuelle dans laquelle nous émettons nombre d'inquiétudes et de questionnements quant à la surconsommation et à la surproduction d'objets, je me suis interrogée sur ma propre posture en tant qu'artiste produisant des objets. Le contexte contemporain dans lequel je me trouve m'influence et pourrait faire apparaître

de nouvelles préoccupations face au monde, « notre monde dont les échéances raccourcissent et par ailleurs, notre chez-soi qui cesse progressivement d’être protecteur » (Ardenne, 2020)<sup>1</sup>. Existe-t-il une perspective responsable dans ma pratique? En effet, mon intérêt intuitif pour l’exploration des sites d’entreposage a donné lieu à une réflexion plus approfondie sur ma pratique du recyclage qui pourrait ainsi être perçue selon une conscience sociale et environnementale alors que, pourtant, ma démarche artistique n’est pas assise sur des fondements écologiques. Ce qui résonne avec les propos de l’historien de l’art et écrivain français Paul Ardenne (2019) lorsqu’il affirme qu’« [...] il peut arriver enfin que le créateur attentif aux problèmes de son temps se métamorphose en un éco-artiste, en un créateur “vert” dont l’œuvre entier, cette fois, se destinera à valoriser la cause écologique » (p. 10). Or, bien que ma démarche de recherche-crédation parte d’une pratique de la récupération d’objets de rebut, elle n’est pas entièrement consacrée à la cause écologique, contrairement à ce que signale Ardenne, mais cherche principalement à faire émerger une sensibilité contemporaine vis à vis des notions de perte, d’effacement de la mémoire, de déconstruction et reconstruction ainsi que de réhabilitation artistique du matériau déjà existant et issu de notre société de surproduction.

## **1.2 La rencontre entre l’objet de rebut, le tableau et les images d’archives : un système ouvert**

À travers mon trajet dans les cours à rebuts, je cherche à privilégier certains objets plutôt que d’autres. J’accorde une attention particulière aux matériaux récupérés possédant une ou plusieurs ouvertures, des vides et des pleins, un extérieur et un intérieur. Généralement, les objets en question sont de vieux cadres de fenêtres dans lesquels il y a possibilité d’introduire d’autres éléments, plus spécifiquement des tableaux que je peins. L’ajout de toiles dans les fenêtres du type industriel obstrue un

---

<sup>1</sup> Conférence donnée à la galerie R3 de l’UQTR le 30 janvier 2020 dans le cadre de La Nuit des idées : « Être vivant... à l’ère de l’éco-anxiété ». Voir archives du Groupe URAV à <http://www.uqtr.ca/urav>

côté de celles-ci, tout en donnant accès à de nouvelles informations visuelles se trouvant dans le plan pictural. Dans un certain sens, la partie trouée de la fenêtre, désormais cachée par le tableau, dévoile et rend visible des espaces imaginaires, peints, et contenant des images issues d'un temps passé que je récupère dans les revues *National Geographic*. Continuellement enfouis sous de nombreuses couches de peinture et de papier, ces amoncellements de matière imperceptibles se révèlent progressivement, à la suite de chacune de mes interventions sur le tableau. Comme si les éléments qui échappaient à la vue une première fois, resurgissaient sous une autre forme constamment renouvelée et réitérée par un cycle continu d'additions et soustractions.

À titre d'exemple, dans l'œuvre # *12 350* (2020, fig. 1), il est possible d'observer ce phénomène. Le rapport étudié entre ce qui est obstrué et ce qui s'avère visible devient perceptible grâce aux strates de papiers et aux couches de matières picturales. Celles-ci apparaissent par gradations successives et disparaissent aussi par l'effet d'accumulation et de soustraction de la matière sur la toile. Par conséquent, les images provenant du *National Geographic* semblent s'effacer, voire presque s'effriter par l'intermédiaire des autres fragments d'images tirées de ce magazine ou résultant simplement des effets d'accumulation de la matière picturale. Alors que le contraire se produit aussi lorsque les images semblent réapparaître à nouveau. Ces images empruntées au magazine feront l'objet d'une réflexion plus approfondie lors du point suivant, puisqu'elles sont à l'origine de mes préoccupations sur la place qu'occupent les archives au sein de mon procédé pictural.



Figure 1. Pelletier, F. (2020). Extrait de # 12 350 [photo document]. Maison des Gouverneurs, Trois-Rivières, Qc, Canada.

Dans ma recherche de cette rencontre entre l'objet de rebut, le tableau, et les images d'archives d'une revue populaire internationale, le choix de la fenêtre dépendra forcément de sa capacité à recevoir un tableau. Toutefois, la sélection de l'objet de rebut en fonction du support est plus ou moins importante d'un point de vue technique. La réelle préoccupation concerne l'échange potentiel qui pourrait éventuellement s'ensuivre entre les matériaux picturaux et l'objet de récupération. Il doit se créer un

lien de partage réciproque entre la toile et les images d'une part, le tableau et l'objet récupéré d'autre part, puisque la composition picturale émergeant à la surface du tableau dépendra en grande partie de la richesse de cette mise en commun. Je dois me soucier considérablement de la façon dont les tableaux réussiront à dialoguer avec les objets de rebut, sachant que ce qui sera représenté sur la toile n'est jamais déterminé au préalable. La dynamique établie entre l'objet récupéré, le tableau et les matériaux picturaux, incluant le collage d'images d'archives, dépend de la façon dont chacun des éléments interféreront les uns avec les autres. Autrement dit, « l'œuvre devient un système ouvert qui interagit constamment avec son environnement » (Lambert, 2017, p. 12). En conséquence, l'objet récupéré se voit influencé par la composition graduelle du tableau et vice-versa. Ce processus dynamique renvoie principalement à l'idée de se créer, de se fabriquer, et de se produire par soi-même, il fait donc référence au concept de poïèse, un élément clé de mon approche méthodologique en création sur lequel je reviendrai au chapitre 2.

### **1.3 Les images photographiques du *National Geographic* : un déclencheur dans mon procédé pictural**

Imbriquer des tableaux à l'intérieur d'objets déjà existants m'incite à développer des stratégies picturales dans lesquelles je suis vouée à composer avec les interventions passées. Afin d'assurer une certaine logique interne entre la picturalité du tableau et la matérialité de l'objet, dans sa référence évidente à un temps passé qui lui est propre, je dois aborder la toile de sorte que cet alliage devienne un tout cohésif. Durant la réalisation de l'œuvre #12 350 (2020), citée précédemment, l'apparition des images du *National Geographic* fut en quelque sorte le moyen utilisé afin d'unir, d'entretenir et de tisser des liens tangibles entre ces composantes. D'autant plus que l'intérêt que j'ai pour les images d'archives photographiques est sans doute parallèle à l'intérêt que je porte à déambuler hasardeusement parmi les inventaires impressionnants de décombres des cours à rebuts. En fait, la façon dont je procède pour choisir les images du *National Geographic* et les objets dans les sites d'entreposage est



curieusement très similaire. Prédorisposée à accueillir l'imprévu; le hasard et l'intuition dominant l'instant où mon regard se promène et s'arrête soudainement sur une image précise de même que sur un objet abandonné en particulier.

Dans l'œuvre #12 350, ces images étaient préalablement disposées de façon pseudo-aléatoire sur la toile. À première vue, les images collées sur le tableau cohabitent avec les différentes autres couches de matières semblaient désorganisées. Pourtant, elles s'avèrent le résultat d'une structure ordonnée dans laquelle la position de chacune dépend de sa réaction ou plutôt de sa réponse à ce qui l'entoure. En d'autres termes, tous les éléments autrefois autonomes se voient transposés dans un système ouvert où leur mise en commun forme un nouveau tout, maintenant devenu difficile à dissocier. Ce qui fait en sorte que le temps auquel ils se rapportent devient un facteur clé. En somme, le contenu référentiel des reproductions du *National Geographic*, ainsi que le rapport au temps des objets, s'opposent entre eux. Non seulement les images du *National Geographic* se dissemblent parfois les unes par rapport aux autres, mais d'un point de vue figuratif et temporel, elles contrastent avec l'époque d'où proviennent les objets de rebut. Il s'opère un glissement vers l'époque dans laquelle elles se trouvent actuellement intégrées. Ce qui engendre alors un mélange de plusieurs temporalités qui se côtoient sur un même plan, par le déphasage référentiel entre les différentes époques, mais surtout lorsque les ancrages historiques précis sont évidents. La récupération et l'utilisation de ce type d'images ne sont donc pas des choix anodins. Et ceci malgré le fait que, parfois, la sélection d'une de ces images peut se révéler être le simple fruit du hasard. Cependant, le contenu du *National Geographic* en soi, peu importe l'exemplaire, m'amène à concevoir l'idée d'une forme de manifestation de la mémoire en tant qu'images d'archives. Depuis plus d'un siècle, les informations publiées dans ce périodique se rapportent, à travers le regard des journalistes, à des événements, qui autrefois, étaient d'actualité.

Dans ma pratique artistique, il m'arrive de récupérer des centaines d'exemplaires du *National Geographic*. La plupart du temps, je les trouve chez les antiquaires, les brocantes et parfois même dans les cours à rebuts. Plusieurs

exemplaires datent du début des années 1900. Les textes et les images contenus dans ces ouvrages témoignent de l'importance de faits existants au moment où ils ont été écrits et photographiés. Permettant ainsi de retracer et revenir précisément sur les traces d'évènements passés, les photographies tirées du *National Geographic* témoignent alors d'une mémoire collective, de la mémoire d'un monde et d'une époque révolue, tout comme les objets architecturaux récupérés, avec lesquels elles se retrouvent étroitement liées.

#### **1.4 De la mémoire suggérée par les matériaux, à l'émergence d'une pratique de l'installation**

L'idée de mémoire telle que je la conçois se manifeste dans plusieurs aspects de ma pratique artistique, par la réutilisation et la transformation d'objets de rebut, par le procédé pictural intégrant des images d'anciennes revues, par leur mise en espace. Cet intérêt pour la mémoire se traduit par des approches formelles, d'ordre pictural au départ puis sculptural, basées sur les procédures de passage d'un état en un autre, de traces d'effacement ou de recouvrement et de déplacement, lesquelles s'enracinent aux concepts de perte, de disparition et de fuite du temps. Les relations forme-contenu contribuent alors au développement de mon idée de la mémoire suggérée par les matériaux, laquelle entrecroise l'imaginaire des ruines et l'idée du mémorial. Durant mon travail de création en atelier, la notion de dégradation des matériaux à plus grande échelle m'a poussé à me familiariser de plus en plus avec la conception d'espaces tridimensionnels. À titre d'exemple, l'œuvre *Aporie* fut la première à refléter cet intérêt naissant pour l'installation en tant que pratique artistique. *Aporie* (2019, fig. 2) était constituée de trois tableaux encastrés dans de grandes boîtes blanches déposées au sol rappelant ainsi le monument commémoratif et évoquant la forme d'un tombeau. En imbriquant les tableaux dans ces structures, la référence au mémorial et, plus largement à l'imaginaire des ruines, s'est aussi concrétisée. À l'instar de Pablo Cuartas (2013), chercheur et doctorant en sociologie, je pense que le tableau peut alors « [...] s'associer

au temps passé [...] parce qu'il est placé dans des dispositifs explicitant son rapport à la mémoire [...] » (paragr. 23).



Figure 2. Pelletier, F. (2019). Extrait de *Aporie* [photo document]. L'œil Tactile, Trois-Rivières, Qc, Canada.

Si on considère la tradition picturale<sup>2</sup>, cette présentation inhabituelle des tableaux au sol m'a dirigée plus consciemment vers l'installation comme forme d'exploration du rapport spatial se créant entre l'œuvre et son public. Cette approche m'a aussi permis de mieux soutenir l'articulation entre théorie et pratique dans ma démarche de recherche-crédation actuelle. D'une part, cette expérimentation installative me poussait à remettre en perspective la place qu'occupaient alors les matériaux au sein de ma pratique artistique, ceux-ci devenant suggestifs de la mémoire; d'autre part, l'organisation des tableaux dans un dispositif spatial intégrant des objets qui rappellent un rapport au temps, m'a permis de créer une mise en scène faisant émerger mon intérêt pour le mémorial tout en valorisant un de mes processus favoris en création, le collage. De plus, j'ai constaté qu'un des objectifs liés à ma stratégie installative était de désorienter le regard du visiteur habitué à voir des tableaux au mur et le diriger ainsi vers un espace qu'il doit autant habiter que regarder.

Ainsi, dans *Aporie* (2019), la mise en espace des tableaux témoigne de la manière dont je travaille en atelier, c'est-à-dire directement au sol, sans chevalet. Cette façon nouvelle de composer avec l'espace ouvre sur l'intérêt de créer un écart entre l'œuvre et le regardeur. Cette distance, presque inconfortable, était plus difficile à recréer lorsque les tableaux étaient au mur. Paradoxalement, restreindre volontairement la proximité entre l'œuvre et le regardeur créait une intimité. En fait, comparable à celle d'un cercueil, les socles ne s'élevaient pas plus haut que les genoux des regardeurs, ce qui les contraignait à s'arrêter, se pencher, accorder du temps à l'objet pour pouvoir découvrir le contenu. La mise en espace, imitant presque la façon dont on dispose des dépouilles dans les cérémonies d'un enterrement, récréait cette même ambiance froide et solennelle, mais aussi propice aux recueils. Cette relation particulière du spectateur avec son environnement spatial renvoie ainsi à la notion d'installation décrite par Bousteau et Bonnet (2009), « [...] qui se caractérise par sa fusion avec le contexte » (p. 31). En somme, cette œuvre a fait émerger en moi l'idée de perpétuation des souvenirs et d'évocation du monument commémoratif dans ma démarche

---

<sup>2</sup> La présentation de tableaux se fait généralement sur un support bi-dimensionnel exposé au mur.

artistique. Ce qui m'a amenée, pour mon projet final au DESS, à réfléchir davantage à la notion de ruines et à la suggestion du mémorial au sein d'une production artistique orientée vers une pratique installative qui tient compte du déplacement du corps du spectateur à l'intérieur de l'espace de l'œuvre même.

### **1.5 Intentions et principaux objectifs de recherche**

Mes principales intentions de recherche tournent autour de la mémoire que l'on peut prêter métaphoriquement à des matériaux, aux traces de mémoire collective qu'ils comportent et à travers lesquelles je me questionne sur la façon de les réhabiliter plutôt que de simplement les recycler. En proposant un projet de création qui intègre des archives et des rebuts, je réponds à un premier objectif de recherche qui consiste à réfléchir, d'une part à la force évocatrice des matériaux à propos du passage du temps et de l'effacement de la mémoire, d'autre part à la force de réhabilitation des objets et images du passé qui sont recyclés à travers une pratique artistique. En me concentrant sur la portée expressive du matériau recyclé, je pense pouvoir réussir à capter l'essence du geste artistique de réhabilitation et ainsi partager mon imaginaire à partir de l'objet de rebut, utilisé principalement pour sa capacité à communiquer différentes couches de mémoire, tels un palimpseste. J'éclaircirai d'ailleurs ce point aux sections 2.3 et 2.4 du chapitre 2.

Un second objectif consisterait à inclure davantage la présence du point de vue du visiteur de l'exposition dans l'œuvre. J'envisage une mise en espace qui l'incite à mettre son corps en mouvement à l'intérieur d'un dispositif installatif hybride, à la fois pictural, par la présence de tableaux et sculptural, par la disposition des fenêtres industrielles usagées devenues autoportantes. Certes, le rapport au corps du spectateur est un facteur fondamental de l'installation où la majorité de ses sens<sup>3</sup> est susceptible d'être sollicitée, mais au-delà du caractère immersif propre à l'installation, je cherche

---

<sup>3</sup> La vue, l'audition, la sensibilité à la pesanteur (toucher), le goût et l'odorat.

à recréer un effet spécifique aux lieux de mémoire : le recueillement. Je l'explore, d'une part, grâce au potentiel expressif de l'objet de récupération pouvant susciter des questionnements quant au temps qui passe et au vécu qui s'efface, et d'autre part, grâce à la façon dont les « tableaux-fenêtres » occuperont l'espace, c'est-à-dire à leur disposition particulière relative à la création d'une idée de mémorial. J'espère alors transmettre à travers la déambulation des visiteurs parmi ces déchets devenus œuvres mon expérience personnelle de rencontre avec la matière.

## CHAPITRE 2

### APPUI THÉORIQUES ET CONCEPTUELS

Dans ce second chapitre, sont traités les appuis théoriques et conceptuels qui supportent mes principaux intérêts de recherche. J'y entrecroiserai des références à d'autres créateurs afin de mieux argumenter mon articulation théorie/pratique, laquelle est principalement traversée, sur le plan méthodologique, par les approches poétique et heuristique, tout en comportant une facette préalable d'autopoïèse.

#### **2.1 L'imaginaire des ruines : une approche de notre rapport au passage du temps**

Parfois employés dans le but d'imaginer ou de décrire la beauté d'un lieu, d'en accentuer leur caractère historique, les ruines et « les vestiges antiques offrent un formidable répertoire de formes, synonymes d'équilibre et d'harmonie » (Couëlle, 2007, p. 130). Cependant, en passant par la représentation imaginaire des ruines, certains créateurs s'en serviront afin d'exprimer leur point de vue face à la mort. On remarquera par exemple dans les œuvres d'Alessandro Magnasco, peintre italien rococo du 18<sup>e</sup> siècle, que les ruines se manifestent plutôt comme « [...] un lieu vidé de toute idéalisation bien qu'elles puissent évoquer, par leur décrépitude et leur monumentalité, la déréliction de ses occupants » (Couëlle, 2007, p. 127). Cette représentation du monument historique sous les décombres se retrouve aussi dans les peintures de l'artiste français Hubert Robert, dont l'œuvre la plus connue montre une version imaginaire de la galerie du Louvre en ruine. Avec l'apparition de ces fausses ruines, maints artistes de cette époque viendront se questionner de plus en plus sur

l'existence humaine, plus précisément sur le passage du temps, des temps passés ou des lieux disparus, devenus lointains.

Qualifiant ainsi l'idée de la ruine et du vestige comme une façon pour l'individu de réfléchir sur la vie considérée dans sa durée limitée, ces références à l'imaginaire des ruines s'avèrent être pour moi aussi une manière de chercher à comprendre « [...] les relations que l'homme entretient avec le temps » (Couëlle, 2007, p. 132).

J'en suis alors venue à reconsidérer la référence à la ruine et au vestige dans ma propre démarche artistique. Considérant que cela évoque un temps et un environnement passés, à la fois naturel et culturel, j'ai cherché à savoir de quelle façon ce concept de ruine s'articulerait à divers dispositifs installatifs mettant en scène des tableaux et des objets anciens récupérés. Lorsque j'intègre des objets dotés d'une « [...] force évocatrice capable d'actualiser le passé [...] » (Cuartas, 2013, paragr. 7), leur rapport à la mémoire devient de plus en plus explicite dans mon esprit puisque l'objet « [...] représente un temps qu'il dépasse par sa présence » (Cuartas, 2013, paragr. 7). Dans cette perspective, je considère ma recherche comme un travail contribuant à penser les matériaux de récupération et les archives comme des objets capables d'évoquer le passage du temps.

Si l'on se réfère à mon œuvre *#12 350* (2020), qui rassemblait trois fenêtres récupérées contenant des tableaux, le regard du spectateur se voit rapidement confronté à une certaine forme d'imaginaire des ruines, surtout lorsqu'elles sont disposées au sol. Pour expérimenter cette dimension de déplacement temporel, le regardeur doit effectuer lui aussi un trajet parmi les rebuts transformés. Cette espèce de trajectoire un peu hasardeuse le place dans un environnement où l'on ressent l'absence de direction à prendre, d'indication et de marche à suivre. Il s'agit plutôt d'une mise en espace propice à l'état d'errance, et même de contemplation grâce à l'insertion de surfaces peintes dans le creux des fenêtres. Je réalise en effet que la façon dont j'installe ces «



tableaux-fenêtres »<sup>4</sup> dans l'espace cherche à faire ressentir au spectateur mon propre processus d'exploration des cours à rebuts (voir à ce sujet les points 1.1 et 1.3). L'évocation provoquée par l'imaginaire des ruines participe donc certainement au processus déclencheur de mes intentions artistiques, puis, se retrouve diffusée de façon plus ou moins consciente à travers les œuvres produites. Si le visiteur de l'exposition ressent à travers mes installations cette importance de la mémoire qui s'efface et des strates composant les différents temps et lieux, une bonne partie de mes objectifs en recherche-crédation est alors atteinte. Dans cette perspective, j'œuvre à créer des rencontres entre le temps dont furent témoins ces vestiges et images d'archives, et le temps de leur réinsertion artistique avec les tableaux et le spectateur.

## **2.2 L'autopoïèse et la poïèse dans ma démarche de recherche-crédation.**

Selon Boutet (2018), la recherche-crédation doit concilier deux points de vue, celui du chercheur adoptant une vision scientifique, une distance réflexive, et celui de l'artiste ancré dans le faire de son propre travail de création. La chercheuse en pratique des arts affirme que : « cette recherche réflexive agit autant sur la création que sur l'artiste, aussi sûrement que la création elle-même agit sur l'être de l'artiste » (p. 292). Partageant le même point de vue quant à l'aspect autoformateur de ma propre démarche de recherche-crédation, je me suis intéressée aux concepts d'autopoïèse et de poïèse à partir de mes lectures (point 1.2), mais aussi de mes expériences en atelier. En m'appuyant sur des concepts extraits de domaines de la connaissance autres que celui des arts visuels, notamment la biologie et les sciences cognitives, je considère que

---

<sup>4</sup> J'aborderai ultérieurement dans mon essai le choix de ce terme composite. Je préfère toutefois préciser que l'expression « tableau-fenêtre » me semble jusqu'ici, la plus juste à utiliser dans le cadre de mon installation, puisque le tableau est un travail de composition et la fenêtre n'exerçant plus sa fonction d'usage reste tout de même reconnaissable en tant que « fenêtre ». Dans ce contexte, la combinaison des deux termes m'est alors apparue comme une évidence.

l'autopoïèse et la poïèse caractérisent le déclenchement des étapes fondatrices de mon processus de création.

L'autopoïèse est avant tout un modèle d'analyse des systèmes vivants développé par le neurobiologiste chilien Francisco Javier Varela (1980) et par le biologiste et philosophe chilien Humberto Maturana (1980), dans *Autopoiesis and Cognition : The Realization of the Living*. Par la suite, Varela (1989) s'intéressera plus particulièrement aux relations entre le corps et l'esprit dans : *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant* (1989). L'auteur prolongera ensuite ses réflexions de nature scientifique vers sa théorie de l'organisation biologique cherchant à définir le vivant. Son travail sur l'autopoïèse eut un impact important en biologie, mais a aussi inspiré plusieurs chercheurs dans de vastes champs disciplinaires, notamment dans le domaine des arts visuels.

Xavier Lambert (2017), maître de conférences en arts plastiques (Université de Toulouse Jean Jaurès) a dirigé un ouvrage traitant du système autopoïétique dans les processus de création des technologies contemporaines. Sous forme de recueil de textes, le livre *Poïèse / Autopoïèse : Art et systèmes* regroupe des réflexions autour de différentes approches artistiques théoriques basées sur la notion d'émergence. Ce principe à la base du système d'autopoïèse reconnaît que les composantes ou plutôt les propriétés qui naissent de l'organisation d'un tout peuvent rétroagir sur les autres parties. Conformément à l'étymologie, le mot « émerger » vient du latin « *emergere* », l'infinitif présent de « *emergeo* »<sup>5</sup> et signifie « sortir de » ou bien « apparaître »<sup>6</sup>. Dans ce contexte-ci, l'émergence est un concept qui renvoie à l'idée d'apparition, d'irruption d'élément nouveau et supplémentaire qui se manifeste dans une structure sans être nécessairement tiré d'une conséquence logique. Dans son ouvrage, Lambert (2017) décrit l'autopoïèse comme « [...] un système qui se développe et s'autoproduit en permanence » (p. 17). Il s'agit d'une structure qui engendre et spécifie continuellement sa propre organisation, ce qui résonne à travers mon propre processus de création et me

---

<sup>5</sup> <https://fr.wiktionary.org/wiki/emergere#la>

<sup>6</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/emergence>

pousse à questionner l'importance que j'accorde à la découverte hasardeuse des éléments conceptuels et formels ainsi qu'à leur mise en commun. Je me suis en effet aperçue qu'il y avait une étape auto-générative, et donc autopoïétique, avant d'arriver en phase poïétique avec le travail de production en atelier.

Dans mon travail de création, l'autopoïèse s'installe bien avant d'entamer concrètement la production des tableaux. Lorsque je parcours les cours à rebuts, je ne me situe pas mentalement dans la réflexion, ni dans l'analyse et encore moins dans la recherche de sens ou de structure, et c'est dans ces premiers instants qu'opère l'autopoïèse. Mes premiers gestes créateurs sur les « tableaux-fenêtres » dépendront de mes moments vécus dans les cours à rebuts et de ce que j'en ai retenu. Une fois recueillis, ces informations resteront dans mon esprit dans un état latent et seront ultérieurement exploitées lors de la réalisation des « tableaux-fenêtres ». C'est donc à partir de cet ensemble de circonstances entourant mes passages dans les cours à rebuts qu'apparaîtront les premières formations matérielles de l'œuvre. Il s'agit d'une étape préparatoire<sup>7</sup> teintée d'autopoïèse, étant donné que les premiers germes de ma production artistique se matérialisent et prennent forme d'eux-mêmes, sans que j'intervienne. D'ailleurs, les propos de la docteure en philosophie Louise Poissant (2017) illustrent bien le fonctionnement de l'autopoïèse lorsqu'elle analyse l'œuvre : *Trichoptera larva case* de l'artiste français Hubert Duprat en proposant que « l'artiste met [...] en place un contexte et un environnement d'où vont émerger d'autres formes et des perspectives inédites » (p. 151). Sous cette angle, je m'imprègne du caractère des lieux, je me laisse portée par le moment présent et je me concentre sur ma présence de mon parcours dans les sites d'entreposage. Les objets de rebut s'entassent, les images d'archive s'accumulent, les matériaux surchargent mon atelier et c'est seulement à ce stade-ci que le travail de composition des « tableaux-fenêtres » en atelier me paraît accessible.

---

<sup>7</sup> Le terme préparatoire peut sembler contradictoire puisqu'à cette étape de mon processus de création, il y a effectivement absence de structure et d'organisation. J'emploie cette expression dans l'optique où il s'agit plutôt d'une étape essentielle donnant libre cours à la création, au processus du « faire ».

À chaque nouvelle amorce d'un tableau, je n'ai aucune idée précise de ce à quoi ressemblera visuellement le résultat final. Dans le même sens que Boutet (2018) lorsqu'elle définit son idée de l'approche heuristique en recherche-création, il s'agit d'une « [...] démarche qui ne peut pas tout savoir sur elle-même avant de commencer, mais qui se définit toujours plus précisément à mesure qu'elle progresse » (p. 298). Cependant, au moment d'entamer la réalisation de n'importe quel tableau, une certaine structure est nécessairement prédéfinie en fonction d'une problématique de recherche, de réflexions, d'inspirations. Plusieurs éléments comme le format et les dimensions, les gammes chromatiques, les images du *National Geographic*, sont souvent choisis à l'avance. Ainsi, l'organisation de chacun des éléments me permettra d'arriver à un montage dont l'ensemble me semble cohérent. Il s'agira probablement des seules caractéristiques connues de l'assemblage des matériaux qui ne sont pas susceptibles de changer en fonction de la relation entre les matériaux eux-mêmes, puisqu'au moment de créer, les actions posées sur la toile ne dépendent plus de moi, ou plutôt ne dépendent plus de l'esthétique ou du sens que j'aurais peut-être voulu préalablement établir.

Ceci résonne avec les propos de Forest (2010)<sup>8</sup> citant Passeron (1996)<sup>9</sup> lorsqu'il déclare que « [...] l'objet de la poïétique n'est pas l'artiste, mais le rapport dynamique qui l'unit à son œuvre pendant qu'il est aux prises avec elle » (p. 2). On peut dès lors traiter de poïétique étant donné que je fais des choix préalables qui auront certainement une incidence sur la composition des tableaux, cependant, les actions et les gestes posés sur le tableau se révèlent d'eux-mêmes dans un ensemble complexe d'interactions, une sorte de relation corrélative entre les matériaux et les supports de telle façon que les uns dépendront réciproquement des autres. En d'autres mots, je construis la composition du tableau en réaction aux besoins intrinsèques des matériaux et du rapport émergeant entre chacun. Le tableau s'impose à moi, ensuite il y a cette

---

<sup>8</sup> Citation de Passeron (1996) tirée de la communication écrite par Pierre-Olivier Forest lors du 78e congrès de l'ACFAS (une organisation sans but lucratif canadienne ayant comme objectif de promouvoir l'activité scientifique, la recherche et diffuser le savoir en français).

<sup>9</sup> Considéré comme un spécialiste de la poïétique, René Passeron (1920-2017) était directeur de recherche honoraire au CNRS (centre national de la recherche scientifique), codirecteur de la revue *Recherches poïétiques* et a aussi dirigé l'Institut d'esthétique de l'université Paris I-Panthéon-Sorbonne.

nécessité de l'incarner et d'entreprendre sa transformation. C'est ce qui me permet d'affirmer que le fondement de mon approche en recherche-crédation devient plutôt poétique après être passée par une phase préalable à la fois heuristique et autopoétique.

### 2.3 Réhabiliter l'objet et recomposer avec le matériau

Les approches autopoétiques et poétiques dans un contexte de création m'ont permises d'en apprendre davantage sur mon propre fonctionnement et de saisir en quoi consistaient certains mécanismes intuitifs et émergents de ma démarche artistique. Aborder la création de cette façon m'anime et me déstabilise à la fois, en m'obligeant à faire face à mes propres engagements intuitifs. Ainsi, le facteur de découverte et de prise en considération de l'imprévu confère un caractère heuristique à mon approche méthodologique de la recherche-crédation. La notion de découverte apparaît dès le début de mes parcours à travers les cours à rebuts ou dans les *National Geographic*, durant tout le travail en atelier, mais aussi au moment de l'installation finale. Ancrée dans l'expérience sensible de la création, je dois rester réceptive et démontrer une ouverture face aux nouveaux éléments qui font surface à travers ma propre expérience des matériaux, images ou objets rencontrés et manipulés.

Ainsi que le décrit Paillé (2004), « la recherche heuristique part du principe que nous ne pouvons réellement connaître un phénomène qu'à partir de nos catégories propres d'analyse, lesquelles dérivent de notre expérience personnelle de la réalité » (p. 226). Personnellement, le défi est de réussir à intégrer le « nouveau » issu de la découverte, à ce qui est en train de se construire. Cette idée de la découverte se rapproche selon moi de celle qu'en fait Boutet (2018) lorsqu'elle compare la recherche-crédation à une « [...] route à faire, mais dont nous ne connaissons au départ ni toutes les étapes ni même, le plus souvent, la destination » (p. 298).

Durant ce « voyage », un terme employé par Boutet (2018) afin d'illustrer le processus de la recherche-création, cette manière de créer m'a poussée à revoir, dans ma pratique, ce qu'impliquait la récupération, la transformation et la manipulation des objets de rebut et des images d'anciennes revues. Ainsi, au-delà du questionnement environnemental liée au procédé du recyclage, je m'intéresse plus particulièrement au potentiel expressif du matériau voué à la détérioration.   ce sujet, Benedicte Ramade (2010), historienne et critique d'art spécialisée en art contemporain, illustre avec précision cette idée à l'aide du concept de « réhabilitation<sup>10</sup> ». Celui-ci consiste à composer de nouveau ce qui s'était défait. Redonner vie à divers objets récupérés en supprimant, ou plutôt en modifiant leur fonction et leur environnement d'origine. Créer des œuvres à partir de matériels destinés à la démolition tout en « [...] s'affranchissant de l' "obligation" environnementale qui colle désormais à l'identité du déchet et du recyclage » (Ramade, 2010, p. 3).

Consciente que l'utilisation des matériels récupérés dans ma démarche artistique « [...] peut "colorer" immanquablement son geste en "vert" [...] » (Ramade, 2010, p. 6), ce principe plastique et matériel rappelant celui du recyclage n'est pas pour autant employé nécessairement dans le but de représenter une cause sur le plan environnemental. En effet, en réutilisant des images du *National Geographic* et d'anciens objets usagés, je me préoccupe des « [...] matériels récupérés davantage pour en éprouver les propriétés que leur portée symbolique » (Ramade, 2010, p. 5). Ainsi, la portée expressive des matériels en vue d'illustrer leur rapport au temps et l'idée de la mémoire demeure, alors que celle qui tend à démontrer un engagement environnemental s'estompe.

Dans l'objectif de « re-faire » et de « recomposer avec la matière », plusieurs artistes exploreront cette avenue de recherche et produiront des œuvres en s'intéressant d'abord au matériau pour le matériau, plutôt qu'au sens écologique auquel il renvoie d'une façon ou d'une autre. Par exemple, l'artiste française Pauline Bastard façonnera

---

<sup>10</sup> Ce concept s'utilise habituellement dans des contextes judiciaires et sociaux, mais aussi architecturaux.

de multiples paysages à l'aide d'images récupérées dans les revues du *National Geographic*. D'ailleurs, si Bénédicte Ramade, conceptrice de l'exposition « Rehab » (2010), s'intéresse aux œuvres de Bastard (2006-2013, fig. 3-4), c'est en partie parce que l'artiste récupère d'anciens ouvrages rendus désuets et « [...] recompose des vues par stratification donnant lieu à un territoire totalement composite » (p. 6). De cette façon, elle se détache du message environnemental que peut facilement évoquer le simple geste de recycler et propose d'explorer les matériaux recyclés au-delà de leur caractère écologique.



Figures 3 et 4. Bastard, P. (2006-2013). *Beautiful Landscapes* [images en ligne].

Prenons aussi exemple sur le travail de Betty Goodwin, figure marquante de l'art contemporain canadien, avec sa série de « Tarpaulins », comprenant des bâches taillées, marquées, peintes et transformées (1976, fig. 5). Dans ce type d'œuvres, l'artiste se préoccupe avant tout, du passé unique et inconnaissable du matériau. Goodwin (1975) declare: « They retain their own history, to which I add my own

history »<sup>11</sup>. Elle suggère alors que les bâches qu'elle réutilise dans un contexte de création conservent leur propre histoire, à laquelle elle ajoute la sienne. En manipulant ces grandes toiles de tissus disparates, en les reformant et y ajoutant des substances, Betty Goodwin greffe sa propre couche de sens, tout en restant fidèle au passé singulier et inconnu du matériau.



Figure 5. Goodwin, B. (1976). *Tarpaulin No.3* [image en ligne].

Or, mes intentions ne reposant pas que sur des fondements purement écologistes, je ne considère pas non plus mon travail de réhabilitation comme une simple démonstration des caractéristiques formelles du matériau. Bien que j'éprouve une sensibilité à la problématique de la surproduction d'objets, utilisés puis rejetés, ceux-ci sont aussi choisis pour leur potentiel expressif plus particulièrement relié au passage du temps. D'une part, la modification des objets de rebut, dans mon processus de création, renvoie au concept d'imaginaire des ruines, puisque « [...] ces "restes" évoquent un passé révolu qui persiste et résiste dans les traces qu'il nous lègue » (Bégin et Habib, 2008, paragr. 4). D'un autre côté, l'utilisation du *National Geographic* comprend une dimension historique observable en proposant plusieurs décennies

---

<sup>11</sup> (<https://www.gallery.ca/collection/artwork/tarpaulin-no-3>).



d'images ayant traversé les couches du regard journalistique posé sur l'évolution de la société.

L'univers des cours à rebuts représente pour moi un environnement particulier évoquant « [...] un temps qui, malgré la persistance matérielle des restes, n'a visiblement plus lieu » (Bégin et Habib, 2008, paragr. 3). Face aux décombres par milliers entreposés dans ce type d'endroit, nous sommes confrontés à un temps qui s'efface et qui persiste à la fois, « car *devant des ruines*,<sup>12</sup> toujours, nous sommes devant *du* temps. Plus précisément, devant les traces de la dégradation naturelle ou de la destruction humaine, nous nous trouvons en présence d'un *signe* des temps » (Bégin et Habib, 2008, paragr. 3).

Dans mon processus de création, je perçois la cour à rebuts comme un espace mental d'un inventaire de formes à faire évoluer, dans lequel l'objet reste dans un état d'attente d'une rencontre heuristique. D'abord intriguée par les lieux qu'ils habitent, guidée par l'intuition, j'arrive à percevoir en eux, un immense potentiel créateur, jusqu'à présent encore inexploité. Ceux-ci se transformeront progressivement, et passeront alors par plusieurs séries de changements, jusqu'à ce qu'ils remplissent à nouveau une fonction complètement autre, soit celle d'œuvre d'art. En réalité, ils ne sont justement plus fonctionnels, ils ne remplissent plus la fonction pour laquelle ils ont d'abord été conçus. Prenons exemple sur la fenêtre industrielle trouvée dans les cours à rebuts : au départ elle fut construite afin de répondre aux besoins techniques et architecturaux de ses usagers. Au fil du temps, cette même fenêtre vieillit, s'abîme, et ne correspond plus aux critères formels et utilitaires d'une fenêtre.

Dans ma démarche artistique, l'objet n'exerçant plus sa fonction habituelle<sup>13</sup>,

---

<sup>12</sup> L'italique provient des auteurs.

<sup>13</sup> Le cycle que j'impose aux fenêtres usagées rappelle le principe du « surcyclage » (en anglais, *upcycling*) signifiant : recyclage « par le haut ». Il s'agit d'une pratique récente qui consiste à réutiliser par leur transformation les déchets et matériaux qui ne servent plus. Cette démarche a pour but de réduire la production des déchets et favoriser la génération de nouveaux produits ou de différents usages, à partir du même matériau/déchet.

remplira peu à peu une fonction expressive et poétique, laquelle évoquera l'idée de la représentation d'un temps passé. Dans ma production artistique, les objets de rebut « [...] à la fois présents, immédiats, et renvoyant au temps vécu » (Cuartas, 2013, paragr. 8) accentuent cette dimension à valeur historique déjà présente dans le procédé pictural que je privilégie. Par exemple, dans l'œuvre *#12 350* (2020, fig. 6), déjà citée, la fenêtre s'est détériorée sous l'accumulation d'empreintes et de marques du temps. Ces traces évidentes d'une existence antérieure révéleront alors d'importants indices d'une mémoire qui s'est forgée à travers les usages de l'objet, me rappelant visuellement autant que symboliquement le processus du palimpseste, lequel bâtit des ponts entre l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, l'archaïque et le contemporain. L'alliage entre l'objet du quotidien devenu débris et le procédé pictural qui consiste à travailler la matière couche par couche, me pousse alors à questionner l'importance structurelle de différents gestes et actions que j'impose à la matière dans une dynamique de déconstruction et de reconstruction, et même de réhabilitation pour reprendre le terme de Ramade (2010).



Figure 6. Pelletier, F. (2020). Extrait de *#12 350* [photo document]. Galerie R<sup>3</sup>, Trois-Rivières, Qc, Canada.

## 2.4 Déconstruire et assembler, soustraire et additionner, effacer et faire émerger : pratiquer le palimpseste

Avant que le papier ne devienne un objet universel et facile à produire, les supports destinés à recevoir l'écriture étaient le papyrus et le parchemin. Les coûts relatifs à la production du parchemin tel que le vélin, « [...] fait d'une peau de veau mort-né et d'une extrême qualité » (Laulhère et Dubus, 2012, paragr. 2) étaient excessivement onéreux. Comme l'expliquent les auteurs de l'ouvrage: *La fabrication: Les clés des techniques du livre*, « c'est pourquoi on n'hésite pas à le réutiliser, en grattant les encres – on parle de palimpsestes » (paragr. 2). D'abord inventée à l'Antiquité à des fins économiques, la pratique du palimpseste ne cessera d'évoluer au fil du temps.

L'un des premiers chercheurs à s'être questionné sérieusement sur la tradition du palimpseste, l'écrivain français Gérard Genette (1982), affirme qu'on peut parler de palimpseste lorsqu'il est possible de percevoir « [...] sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence » (cité par Bittinger, 2018, paragr. 11). Au sens littéral, on peut dès lors parler du palimpseste lorsqu'on distingue sur le même support, certaines traces d'écritures, de signes ou de symboles passés qui persistent et perdurent à travers le temps, malgré l'arrivée de nouvelles formes d'inscriptions.

Progressivement, on dérivera vers une définition plus large du palimpseste, afin de le détourner de son sens propre vers un sens figuré. Au-delà de son contexte d'origine réservé à l'écriture, le procédé du palimpseste évoque de manière générale l'idée d'une mémoire suggérée et plus précisément du passage et de la trace du temps. Dans l'esprit du palimpseste, certains artistes français dits « affichistes<sup>14</sup> », tels que Raymond Hains (1962, fig. 7) ou encore Jacques Villeglé, adhérant tous deux au

---

<sup>14</sup> Dans ce contexte, le terme « affichiste » ne correspond pas à la personne responsable sur le plan artistique de la création d'une affiche, il représente plutôt les artistes qui créaient des œuvres à partir d'anciennes affiches souvent abimées, trouvées dans les rues.

*Nouveau Réalisme* européen des années 1960, produiront des œuvres à partir d'« affiches lacérées » qu'ils superposeront sur un même support. La critique d'art Caroline Hoffman-Benzaria (2003) qualifiera celles-ci « [...] de pures archives possédant une valeur plastique et esthétique réelle [...] » (p. 18). Hoffman-Benzaria (2003) ajoutera par la suite que ces « archives » sont « [...] comme les ancêtres de ces compositions en mille-feuilles que l'ordinateur est capable de gérer. Les couches de papiers sont comme des couches de mémoire qui s'amoncellent, se juxtaposent, sans s'annuler » (p. 18-19).



Figure 7. Hains, R. (1962). *Pour ceux qui* [image en ligne].

Dans ma propre production artistique, le palimpseste s'incarnerait plus exactement sous la forme de traces du passé s'accrochant aux représentations métaphoriques du réel à travers lesquelles émergerait une sorte de correspondance. D'abord, il y a la dégradation continue de l'objet de rebut marquant ainsi son passage à travers le temps. Ensuite il y a les matériaux picturaux additionnés, et puis soustraits continuellement sur le même support, ce qui complexifie la distinction des couches les plus récentes des plus anciennes. Dès la première action posée sur le tableau, le geste, la trace d'un événement apparaît. Une seconde fera surface et ainsi de suite jusqu'à ce qu'elle s'efface partiellement ou disparaisse complètement en dépit des nouvelles apparitions qui ne semblent jamais devoir se terminer. Plusieurs d'entre elles céderont

leur place en partie ou en entier, afin de mieux faire apparaître les suivantes. Ce qui rappelle aussi le fonctionnement de la poïèse abordé au début du chapitre, puisqu'il se crée un système ouvert, une structure régie par son propre environnement, dans laquelle les strates de matières s'assemblent, se décomposent et se recomposent d'elles-mêmes.

## **2.5 Les procédures d'exploration d'archives dans les pratiques installatives : une stratégie artistique de l'expérience temporelle**

Par leur apparence physique, par les effets naturels et parfois chimiques de la dégradation, comme l'apparition de rouille, l'écaillage de la peinture, la décoloration des couleurs, etc., certains objets communiquent une partie de leur rapport au temps. D'autres ont été créés de manière à répondre à un besoin qui le concerne directement. C'est le cas de l'horloge, un instrument conventionnel qui sert à indiquer le temps et aussi du calendrier qui sert à repérer les dates en fonction du temps. Mais à bien considérer les choses, je m'intéresse à l'objet dans l'hypothèse où il se rapporte à un évènement, un moment d'histoire, une époque en particulier, sans pour autant ressentir le besoin de connaître et retracer les détails précis de cette période antérieure qui lui appartient. Sous cet angle, je me questionne sur la valeur expressive de l'objet ancien du quotidien et sur sa capacité à faire ressentir le passage et la trace du temps auquel il réfère.

De nombreux artistes créeront sous le thème de la mémoire qui s'installe et se manifeste à travers les vieux objets inutilisables. C'est le cas dans l'œuvre *The Great Sea Battles fo Wilhelm* (1994-1995), où l'artiste américain Jason Rhoades accumulera par centaines de vieux objets liés aux activités quotidiennes de la vie humaine, qu'il classera dans une grande structure en bois, au centre de l'espace. Cette accumulation qualifiée d'« archives visuelles » (p. 142) selon De Oliveira, Oxley et Petry (2004), renvoie à l'idée de mémoire que l'on tente de sauvegarder par la présence matérielle de l'objet.

L'installation *I feel better now, I feel the same way* (1996) réalisée par l'artiste américain David Bunn, emprunte également certaines techniques au procédé d'archivage. En effet, l'artiste dut « [...] analyser les moyens officiels et officieux de conservation » (De Oliveira, Oxley et Petry, 2004, p. 132), puisque le dispositif d'installation lui-même relève de l'archivage. Il s'agit de près de deux millions de fiches de données anciennement basées à la bibliothèque centrale de Los Angeles, toutes rapatriées dans un seul et même et espace d'exposition.

Toujours sous le thème d'archivage, Christian Boltanski expérimentera à son tour cette notion dans l'œuvre *Les abonnés du téléphone* (2000, fig. 8), regroupant dans une salle plus de 3000 bottins téléphoniques provenant de diverses régions du monde. De Oliveira, Oxley et Petry (2004) emploieront l'expression : « l'artiste comme archiviste » (p. 133), afin de décrire l'expertise des artistes ayant acquis un savoir-faire impressionnant en matière de classification et d'organisation des documents utilisant ainsi des méthodes complexes d'archivage dans le but de répondre à des besoins artistiques.



Figure 8. Boltanski, C. (2000). *Les abonnés du téléphone* [image en ligne].

La recherche et l'accumulation d'objets tombés « en désuétude » nourrissent en quelque sorte l'idée d'une mémoire qui persiste, qui refait surface et qui tend à se reconstruire à travers eux. Ceci résonne avec l'un des principaux concepts de la

recherche sur « les objets de mémoire » qu'effectue Cuartas (2013) lorsqu'il soumet « l'idée de l'enracinement du temps dans l'objet » (paragr. 21). Dans cet esprit, certains objets du quotidien renferment une charge émotionnelle en ce sens que l'image qu'ils projettent permet d'établir la connexion au souvenir. Ainsi, le rapport émotionnel compris dans cette dimension de l'objet s'avère important à considérer, car il permet de « [...] comprendre des émotions que l'objet n'a jamais cessé d'éveiller » (Cuartas, 2013, paragr. 21).

L'installation de l'artiste britannique Patrick Brill connu sous le pseudonyme de Bob et Roberta Smith met en scène une multitude d'objets associés de façon spécifique à des événements marquants de sa vie privée. L'œuvre *Paint it Orange* (1997, fig. 9), regroupe divers objets usuels, chacun recouvert de peinture orange. L'œuvre fait référence à « [...] un souvenir d'enfance, celui du jour où sa mère décida soudainement de repeindre tous les meubles de la maison en orange » (De Oliveira, 2004, p. 133). Ceci s'agence au discours de Cuartas (2013) lorsqu'il déclare que : « [...] le lien avec la mémoire peut émerger de l'expérience quotidienne des objets matériels, même dans l'espace domestique » (paragr. 23).



Figure 9. Bob et Roberta Smith. (1997). *Paint it orange* [image en ligne].

Tout comme De Oliveira, Oxley et Petry (2004), j'ai l'impression que ce type d'œuvres met de l'avant la valeur narrative liée à l'installation, plongeant le spectateur dans une expérience à la fois sensible et immersive d'un lieu empreint de faits et d'évènements appartenant à un temps qui leur est autre. Dans l'œuvre de Bob & Roberta Smith, l'environnement dans lequel il recrée la scène de son enfance par la présence et la transformation d'objets du quotidien, confronte le visiteur aux interprétations subjectives de l'artiste, basées sur un instant de vie qui lui est propre. Ceci vient appuyer les propos de Francine Chaîné (1997) lorsqu'elle prétend que : « la présence différée de l'artiste [...] et celle immédiate du spectateur dans le lieu de présentation de l'installation, sont d'une importance sans pareil » (paragr. 10).

À la différence de ce qu'on voit dans les œuvres qui précèdent, la place qu'occupent les techniques reliées à l'attitude de « l'artiste comme archiviste » est, dans mes propres œuvres, plus effacée. C'est le cas du moins, en ce qui concerne les dispositifs d'installation lorsque l'œuvre est exposée, car je n'expose pas directement ce que j'archive en amont de l'œuvre finale. Je sélectionne ces archives, les transforme et les intègre. L'exploration des archives que représentent les numéros du *National Geographic* autant que les objets de la cour à rebuts est, en revanche, révélateur de mon processus de création même si le regardeur n'en a pas une conscience immédiate. Et ces étapes, bien qu'enfouies dans l'émergence poétique autant que dans les strates des palimpsestes matériologiques de mes « tableaux-objets »<sup>15</sup>, font partie intégrante d'une stratégie de valorisation de l'expérience temporelle en tant que quête de sauvegarde de la mémoire.

Or, il y a une autre facette du processus d'archivage qui est souvent à l'œuvre dans l'émergence de la production finale, et qui participe à l'heuristique de sa genèse. Sans jamais lui avoir accordé trop d'importance jusqu'à présent, je me suis aperçue au fil de ma recherche que la documentation visuelle de l'œuvre est un facteur clé dans

---

<sup>15</sup> J'ai tout d'abord utilisé ce terme afin de nommer les tableaux imbriqués aux objets de rebuts récupérés et transformés. Je fais évoluer le terme par la suite. Voir le chapitre suivant.



mon processus méthodologique. Il s'agit d'une étape fondamentale de ma démarche artistique qui sert à l'émergence et la compréhension des phénomènes poïétiques qui s'y inscrivent. Mes photographies documentaires ont certainement un impact sur la prise de décisions suivant le moment où j'ai trouvé l'objet dans son lieu initial, et parallèlement aux premières apparitions de matières sur la toile, jusqu'à l'aboutissement de l'installation dans son espace d'exposition. Bâtir un dossier de photographies qui servira à la documentation de l'œuvre « en train de se faire »<sup>16</sup> me permet de prendre du recul, et de la laisser émerger. Ces traces documentaires m'octroient d'une certaine façon l'accès aux premières loges des avancées de l'œuvre en constante évolution. Il s'agit pour moi d'une manière efficace de me reconnecter à l'objet d'origine, tout au long de la création, ce qui constitue un outil méthodologique en grande cohérence avec la nature heuristique de mon processus de recherche de matériaux et de sources d'inspiration.

---

<sup>16</sup> Une expression qui se rattache à la définition de poïétique par Passeron (1996).

## CHAPITRE 3

### RENCONTRE AVEC LA MATIÈRE

Mon projet de création, arrimé à cet essai, fut inspiré de ma série antérieure # *12 350* (2020, fig. 1, p. 6). Considérant le chemin parcouru jusqu'à l'aboutissement de ma version définitive des « tableaux-fenêtres »<sup>17</sup> la réalisation de l'œuvre # *12 350* se révèle à présent comme un passage heuristique, un déclencheur de créativité servant de préambule à une compréhension plus achevée de la manière dont je désirais faire ressentir cet espace installatif comme lieu de captation du regard suscitant auprès des visiteurs une forme d'imaginaire des ruines. En plus de refléter si singulièrement mes trajectoires et recherches dans les cours à rebuts, mes premières ébauches installatives avec des « tableaux-fenêtres » m'apparaissent désormais comme une étape fondatrice de cette installation présentée à la Galerie R<sup>3</sup>, en décembre 2021, à l'Université du Québec à Trois-Rivières.

#### 3.1 Obstruction et apparition : effet de palimpseste dans l'espace installatif

Ma stratégie de distribution spatiale des « tableaux-fenêtres » au sol, par l'idée de monuments placés à la verticale « à la mémoire de ... », démontre que je n'ai pas cherché à répéter le chaos des entrepôts et cours à rebuts. Peu importe l'ordre dans lequel le visiteur de l'exposition effectue sa trajectoire, il ne parviendra pas à saisir toutes les faces à la fois, et ne pourra pas décider clairement s'il contemple uniquement des peintures ou des sculptures. Ses déplacements combinés à l'hybridation entre les

---

<sup>17</sup> Le terme « tableau-objet », utilisé au chapitre 1 et 2 afin de décrire l'alliage entre l'objet de rebut et le tableau ne concordait plus avec la description des éléments installatifs du projet final. Étant donné la transition vers un seul type d'objet de rebut, soit la fenêtre, le terme « tableau-fenêtre » sera dorénavant employé au cours des deux prochains chapitres en tant que dispositif de captation du regard du spectateur.

pratiques et les matériaux, les images et les objets ainsi qu'entre leurs sources temporelles, font de cette installation un espace mental de palimpseste. En fait, les caractéristiques esthétiques propres à l'installation, dont l'un des effets consiste à désorienter et réorienter le regardeur, favorisent ainsi l'atteinte d'un de mes objectifs de recherche-crédation : questionner le rapport spatial du regard habitué à voir à travers des surfaces vitrées et à regarder des tableaux au mur, par un dispositif permettant la captation du regard et sa ré-orientation vers des fenêtres devenues opaques et sculpturales. Ces dispositifs (« les tableaux-fenêtres ») et leur disposition dans l'espace, jumelés aux gestes de réhabilitation des images autant que des objets de rebut, devraient orienter l'attention du public vers la compréhension de ma propre démarche artistique à propos des strates de mémoires collectives et individuelles et au sujet de la force suggestive de l'imaginaire des ruines.

En effet, dans un tel dispositif, aussitôt que l'on gagne de la visibilité, on en perd presque systématiquement. À tour de rôle, les « tableaux-fenêtres » limitent l'accès des éléments donnés à voir. Or, la relation que j'ai voulu établir entre les objets de rebut, les surfaces peintes et le regardeur dans l'œuvre, traduit aussi mon intérêt pour le palimpseste. Jusqu'à présent, ma pratique du palimpseste fut davantage développée afin de démontrer l'émergence du procédé pictural tissant des liens entre un présent et un passé par la construction et la déconstruction de la matière picturale et des éléments de figuration. Au rythme de ses déplacements, le spectateur intégré dans l'œuvre renouvelle la proposition spatiale du lieu, les surfaces peintes se dévoilent au regard, alors qu'au même instant, d'autres disparaissent momentanément. L'apparition des surfaces, provoquée par la présence du spectateur et de son corps en action dans l'œuvre, met de l'avant une des idées centrales et paradoxales du palimpseste qui consiste à faire apparaître et réapparaître par effacements successifs.

J'attire aussi l'attention sur le fait que les surfaces peintes des tableaux, imbriqués aux deux extrémités des fenêtres industrielles, ne sont pas les seules composantes matérielles de l'œuvre. Les « tableaux-fenêtres » participent à la création d'une perspective dans l'espace en contribuant à la formation d'ombres sur le sol grâce

au système d'éclairage en oblique; ce qui devient une autre force expressive de l'installation pour créer un esprit de recueillement mais aussi de découverte active du lieu par la déambulation. D'ailleurs, Roger Pouivet et Jacques Morizot (2007), spécialistes d'esthétique et de philosophie de l'art, proposent que la sculpture dans le cadre d'une pensée installative permet de « [...] concevoir l'objet-œuvre comme un élément mettant en relation divers facteurs, y compris la variation de l'ombre et de la lumière à sa surface, son inscription dans un lieu, son rapport d'échelle avec le spectateur, etc. » (p. 248). À même le sol, l'espace sombre produit par les fenêtres obstruées qui interceptent la lumière, fait partie de l'œuvre au même titre que les tableaux et objets sculpturaux. Malgré l'immatérialité de la lumière et à l'instar d'Annie Pelletier (2007), artiste en arts visuels se spécialisant dans la sculpture et l'installation, je conçois l'installation comme une œuvre qui utilise « [...] la lumière comme matériau et non pas comme indicateur de manifestation » (Pelletier, 2007, p. 21).

### **3.2 L'émergence de la représentation figurative du corps humain à partir des images du *National Geographic***

Dans mon installation, la matière picturale donnée à voir est à l'intérieur de la fenêtre industrielle, mais à la fois en surface puisqu'elle se situe à la limite du seuil du cadre. D'un côté, le tableau repose contre la vitre, mais de l'autre côté, il s'arrête exactement à la délimitation du cadrage. Techniquement, chaque fenêtre contient deux tableaux (ou surfaces peintes). Souhaitant une cohésion entre les deux surfaces d'une même fenêtre, j'ai pensé la composition et le choix des images en fonction d'une recherche d'équilibre visuel. Dans l'optique où les deux tableaux occupant chacune des fenêtres forment un tout, sans pour autant être conçus en termes de continuité ou de suite, ni comme s'ils étaient le prolongement l'un de l'autre, je propose un tout forgé d'une série de réponses à un échange mutuel entre les matières permettant d'aboutir à un dialogue achevé entre deux tableaux de force égale.

Afin de maintenir un équilibre au sein de cet échange, les tableaux n'ont été que très rarement travaillés indépendamment l'un de l'autre et de la fenêtre. Mon choix d'imbriquer les tableaux à l'intérieur des fenêtres industrielles dépasse largement l'idée du simple cadre, puisque celles-ci concentrent le regard vers les surfaces peintes, permettant d'orienter le public vers la construction de son propre imaginaire et vers l'activation de sa mémoire. D'ailleurs, Del Lungo (2014), professeur de littérature française à la faculté des lettres de l'Université La Sorbonne déclare que « la fenêtre est à la fois un objet référentiel investi de valeurs métaphoriques; un dispositif de cadrage optique inscrivant un point de vue subjectif; et cadrant la représentation [...] » (empl. 284)<sup>18</sup>. En effet, par sa forme géométrique, le cadre de la fenêtre industrielle contient et canalise les strates de matières tout en proposant simultanément une toute autre configuration spatiale de la matière qui se décline à l'intérieur du cadre. C'est pourquoi, mise à part l'insertion des tableaux, la structure originelle de la fenêtre devait rester intacte. Si j'avais altéré volontairement l'apparence initiale de l'objet afin qu'il se fonde davantage au déploiement de la matière picturale, l'échange (entre matières, tableau et objet) aurait risqué de perdre en authenticité.

Exigeant une capacité d'écoute et un degré de concentration élevé et constant, mes interventions - de plus en plus réfléchies même si paradoxalement, elles me demandaient de demeurer particulièrement connectée à mon monde intuitif - ont influencé ma façon de réfléchir la composition et le choix des images, au gré de l'avancement des tableaux. Cette valeur intuitive accordée au choix des images photographiques a fait émerger une constante quant à l'iconographie des images du *National Geographic* que l'on retrouve à travers les différentes strates. En effet, les images qui se sont imposées à moi au moment de créer étaient le plus souvent des références figuratives au corps humain. Rappelant une fois de plus l'effet poétique, j'ai laissé interagir entre elles, sur le support, des représentations de formes humaines

---

<sup>18</sup> Il s'agit d'un ouvrage numérique (*e-book*) dans «*Kindle Cloud*». La numérotation des pages ne correspond pas nécessairement à celle du livre imprimé. De plus, dans la version numérique, le mot « page » est remplacé par le mot « emplacement ». Se référer à la liste des références bibliographiques (p. 52-53).

recueillies préalablement et photocopiées plusieurs fois, en exerçant entre les images un travail de fabrication, d'assemblage et de montage où chacune devenait investie par l'autre (2021, fig. 10-11).

Le choix iconographique des illustrations du *National Geographic* et de mes photographies personnelles des déchets s'est resserré encore plus. Sans être prémédité, durant la sélection des images, mon regard s'arrêtait sur des détails en particulier, comme la posture, les gestes et actions des corps humains en mouvement ou statiques, et sur leur caractère identique ou semblable à d'autres photographies déjà sélectionnées. Par exemple, c'était le cas lorsque le mouvement d'un vêtement me rappelait l'impression de mollesse que l'on retrouvait parmi mes photographies d'amas de ferrailles en décomposition. Bref, des liens se forgeaient donc plus naturellement à travers ces figures. La récurrence des images du corps humain ouvrait vers de nouvelles dimensions, me conférant une fluidité gestuelle plus précise et efficace qu'à l'habitude.



Figure 10. Pelletier, F. (2021). Extrait de *Rencontre avec la matière* [photo document]. Galerie R<sup>3</sup>, Trois-Rivières, Qc, Canada.



Figure 11. Pelletier, F. (2021). Extrait de *Rencontre avec la matière* [photo document]. Galerie R<sup>3</sup>, Trois-Rivières, Qc, Canada.

Cette orientation plutôt inattendue des images du *National Geographic* fut aussi propice au développement d'une atmosphère picturale à la fois poétique et étrange, rappelant mes sensations vécues dans les cours à rebuts. Un sentiment d'étrangeté et une part de mystère se révèlent sans doute dans les compositions et les reconstitutions inhabituelles des formes humaines, demandant là aussi au regardeur de réorienter son habitude de regarder une représentation picturale du réel dans un espace en perspective. En effet, l'étrangeté et le mystère l'amènent vers une construction complètement imaginaire et cependant inspirée du réel. À mon sens, parce qu'elle est plus empreinte d'affect et susceptible de provoquer une résonance émotive chez le regardeur, l'apparition répétitive de ce type d'illustrations figuratives (2021, fig. 10-11-12) favorise chez lui, l'émergence d'un esprit propice à l'imaginaire des ruines.



Figure 12. Pelletier, F. (2021). Extrait de *Rencontre avec la matière* [photo document]. Galerie R<sup>3</sup>, Trois-Rivières, Qc, Canada.



## CHAPITRE 4

### INTERPRÉTATION

Ce chapitre propose une réflexion plus approfondie et synthétique sur ma démarche en recherche-création en lien avec l'œuvre exposée. Au-del a du simple déchet et de sa connotation négative, l'objet de rebut possède cette grande capacité à témoigner des traces du passage du temps, à faire ressortir des processus artistiques évocateurs de mécanismes de déconstruction et de reconstruction de la mémoire, tout en me permettant de partager avec le regardeur ma propre prise de conscience de l'effet que le geste de recyclage, et plus précisément de surcyclage, peut avoir sur lui à une époque de grande préoccupation environnementale. C'est pourquoi j'ai plutôt préféré nommer « réhabilitation » (point 2.2), puisque le propos central de ma problématique n'est pas écologiste.

#### 4.1 Créer avec les déchets : un processus de prise de conscience

Plongée intensément au cœeur de la création, j'entretiens avec l'objet de rebut un rapport qui s'est modifié au fur et à mesure que les « tableaux-fenêtres » prenaient forme et se multipliaient dans l'espace. Une fois un « tableau-fenêtre » achevé, je passais à un autre et ainsi de suite, dans le but de produire le nombre nécessaire à l'occupation spatiale du lieu d'exposition et à la stratégie esthétique visée auprès du public.   force de manipuler le même type d'objets, durant un certain temps, il m'arrivait d'oublier qu'ils étaient, au départ, des déchets trouvés parmi d'autres déchets. Plus la production artistique avançait, plus les traces apparentes de saleté qui recouvraient les fenêtres me semblaient moindres et parfois quasi inexistantes. Jusqu'à un certain point, je ne voyais plus l'insalubrité des objets. Je n'étais plus r pugn e lorsque mes mains touchaient la saleté.

Cependant, certains commentaires spontanés du public ayant observé passagèrement, de loin ou de plus près, la production des « tableaux-fenêtres » en atelier, m'ont fait réfléchir sur la place qu'occupent les déchets au sein de la société actuelle et dans les arts. Ils concernaient l'aspect insalubre des matériaux de rebut : la saleté qui était présente et visible devenait dérangeante pour certains. En général, ces réflexions m'apparaissaient comme une sorte de malaise vis-à-vis de la mise en scène des déchets dans un lieu dédié à l'exposition d'œuvres d'art. Je ressentais à travers ces discours un inconfort à valoriser la saleté, alors qu'habituellement on tente de la dissimuler.

À force d'être si proche des rebuts, de les examiner, modifier, transformer, photographier, le regard que je pose sur les déchets a évolué au fil du temps. Résultat emblématique de notre mode de consommation, le déchet est généralement associé, aujourd'hui, à quelque chose de mauvais. Il peut même évoquer collectivement un sentiment généralisé d'humiliation, de dégoût. Hélène Houdayer (2013), maître de conférences en sociologie à l'université Paul-Valéry de Montpellier, explique ce sentiment de honte, par le reflet de la déchéance véhiculé à travers eux : le déchet « [...] nous ramène aux symboles de la chute, de l'usure, du temps qui passe, irréversible, le temps de la déchéance » (paragr. 10). Cette charge émotive associée à l'univers des ordures pourrait-elle expliquer en partie les réactions vives de quelques visiteurs, forcés de constater que les déchets et le « sale » constituaient l'œuvre et les mettaient au même pied d'égalité que tous les autres matériaux considérés plus nobles pour l'art, telle que la peinture et la toile? Pourquoi le déchet pouvait-il sembler si perturbant dans mon projet d'installation? Ou plutôt, pourquoi le « sale » n'était-il pas accepté pour ce qu'il permet de véhiculer, que ce soit positif ou négatif? Chez certains visiteurs, je ressentais une fermeture à l'idée d'exposer un objet de rebut en conservant l'apparence exacte dans laquelle il fut trouvé. Comme si l'inconfort venait du fait que le déchet se présentait dans son authenticité, sans que je recherche à l'enjoliver, le faire paraître plus propre, plus neuf.

N’y aurait-il pas un parallèle à établir entre l’évolution de notre rapport à l’image corporelle<sup>19</sup> et l’accumulation fulgurante des déchets matériels qui engendre le mépris et la gêne. À l’instar de Houdayer (2013), pourrait-on penser que les déchets nous renverraient possiblement, de façon plutôt brutale, au cycle naturel de la vie humaine. Rappelant ainsi que nous allons inévitablement faire face aux mêmes phases de dégradation que rencontrent les objets du quotidien rapidement relayés au titre de déchet. Ce phénomène expliquerait alors cette part de dégoût éprouvé collectivement envers les ordures qui nous entourent. Serait-il possible d’affirmer que cette vive répugnance déclenchée par les déchets ne soit finalement que le simple reflet, mais confrontant, de divers enjeux sociaux auxquels se heurte la société actuelle? Finalement, la saleté qui enveloppe mes « tableaux-fenêtres », perturbante aux yeux de certaines personnes, est devenue dans le cadre de ma réflexion artistique un véritable déclencheur de sens dépassant la fonction nostalgique de l’imaginaire des ruines et plongeant ses ramifications dans un malaise de société, habitée par une surproduction qui n’a pas l’habitude de donner une valeur au déchet. Dans ce contexte, la fenêtre, opacifiée par mes tableaux d’une part, mais ouvrant sur des espaces imaginaires d’autre part, conserve ainsi une de ses fonctions de base : faire voir au-delà des surfaces, au-delà du mur où elle s’encastre.

#### **4.2 Déplacer, décontextualiser et recontextualiser le « déjà-là »**

Une fois que je les ai repérés parmi leurs semblables, je modifie manuellement ces objets de secondes mains que je déplace de leur lieu de trouvaille au lieu d’exposition. Si je m’arrête à décortiquer les étapes de cette « transformation » pouvant sembler banales au premier abord, je réalise que le temps dépensé à « déplacer » l’objet est significatif. Je me rends sur place, je choisis des objets et je les transpose d’un espace d’usage à un espace symbolique.

---

<sup>19</sup> Via les médias sociaux et représentations collectives, etc.

Le temps passé à cette quête de fenêtres usagées rappelle le fonctionnement derrière le principe du « *ready-made* » de Marcel Duchamp décrit par Marx (2013), écrivain français :

Le Porte-bouteilles – pourtant le plus *ready* des *ready-made* –, il fallut à Duchamp l’acheter, le transporter hors du magasin et l’installer dans un espace d’exposition. Ce temps-là, cette énergie dépensée, sont essentiels dans la définition du *ready-made*, puisque c’est par eux que le simple objet manufacturé se transforme en œuvre d’art (p. 58).

Inversement aux objets que Duchamp utilisait pour ses *ready-made*, ces fenêtres sont sujettes à des changements<sup>20</sup>, cependant elles demeurent des objets produits et fabriqués en usine. En se voyant imposer un tableau, les fenêtres doivent se conformer aux exigences techniques, formelles et conceptuelles que ce dernier nécessite.

L’analyse de mes actions dans les cours à rebuts m’amène à découvrir une nouvelle approche de mon procédé pictural en phase avec l’aspect « *ready* » du *ready-made* que l’on pourrait traduire dans ce contexte par quelque chose qui est « déjà-là ». Ressentant le besoin de conserver, d’archiver les rebuts sur lesquels mon regard se pose et se complait à travers la saleté et les marques de décomposition, je conserve les traces de mon passage sur ces lieux par le biais de la photographie. Au point 2.4, je décrivais cette étape comme étant distincte du procédé pictural. Pourtant, au gré de la mise en forme des tableaux, mes photographies personnelles des matériaux en détérioration - conservées au départ pour leur potentiel à documenter - se sont finalement incorporées aux matériaux picturaux (2021, fig. 13-14) et servent à souligner l’empreinte du temps qui passe.

---

<sup>20</sup> La fenêtre industrielle accueille un tableau à l’intérieur de sa structure, seulement par ce geste, elle se modifie, même si elle conserve son apparence première. Le tableau encastré à l’intérieur de la fenêtre est fabriqué de toute pièce; de sa structure en bois, jusqu’à la matière accumulée sur la toile.



Figure 13. Pelletier, F. (2021). Extrait de *Rencontre avec la matière* [photo document]. Galerie R<sup>3</sup>, Trois-Rivières, Qc, Canada.

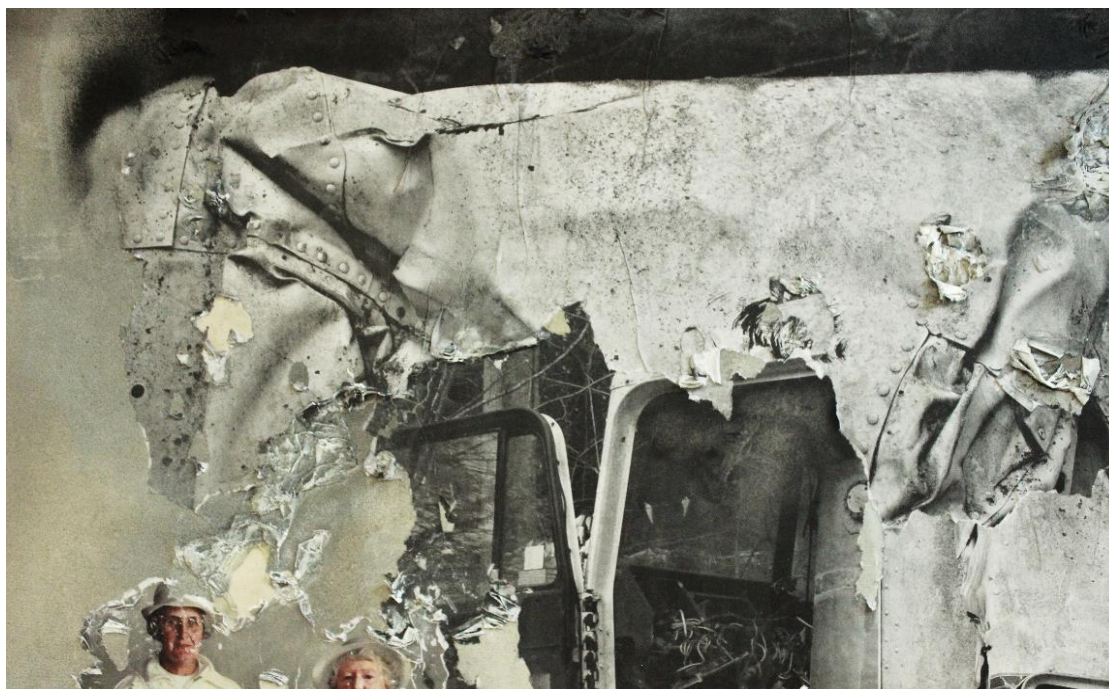


Figure 14. Pelletier, F. (2021). Extrait de *Rencontre avec la matière* [photo document]. Galerie R<sup>3</sup>, Trois-Rivières, Qc, Canada.

### 4.3 La quête d'instantanéité et d'immédiateté par l'image, autre signe lié à la peur de l'effacement

L'élargissement du répertoire d'images photographiques<sup>21</sup> dédiées au procédé pictural pourrait peut-être expliquer, en partie, une tendance plus accrue, dans mon travail, à surcharger la toile de leur présence. Tel que mentionné au point 3.2, j'ai peu à peu développé une nouvelle forme de structure organisationnelle des images photographiques qui tendent à se répéter, à s'entasser entre elles, donnant parfois l'impression d'un dédoublement. Certes, il y a un lien à établir entre la redondance d'un seul type d'objet (la fenêtre) et la succession d'une même image sur le support. Cependant, une autre hypothèse reste à prévoir. De toute évidence, l'instantanéité actuelle des images photographiques et l'accessibilité des technologies donnant un accès très rapide à la reproduction des images, me permettent de conserver une gestuelle extrêmement intuitive. Ce même recours à « l'instantané », pourrait se traduire au cœur de mon processus de création, dans un premier temps, par le recyclage d'objets permettant également de ne pas en produire plus qu'il y en a déjà, mais aussi par le collage d'images photographiques déjà existantes favorisant l'apparition d'éléments figuratifs immédiats. Ces notions d'instantanéité et d'immédiateté poussent à poser un regard sur des enjeux actuels auxquels nous sommes confrontés en tant qu'individus, société ou artistes.

Immergée dans un monde où la réception, la production et la diffusion des images s'avèrent être des phénomènes extrêmement courants, voire banals grâce à l'ascension des nouvelles technologies et médias numériques, je me sens confrontée à cette mutation du statut de l'image au sein de la société actuelle. Ce qui amène son lot de conséquences, à commencer peut-être par un rythme de vie effréné, à partir duquel nous sommes concentrés sur la satisfaction immédiate de nos désirs et préoccupations. Ce constat se rapproche de celui de Nicole Aubert (2003), auteure du livre : *Le culte de l'urgence : la société malade du temps*, lorsqu'elle propose que nous vivons actuellement dans une société imprégnée d'un perpétuel sentiment d'urgence (fondé

---

<sup>21</sup> Images du *National Geographic* à celles de mes photographies personnelles des rebuts.

ou non), privilégiant de la sorte un mode de vie qui valorise l'instant présent et donc le court terme, l'éphémère.

Gages de réussite et d'efficacité, la vitesse d'exécution, de production et de consommation seraient-ils devenus les nouveaux standards de rendement à atteindre, autant sur des bases personnelles que professionnelles? Cette hausse exponentielle de consommation des biens matériels, traduirait-elle de façon déconcertante le rythme de vie de l'individu contemporain contraint à répondre à des normes de productivité toujours plus élevées. À l'instar d'Aubert (2003), psychologue et professeure à l'école supérieure de commerce de Paris, pourrait-on affirmer que dans le monde actuel, « l'urgence y est aux premières loges parce qu'elle est justement porteuse de cette intensité et parce que, synonyme d'accélération, elle semble permettre plus de performances, donc plus de réalisations » (empl. 1281)<sup>22</sup>.

Or, l'utilisation que je fais des images de reproduction via ma technique du collage représenterait-elle ces habitudes de consommation extrêmes, étant donné que le collage me permet de produire plus rapidement des images composées déjà d'images, et donc de produire toujours plus d'images ? Dérivé d'un choix intuitif reflétant à la base mon usage du palimpseste pour évoquer l'idée de la mémoire des matériaux, est-ce que finalement mon intérêt croissant pour l'accumulation et la répétition par la photocopie me permettrait alors de porter la réflexion vers le risque de perte de mémoire et d'effacement du « déjà-là », à force de répondre à un besoin inconscient de consommation, d'abondance et de résultats instantanés. L'enfouissement d'images sous l'accumulation de couches picturales autant que d'épaisseurs de moments appartenant à différentes époques, reflèterait alors la peur de la dégradation inhérente au manque de valeur attribuée au déchet ainsi qu'un besoin de compenser par des normes performatives telles qu'énoncées au paragraphe précédent.

---

<sup>22</sup> Il s'agit d'un ouvrage numérique (*e-book*) dans «*Kindle Cloud*». La numérotation des pages ne correspond pas nécessairement à celle du livre imprimé. De plus, dans la version numérique, le mot « page » est remplacé par le mot « emplacement ». Se référer à la liste des références bibliographiques (p. 52-53).

#### 4.4 La fenêtre en tant que dispositif de captation du regard

Dans l'optique d'approfondir ma vision de l'espace propice à un état de recueillement, j'ai estimé que l'évocation du lieu commémoratif s'avèrerait une stratégie de présentation spatiale adéquate afin de favoriser une certaine réception esthétique et émotionnelle des « tableaux-fenêtres » dans l'installation finale. Pour cela, j'ai cherché à exploiter davantage le mouvement du corps du spectateur qui circule, dans l'œuvre. En fait, je réalise qu'introduire massivement la représentation du corps humain à travers le procédé pictural (point 3.2) m'a amenée à réfléchir plus en profondeur, non seulement à la présence de l'image du corps dans l'œuvre, mais aussi à la présence physique du corps du regardeur.

En installant des fenêtres industrielles directement au sol, je suggère au public une position du corps à adopter, une posture qui s'apparente à celle que l'on retrouvait dans *Aporie* (2021, fig. 2, p. 10), et qui cherchait à reproduire la position du corps lors d'un rituel d'exposition funéraire<sup>23</sup>. Toutefois, en regard du nombre et de la disposition des « tableaux-fenêtres » dans l'espace, non seulement le regard du visiteur se dirige naturellement vers un point précis au sol, mais la posture impliquée par ce regard l'incite à créer sa propre trajectoire dans la pièce et à prendre ces propres temps d'arrêt. Plutôt distanciés les uns des autres, les « tableaux-fenêtres » peuvent être observés à la fois dans leur ensemble et leur singularité, puisque l'écart entre chacun d'eux permettait aux visiteurs de les contourner individuellement.

Leur positionnement (2021, fig. 15-16) évoque la disposition du monument commémoratif, à cause de leur verticalité un peu solennelle, certains parallèles à d'autres, et dispersés au sol dans une perspective plutôt linéaire. Un peu comme les socles dans *Aporie* pouvaient sous-entendre la forme d'un tombeau, cette fois-ci, le nombre et la disposition de moins en moins hasardeuse des « tableaux-fenêtres » évoquent un lieu de recueillement. À priori, le cimetière est un endroit où sont enterrés les morts et où les proches sont amenés à se recueillir devant un monument funéraire

---

<sup>23</sup> Par exemple, le dos arqué, les genoux fléchis et le regard dirigé vers le bas.



sur lequel figure habituellement le nom, la date de naissance et de décès du défunt. Cependant, par extension, il peut aussi décrire un terrain abandonné devenu un endroit de « stockage » où reposent les carcasses de voitures, bateaux et autres ferrailles en décomposition, où l'aménagement des rebuts est généralement aux antipodes de celles des cimetières réservés aux corps humains. Tentant toutefois d'évacuer complètement l'aspect glauque connoté à l'idée de la mort en général et aussi le caractère religieux associé au lieu de culte, l'évocation métaphorique du cimetière immerge davantage le public dans l'imaginaire des ruines en rappelant un lieu dont les souvenirs sont signalés par un monument, des symboles et des inscriptions. Ainsi, il devient envisageable que les visiteurs puissent établir une relation particulière à leur environnement par leur présence autour d'un dispositif qui fait appel à la mémoire et aux souvenirs. Curieusement, à travers ce genre d'aménagement spatial, l'aspect industriel, désuet et massif des fenêtres industrielles usagées affichant également des marques de saleté apparente, semble dégager une sensation de légèreté et d'apesanteur mentale propice à la sensation recherchée de recueillement.



Figure 15. Pelletier, F. (2021). Extrait de *Rencontre avec la matière* [photo document]. Galerie R<sup>3</sup>, Trois-Rivières, Qc, Canada.



Figure 16. Pelletier, F. (2021). Extrait de *Rencontre avec la matière* [photo document]. Galerie R<sup>3</sup>, Trois-Rivières, Qc, Canada.

## CONCLUSION

Dans cet essai, j'ai traité des éléments déclencheurs servant d'ancrages au développement de ma problématique en recherche-crédation, laquelle s'est basée sur une fascination envers les notions de perte et d'effacement, sur mon intérêt pour la construction et la déconstruction de la mémoire, sur l'errance de mon regard à travers les lieux d'accumulation de rebuts et à travers la force évocatrice de l'acte de recycler des matériaux et images usagés. Tous ces aspects concernent le temps qui passe. Ces réflexions et notions conceptuelles se sont articulées autour des idées d'imaginaire des ruines, de l'installation comme forme de mémorial et de l'effet pictural du palimpseste. J'ai pu, dans cet esprit, explorer des pratiques artistiques de l'accumulation, de la répétition et de la transformation d'archives d'images photographiques, ainsi que d'objets récupérés. Par le biais de la réutilisation de matériaux en état de dégradation, l'insertion d'images extraites de publications anciennes et d'artéfacts architecturaux industriels, je fais migrer la notion de « réhabilitation » - habituellement utilisée dans un contexte judiciaire et social - vers un contexte artistique à teneur à la fois poétique et environnementale où viennent se rencontrer stratification de couches de mémoire, passage du temps, imaginaire des ruines et questionnement de la valeur attribuée au déchet.

Mon installation *Rencontre avec la matière* témoigne de préoccupations formelles, conceptuelles, esthétiques et sociales en réhabilitant d'anciennes fenêtres trouvées dans les cours à rebuts, lesquelles agissent comme dispositif de captation du regard afin d'orienter le spectateur de l'exposition vers ma propre prise de conscience personnelle d'une pratique artistique responsable, mais aussi vers un besoin de prise du temps nécessaire à la contemplation...

Les « tableaux-fenêtres », malgré l'oblitération du regard qu'ils obligent, rejoignent de façon métaphorique la fonction architecturale première de la fenêtre énoncée notamment par Del Lungo (2014), soit celle d'un « seuil entre le privé et le public [...] qui instaure une relation entre un lieu clos et un espace ouvert » (empl.

249)<sup>24</sup>. Ils invitent ainsi le spectateur à la rencontre d'un espace autre. Ils l'amènent à voir au-delà de l'usuel et du « déjà-là », dans un monde habité par son propre imaginaire à partir de bribes (effet du palimpseste) d'images recyclées du *National Geographic*, en lien avec la mémoire collective, et à partir de fragments d'images photographiques d'amas de ferrailles, en lien avec une mémoire plus individuelle de mes parcours personnels dans les cours à rebuts. D'où le choix du titre : *Rencontre avec la matière* signifiant d'une part, la jonction entre le réel et l'imaginaire – le temporel et le matériel - et donc, l'interaction du corps du spectateur dans l'œuvre à travers un dispositif installatif à mi-chemin entre la peinture et la sculpture. Un dispositif qui évoque l'idée d'un lieu de mémoire par la réhabilitation d'objets et d'images référant aussi bien à un temps passé, qu'immédiat. D'autre part, le titre suggère aussi ma propre rencontre avec la matière et le prolongement de cette rencontre au sein de la matière retravaillée lors de mon processus de création et, je l'espère, dans l'imaginaire du regardeur.

Me considérant de plus en plus comme une artiste qui travaille à créer des zones de passage entre le social et l'artistique, de relations entre la matière et le regard et de connectivités mentales entre diverses temporalités et espaces, c'est en ce sens que je désire dorénavant orienter mes recherches dans le cadre de productions artistiques futures. La semi-transparence, ou obstruction partielle, de l'espace de la fenêtre domestique usagée est d'ailleurs une des avenues que je commence déjà à explorer.

---

<sup>24</sup> Se référer à la note de bas de page #22 (p. 46).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ardenne, P. (30 janvier 2020). *Être vivant (sous condition que le Parti de la Mort nous en laisse le loisir)*, [conférence présentée dans le cadre de La nuit des idées 2020]. Galerie R<sup>3</sup>, Université du Québec à Trois-Rivières, QC, Canada. <https://vimeo.com/390590470>
- Ardenne, P. (2019). *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène* (édition revue et augmentée, ser. Collection la muette). Le Bord de l'eau.
- Aubert, N. (2003). *Le culte de l'urgence: la société malade du temps*. Flammarion. <https://read.amazon.ca/?asin=B07DQHY34K&language=fr-CA>
- Bégin, R., Habib, A. (2008). Présentation : imaginaire des ruines. *Protée*, 35 (2), 5–6. <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2007-v35-n2-pr1984/017461ar/>
- Bittinger, N. (2018). Le cinéaste-caméléon et la mémoire palimpseste. *Esprit*, mai (5), 66-76. doi:10.3917/espri.1805.0066. <https://www.cairn.info/revue-esprit-2018-5-page-66.htm>
- Bousteau, F., Bonnet, M. (2009). *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui?* Beaux-Arts éditions.
- Boutet, D. (2018). La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi. *Approches inductives*, 5(1), 289–310. <https://www.erudit.org/fr/revues/approchesind/2018-v5-n1-approchesind03621/1045161ar.pdf>
- Chaîné, F. (1997). Collage, assemblage, bricolage ou la mise en scène dans l'installation-vidéo. *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, 18(1), 42-58.
- Conte, R. (1996). La poétique de Paul Valéry. *Recherches poétiques*.
- Couëlle, C. (2007). All'antica Petit traité de l'usage de la ruine dans la peinture des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Université de La Réunion, Faculté des lettres et des sciences humaines. p.119-133. <file:///C:/Users/14505/Downloads/Couelle1-TD30.pdf>
- Cuartas, P. (2013). Les objets de mémoire ou la ruine au quotidien. *Sociétés*, (2), 35-47. <https://www.cairn.info/revue-societes-2013-2-page-35.htm>
- Del Lungo, A. (2014). *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. Seuil. <https://read.amazon.ca/?asin=B00IZG59D4&language=fr-CA>

- De Oliveira, N., Oxley, N. et Petry, M. (2004). *Installations II: l'empire des sens*. Thames & Hudson.
- Forest, P-O. (11 mai 2010). *Introduction à une poïétique du cinéma* [communication]. 78e congrès de l'ACFAS, Université de Montréal. [file:///C:/Users/14505/Downloads/communications\\_pierre-olivier-forest\\_introduction-a-une-poietique-du-cinema.pdf](file:///C:/Users/14505/Downloads/communications_pierre-olivier-forest_introduction-a-une-poietique-du-cinema.pdf)
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Seuil.
- Hoffman-Benzaria, C. (2003). Raymond Hains: Art Speculator. *Ligeia*, (14-19), 14. [file:///C:/Users/14505/Downloads/LIGE\\_045\\_0014%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/14505/Downloads/LIGE_045_0014%20(2).pdf)
- Houdayer, H. (2013). Les déchets, métamorphoses et arts de déchoir. *Sociétés*, 1(1), 63-70. <https://doi.org/10.3917/soc.119.0063>
- Lambert, X. (dir.). (2017). *Poïèse / Autopoïèse : arts et systèmes*. L'Harmattan.
- Laulhère, C. et Dubus, T. (2012). III. Le papier. Dans C. Laulhère et T. Dubus (dir.), *La fabrication: Les clés des techniques du livre* (p. 41-56). Cercle de la Librairie. <https://www-cairn-info.biblioproxy.uqtr.ca/la-fabrication--9782765410133-page-41.htm>
- Marx, W. (2013). Le poète et le ready-made. *Littérature* (4). [file:///C:/Users/14505/Downloads/LITT\\_172\\_0056.pdf](file:///C:/Users/14505/Downloads/LITT_172_0056.pdf)
- Maturana, H. R. et Varela F. J. (1980). *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Reidel.
- Paillé, P. (2004). Recherche heuristique. Dans : Mucchielli A. (dir.) *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin (2<sup>ème</sup> édition), 225-226.
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare. Éléments d'une poïétique générale*. Marly-le-Roi : Presses universitaires de Valenciennes.
- Passeron, R. (1994). Poïétique et histoire. In: *Espaces Temps*, 55-56, 1994. Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales. pp. 98-107.
- Pelletier, A. (2007). *De la sculpture au monde ambiant* [Mémoire, École des arts visuels, Université Laval Québec]. <file:///C:/Users/14505/Downloads/24522.pdf>
- Poissant, L. (2017). Éléments de réflexions sur des approches et pratiques autopoïétiques. Dans X. Lambert (dir.), *Poïèse / Autopoïèse : arts et systèmes* (p. 147-157). L'Harmattan.

- Pouivet, R. et Morizot, J. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin.
- Ramade, B. (2010). *Rehab. L'art de re-faire*. Catalogue d'exposition présentée à la Fondation EDF DIVERSITERRE. Gallimard.  
[file:///C:/Users/14505/Downloads/REHAB\\_Lart\\_de\\_re\\_faire.pdf](file:///C:/Users/14505/Downloads/REHAB_Lart_de_re_faire.pdf)
- Thérien, C. (2002). Valéry et le statut « poïétique » des sollicitations formelles de la sensibilité. *Les Études philosophiques*, 62, 353-369. <https://doi.org/10.3917/leph.023.0353>
- Varela, F.J. (1989). *Autonomie et connaissance : essai sur le vivant*. Seuil.
- Valéry, P. (2002). *Discours sur l'Esthétique*. J.-M. Tremblay.