

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

**S'EN FAIRE, FAIRE ŒUVRE :
rejouer sa production pour en tirer une nouvelle substance**

Par
Christine Ouellet

Essai présenté au Département de la philosophie et des arts
dans le cadre du Diplôme d'Études Supérieures Spécialisées (DESS) en art

20 mai 2020
© Christine Ouellet

REMERCIEMENTS

Il va de soi que ce projet de recherche-création a nécessité un réel engagement dans ma pratique en tant qu'artiste mais également en tant qu'être humain. Il m'a permis une réflexion sur mes propres traces induisant l'approfondissement de mon discours. Je n'aurais pas pu y arriver sans l'arrimage de mon environnement personnel et professionnel.    tous ceux qui se sont prêtés au jeu, merci pour vos pneus, cordes, bobettes, poulies, graffitis, petits mots, voix, traces...

Je remercie chaleureusement ma directrice de recherche, France Joyal pour ses mots justes, ses pistes de réflexion enrichissantes, ses encouragements et sa disponibilité tout au long de ce parcours. Je remercie également mes collègues étudiants et mes professeurs de l'UQTR pour leurs rétroactions. Un merci spécial à Philippe Boissonnet pour ses suggestions et commentaires toujours très à propos.    Manon Coté, merci pour son point de vue extérieur.

Ma gratitude va aux personnes et organismes qui m'ont accueillie et facilité la vie : le Centre d'art Rozynski et tous ceux qui y gravitent, pour cette fabuleuse résidence de création en collaboration avec mon nouvel ami Marko Savard; Anne-Marie Lavigne et Emmanuel Auclair de l'Atelier Silex pour leurs critiques constructives ainsi que Philippe Douville pour la couche de peinture et le déplacement des pneus. Merci    Christiane Simoneau pour cette chance unique d'exposer à la Galerie d'art du Parc et pour la résidence sur mesure qu'elle m'a offerte; à Jovette Gagné pour son soutien et sa disponibilité.

Merci à mon frère Rémy et à ma belle-s  ur Marion qui partagent ma folie (merci pour vos voix); à ma grande amie Thessa Auclair qui est toujours là et qui croit en moi. Merci à mon conjoint Sébastien Houle, pour son soutien quotidien, son écoute active et le partage de ses connaissances; à mes enfants Romain et Albin qui, par leur fierté visible envers leurs parents, me confortent dans mes choix. Je vous aime.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ/ABSTRACT	v
INTRODUCTION	1
 Chapitre I – S’EN FAIRE	
1.1 Préoccupations citoyennes	2
1.2 Préoccupations formelles	5
1.3 Préoccupations esthétiques	7
 Chapitre II – APPUIS THÉORIQUES ET CONCEPTUELS	
2.1 Traiter de préoccupations citoyennes	11
2.2 Traiter de préoccupations formelles	14
2.3 Traiter de préoccupations esthétiques	17
 Chapitre III – FAIRE ŒUVRE	
3.1 Entre l’intimité et l’exhibition 2.0	20
3.2 Ruines digitales	26
3.3 AOC no.3	32
 Chapitre IV – TROUVER UN SENS À MA DÉMARCHE	
4.1 Le sentiment d’appartenance	37
4.2 L’errance	41
4.3 Un art plus écologique	43
 CONCLUSION	46
LISTE DES RÉFÉRENCES	47

LISTE DES FIGURES

1. <i>Rosir le guêpier</i> (vue d'ensemble)	4
2. <i>Rosir le guêpier</i> (détail)	4
3. <i>Autour d'un BBQ, un rituel</i>	6
4. <i>Marcher sur des œufs</i> (gros plan)	9
5. <i>100 Tons Sunflower seeds</i> [Ai Weiwei]	15
6. <i>100 Kg Sunflower seeds</i> [Ai Weiwei]	15
7. <i>Personnes</i> [Christian Boltanski]	16
8. <i>Entre l'intimité et l'exhibition</i>	22
9. <i>Sans titre</i>	22
10. <i>Entre l'intimité et l'exhibition 2.0</i> (vue d'ensemble)	24
11. <i>Entre l'intimité et l'exhibition 2.0</i> (détail a)	25
12. <i>Entre l'intimité et l'exhibition 2.0</i> (détail b)	25
13. Médiation culturelle du projet <i>Entre l'intimité et l'exhibition 2.0</i>	26
14. <i>Ruines digitales</i> (vue d'ensemble)	28
15. <i>Paysage, mon patrimoine</i>	29
16. <i>Abandon ou repentir</i>	29
17. <i>Terre promise</i>	30
18. <i>Décharge</i>	31
19. <i>AOC</i>	33
20. <i>AOC no.2</i>	34
21. <i>La chute du mur 2^e partie</i> (avec participants)	34
22. <i>AOC no.3</i> (vue d'ensemble)	36
23. <i>AOC no.3</i> (détail)	36
24. <i>Entre l'intimité et l'exhibition 2.0</i> (vue d'ensemble avec participant)	38
25. <i>AOC no.3</i> (détail avec participants)	39
26. <i>Ruines digitales</i> (détail avec participant)	39
27. <i>Projet Décharge</i> en action	44
28. <i>Marcher sur des œufs</i>	45

RÉSUMÉ

Cet essai rend compte d'une démarche de création qui allie mes préoccupations citoyennes, formelles et esthétiques. Au fil de ma carrière, j'ai souvent proposé des projets artistiques caractérisés par la fabrication d'une multitude de petits objets. À une époque marquée par la surabondance d'objets de consommation, j'en viens à repenser mon mode de production. Je cherche désormais des stratégies permettant de limiter le nombre d'objets produits, de façon à participer aux efforts collectifs de réduction de l'empreinte carbone. En un mode solution, je rejoue mes œuvres pour en tirer une nouvelle substance.

Mots-clés : anthropocène, artialisation, céramique, écoanxiété, éco-art, écosophie, environnement, errance, esthétique relationnelle, installation, nouveaux médias, paysage, recherche-création, réhabilitation matiériste, ruine contemporaine, société

ABSTRACT

This essay reflects a creative approach that brings together my civic, formal and aesthetic concerns. Throughout my artistic career, I have proposed projects characterized by the multiplicity of small handmade objects. In these times of overconsumption, I am questioning my approach to creation. I am looking for strategies to limit my production outflow and to be part of collective effort to reduce our carbon footprint. In the pursuit of solutions, I replay my works, trying to give it new substance.

Keywords: anthropocene, artialisation, ceramics, contemporary ruin, eco-anxiety, eco-art, ecosophy, environment, installation, landscape, material rehabilitation, new media, relational aesthetics, research-creation, society, wandering

INTRODUCTION

Pourquoi s'en faire en 2020? Comme artiste, je me préoccupe de l'état du monde et des traces qu'on y laisse. Dans ma carrière, j'ai pris l'habitude de travailler le multiple. Comme nous le savons, notre époque est marquée par la surabondance d'objets de consommation, ce qui m'amène à repenser mon mode de production. Pour participer aux efforts collectifs de réduction de l'empreinte carbone, j'en suis venue à modifier mes projets de création afin de limiter le nombre d'objets produits.

Mon objectif dans ce projet de recherche-création est d'illustrer, par la création artistique, ma manière de dire que je fais partie d'un tout et que je pose un regard englobant sur le monde qui m'entoure. Ce projet m'a permis de voir que l'artiste, la citoyenne et la mère en moi se questionnent tour à tour et qu'il n'est pas simple de départager les préoccupations qui les habitent. Pour les besoins de cet essai, j'en identifie trois types : des préoccupations citoyennes, formelles et esthétiques. Au premier chapitre, je relate les éléments qui m'ont permis d'identifier ces préoccupations. Celles-ci sont traitées plus en détail au chapitre II par des appuis théoriques et conceptuels qui viennent donner un cadre méthodologique à l'ensemble. Au chapitre III, je décris les méthodes que j'ai utilisées pour faire œuvre à travers les trois composantes du corpus *Désordre en chantier*. Au chapitre IV, je présente le sens qui se dégage de ma pratique en abordant les constantes qui reviennent d'une œuvre à l'autre, soit le sentiment d'appartenance et l'errance comme façon de stimuler ma créativité. Je conclue l'ouvrage par une réflexion sur ce que je pourrais faire de mieux pour que ma pratique soit toujours plus écologique.

Dans le cadre académique de la recherche-création, mes préoccupations d'artiste, de citoyenne et de mère se transforment en intérêts de recherche.

Chapitre I – S’EN FAIRE

Je suis une personne de nature contemplative et je m’émeus des feuilles qui remuent au vent, de l’odeur de biscuit qui émane du cuir chevelu des bébés et de tout autre phénomène vivant qui fait appel à mes sens. Ayant grandi dans un milieu qui valorisait le matérialisme au détriment de l’expérience sensible et humaine, je me suis rapidement rebellée contre ce mode de vie. Sans entrer dans l’autobiographie, ce chapitre présente les préoccupations qui m’habitent depuis toujours et qui se matérialisent ici dans un projet de recherche-crédation.

1.1 Préoccupations citoyennes

En tant que mère et artiste, ma propension à vouloir prendre soin occupe une grande place dans mon quotidien. Je me soucie de l’état du monde tant actuel que futur, au regard de la dégradation de l’environnement, de l’effritement du tissu social, de la surproduction d’objets et des ruines contemporaines « qui ne sont plus du même tissu temporel » (Scott, 2012, paragr.7) que jadis. Nous voyons aujourd’hui s’accumuler nos déchets au point de ne plus savoir quoi en faire. Les études du Groupe d’experts intergouvernemental sur l’évolution du climat (GIEC) publiées en 2014, démontrent clairement que les activités humaines accélèrent les effets des changements climatiques et que notre environnement est en péril. Comme plusieurs, je suis touchée par l’abondance de la surmédiation des pires nouvelles et de ses conséquences sociétales, notamment l’écoanxiété (Segers, 2018, n.p.)¹. Il s’agirait d’un trouble anxieux propre au 21^e siècle et qui découle, entre autres, d’un sentiment d’impuissance face à notre destin et celui de nos descendants. Bien que je ne me considère pas gravement écoanxieuse, j’ai la conscience très éveillée face à mon mode de vie et face à la nature et aux effets de ma pratique artistique. Je me demande quels moyens je peux prendre, comme artiste et membre de la société, pour limiter mon empreinte carbone. À plus grande échelle, je me demande comment rejoindre les

¹ Tiré d’un entretien radiophonique de Segers à la l’émission *Ya des matins* à Radio-Canada.

autres et partager mes préoccupations dans un esprit constructif, en d'autres mots, comment faire œuvre utile.

Cette quête d'une cohérence entre mes valeurs écologiques et mes actions sur mon environnement trouve écho dans les théories écosophiques développées par Arne Naess dans les années 1960 et par ses successeurs, principalement Félix Guattari et Michel Maffesoli, imbriquant l'écologie environnementale, l'écologie sociale et l'écologie humaine. Vu sous l'angle écosophique, l'homme perd son pouvoir de dominer la terre; il en est plutôt une partie, au même titre que toutes les autres. Il doit plutôt adopter une attitude de bienveillance pour la terre qui le porte.

Quelques récents projets, traduisent mon souci de préservation, de bienveillance, de communion et de partage. À titre d'exemple, en 2018, j'ai présenté *Rosir le guêpier* (fig.1 et 2, p.4) dans le cadre de l'événement satellite Trajectoire/Territoires de la Biennale nationale de sculpture contemporaine de Trois-Rivières. L'œuvre *in situ* exposée dans un camion cube découle d'un processus de recherche sur l'observation du potentiel de l'apport olfactif sur l'expérience immersive et relationnelle. Elle était en quelque sorte la reproduction métaphorique du comportement social de la guêpe qui parfume sa colonie de ses phéromones pour marquer son territoire. Territoriale, la guêpe n'ira jamais batifoler dans le nid d'une autre. Dans cette œuvre, j'ai voulu inverser ce phénomène et transposer cette métaphore en une expérience collective à échelle humaine. Pour ce faire, j'ai rassemblé une dizaine de nids de guêpes sous le même toit pour évoquer la possibilité à tous les clans de mon village de se rencontrer sans discernement. *Rosir le guêpier* évoquait également l'idée de rendre inoffensif ce qui est de prime abord menaçant. Le parfum à la rose, la couleur rose, la texture boisée du sol et la trame sonore de bourdonnements contribuèrent à envelopper le visiteur, à l'amener sur une piste réflexive de l'ordre de l'ouverture à l'autre et de la contemplation.



Figure 1 *Rosir le guêpier* (vue d'ensemble), 2018



Figure 2 *Rosir le guêpier* (détail), 2018

Depuis quelques années, le souci de bienveillance dont je viens de faire état prend de plus en plus de place dans ma production et m'amène à ne plus vouloir produire indéfiniment de nouveaux objets; c'est pourquoi j'ai fait le choix délibéré de rejouer mes œuvres pour en changer la forme, la signification et en tirer une nouvelle substance, comme en font foi les lignes qui suivent.

1.2 Préoccupations formelles

En tant que céramiste, j'ai produit ces dernières années une quantité importante d'objets d'art alors que l'environnement est déjà saturé d'objets de consommation. Je me sens d'autant plus prise dans ce paradoxe alors que je travaille principalement par l'accumulation de milliers d'objets façonnés que je dispose dans l'espace : ce faisant j'ai l'impression d'aller à l'encontre de mes valeurs écologiques. Je sens pourtant que c'est ce que je peux faire de mieux pour m'engager dans ma société. Cet engagement, je le mets au service de l'expression de mes préoccupations sous la forme d'installations. À l'aide de cette forme d'art qui favorise l'immersion, je communique mes intentions, je partage mes idées, j'offre mon point de vue et j'accueille celui des autres. Je peux ainsi mettre en relation « l'acte artistique et l'espace de présentation [...] l'exposition et sa réception, l'art et la vie » (Parfait, 2006, p.33). Combinée à l'accumulation d'objets d'art, l'installation me permet de disposer des éléments afin de représenter des phénomènes naturels et humains.

Fidèle à l'argile, le matériau par lequel je suis entrée dans l'art actuel, il m'est arrivé à plusieurs reprises de fossiliser des objets pour en garder la trace et en conserver le souvenir, comme s'ils étaient menacés d'extinction. J'utilise surtout de la porcelaine qui, sous l'effet de la cuisson, devient céramique. Celle-ci dévoile une finesse naturelle qui sert avantageusement ma démarche de bienveillance et de préservation. Plusieurs de mes installations se caractérisent par des accumulations d'objets friables, qui suggèrent des tensions entre l'ordre et le désordre. À titre d'exemple, j'ai réalisé en 2018 l'installation *Autour d'un BBQ, un rituel* (fig.3, p.6),

composée de 600 reproductions d'os de poulets, ces petits os auxquels on prête la vertu d'exaucer les vœux mais qui historiquement était gage de fertilité. Mon intention, à travers ce projet, était de sensibiliser le public à l'effritement des croyances et des traditions au profit de la surconsommation. Pour ce faire, j'ai organisé un BBQ aux allures de potluck au cours duquel, dans un esprit communautaire et convivial, les invités pouvaient participer à la cuisson de grillades; ils pouvaient également assister à la cuisson de centaines de répliques d'os de poulet en céramique qui devaient par la suite composer une installation illustrant un autel, cet objet de dévotion référant au recueillement.



Figure 3 *Autour d'un BBQ, un rituel, 2018*

Conceptuellement, cet exemple renvoie à la fragilité de la vie et de la nature; il parle également du sentiment d'appartenance et de l'importance qu'on devrait lui accorder pour le bien commun. Cette conception de notre relation à l'environnement,

m'a inévitablement amenée à revisiter ma pratique artistique. Je cherche dorénavant des solutions techniques pour que mes œuvres n'augmentent pas ce qu'il convient aujourd'hui d'appeler mon empreinte carbone. Je veux faire ma part de citoyenne et d'artiste pour remédier au désordre écologique. L'entreposage étant devenu problématique, j'en suis venue à considérer mes œuvres en tant que déchets à réhabiliter (Ramade, 2010) pour leur donner un nouveau sens. Si je ne les réutilise pas, elles s'accumulent à travers la poussière et mes aires de vie ; elles deviennent ruines.

À l'instar des artistes Christian Boltanski et Ai Weiwei, je me propose de remodeler mes œuvres pour en créer de nouvelles. Comme on pourra le voir à la section 2.2, ces deux artistes conçoivent des œuvres comportant des milliers de pièces qui occupent l'espace de diverses manières d'une exposition à l'autre. Dans un esprit de reconfiguration, ils n'hésitent pas, pour créer de nouvelles œuvres, à réutiliser certains fragments d'œuvres antérieures. Inspirée par cette pratique, j'en suis venue à considérer la réutilisation d'artéfacts que j'ai moi-même produits, inversant ainsi le rapport matériau \rightarrow œuvre. En effet, dans le corpus qui fait l'objet de cet essai, c'est l'œuvre faite qui devient matériau pour l'œuvre à faire. Les trois œuvres du corpus ont en commun d'être des installations qui traitent, chacune à sa manière, de la trace humaine dans les sphères sociale, environnementale et individuelle. La stratégie que je déploie pour réduire mon empreinte carbone est de rejouer mes œuvres, de les remodeler, d'en proposer une nouvelle lecture. Le corpus d'œuvres sera présenté au chapitre III.

1.3 Préoccupations esthétiques

Il m'importe ici de préciser les limites que je choisis de placer pour parler d'esthétique. Je veux parler de la dimension expérientielle de l'esthétique et en particulier de la composante relationnelle de cette expérience qui trouve écho dans le

concept d'esthétique relationnelle développée par le critique d'art Nicolas Bourriaud (2001).

Les enjeux inhérents à mes préoccupations citoyennes sont véhiculés dans les médias et peuvent même être anxiogènes pour certaines personnes. Je crois que l'art peut contribuer à diminuer ces angoisses. Selon le philosophe Yves Michaud, l'art est le reflet de la société (2010). Au fil du temps, nous avons vu émerger des mouvements artistiques en réaction à certaines angoisses sociétales. Par exemple, au tournant du 20^e siècle, l'expressionnisme cherchait à représenter, voire à exorciser l'oppression et la laideur ; suivant cette vague, le dadaïsme s'insurgeait contre la guerre et les idéologies dominantes en proposant un retour à des valeurs humaines comme la joie et la liberté ; dans les années 1960, le nouveau réalisme critiquait les dérives de la société de consommation ; depuis les années 1960, l'art écologique que certains nomment éco-art (Ardenne, 2019) a pris diverses formes pour affirmer la perpétuelle nécessité d'une adaptation au climat ; depuis les années 2000, l'art relationnel, pour sa part, s'affirme pour évoquer notre besoin de reconnecter avec l'autre.

Tel que précisé plus haut, je me questionne sur les stratégies esthétiques et conceptuelles pouvant faciliter l'ouverture du visiteur face à ce que j'ai à exprimer. Je me demande comment traduire mes inquiétudes sans tomber dans la dénonciation ou même l'indignation. La réception de mes œuvres me tient à cœur puisque pour moi, l'art est un moyen de communication, un lieu d'échange entre un émetteur et un récepteur. Je considère l'installation comme une forme d'art qui ouvre au dialogue. Ma volonté de désacraliser l'œuvre s'est matérialisée, notamment dans le projet *Marcher sur des œufs* (fig. 4, p.9). Présenté en 2009 dans la forêt du Parc de la Vallée Bras-du-Nord à Saint-Raymond de Portneuf, ce projet consistait en la fabrication *in situ* de 600 œufs en argile crue. Ces œufs étaient ensuite déposés sur un sentier pédestre où passaient des randonneurs qui n'avaient aucun moyen de les contourner. En observant leurs mimiques, leurs gestuelles et les acrobaties qu'ils déployaient pour

respecter l'œuvre, j'ai pu constater l'incarnation même de l'expression marcher sur des œufs.



Figure 4 *Marcher sur des oeufs (gros plan), 2009*

Les idées de projets d'art relationnel me viennent naturellement car je m'intéresse au comportement humain et à la manière dont on interagit. À travers mes œuvres, je cherche à formaliser l'expérience humaine et à co-construire des environnements, des mondes et des paysages au sens où l'entend Anne Cauquelin (2017), c'est-à-dire des espaces où tous les éléments sont interconnectés et se complètent. À travers mes installations, je me soucie de montrer « la nature des choses [...] dans leur liaison. Ce qu'on voit alors ce ne sont pas les choses isolées, mais le lien entre elles, soit un paysage » (p.60).

Je m'inscris résolument dans une ligne de pensée semblable à la sienne quand elle parle de construction du paysage au sens communautaire du terme. Comme on le verra au chapitre III, depuis quelques années, je crée des œuvres qui sollicitent la collaboration du public et qui induisent, de manière poétique, une réflexion sur le rôle que chacun de nous joue dans la société.

Dans ce chapitre, j'ai fait ressortir divers enjeux qui occupent mon esprit de citoyenne, artiste et mère; ces enjeux sont liés aux concepts de ruines contemporaines d'écoanxiété et d'écophilosophie (section 1.1), d'installation et de remodelage de l'œuvre (section 1.2), d'esthétique relationnelle et de paysage (section 1.3). Comme on le verra au chapitre suivant, bien des auteurs se sont penchés sur ces préoccupations qui, dans le contexte de la recherche-crédation, déterminent le cadre théorique et conceptuel.

Chapitre II – APPUIS THÉORIQUES ET CONCEPTUELS

Ce chapitre présente certaines réflexions et théories qui supportent ma démarche de recherche.

2.1 Traiter de préoccupations citoyennes

Diane Scott (2012) se penche sur les ruines contemporaines comme « un motif de notre époque [...], le miroir d'un présent qui contemple, non sans frissons, son propre espace déserté, rendu à la vie des choses » (p.164). Ces ruines seraient « une sorte de contexte persistant » (p.165), une allusion continuelle aux après-catastrophes humaines et naturelles, aux débris de nos machines, à nos traces et aux destructions qu'entraîne le désordre politique. L'auteure formule l'hypothèse « que notre histoire est ordonnée au régime de la ruine, et plus largement à la triple structure de la catastrophe, de la ruine et de l'utopie » (p.183). Alors que par le passé, les ruines inspiraient la contemplation et la rêverie (on peut penser par exemple aux temples mayas), elles inspirent aujourd'hui le dégoût car elles deviennent les témoins en temps réel de l'obsolescence et de la surproduction d'objets non-recyclables. Comment peut-on, en effet, se réjouir de l'acquisition de notre dernier téléphone portable sachant très bien que l'objet en question a une durée de vie préprogrammée? Face à l'état pitoyable du monde, Martine Bouchier (2016) avance que notre « incapacité d'agir [...] fait venir à l'esprit que les ruines contemporaines ne peuvent plus être soumises aux outils d'analyse du pittoresque qui font remonter dans le présent une forme esthétisée et héroïque de la vie passée » (parag.1). Cette même auteure ajoute que l'émotion esthétique ressentie au contact de la ruine ancienne, qu'elle soit mise en scène ou réelle, « provoque une "stimming"², ce sentiment de calme, d'apaisement, d'unification entre l'homme et la nature qui viendrait de la contemplation et de l'adhésion sentimentale » (paragr.6).

² Les guillemets sont de l'auteure. Le terme *stimming* est emprunté à l'allemand *stimmung*, employé par Michaud pour désigner la « tonalité émotionnelle » (2010, p.13).

En tant que citoyenne, je me demande si nos ruines contemporaines pourront émouvoir nos descendants de la sorte. C'est justement cette *stimming* que je cherche à procurer au public qui entre en contact avec mes œuvres installatives; je considère celles-ci comme des paysages sensibles qui donnent à voir mon point de vue sur le legs individuel, social et environnemental.

J'adhère à la théorie des géologues qui affirment que depuis l'industrialisation, les effets des changements climatiques seraient accélérés par l'activité humaine³: ils parlent ici de l'ère de l'anthropocène, évoquant l'irréversibilité des gestes posés par l'homme sur la terre. À la fin des années 1980, Félix Guattari (1989) voyait déjà que notre système politico-économique n'était plus adapté à notre réalité et que cela pouvait entraîner une véritable crise écologique et sociale. Partant de la première loi de l'humain qui est celle de sa « propre conservation » (Rousseau dans Bernardi 2012⁴, p.43), je me demande ce qui nous a poussés à adhérer à des modes de consommation dévastateurs et, par le fait même, à une déconnexion de notre propre essence. Mes questionnements liés à la fabrication d'objets d'art et aux stratégies esthétiques pouvant faciliter la rencontre entre œuvre et public proviennent tout droit de mes préoccupations pour l'état du monde. De mon désir de comprendre comment nous en sommes arrivés à une société qui se consume, je remets maintenant ma pratique de céramiste en question. Je partage ce même souci de « réhabilitation matiériste » évoqué par Bénédicte Ramade (2010) à propos des artistes « écosensibles » qui participaient à l'exposition *Rehabs*; j'ai dorénavant la « volonté de ne rien ajouter au monde » (p.6) en réhabilitant mes œuvres justement.

L'approche écosophique m'apporte une meilleure compréhension de

³ Tiré du discours du géologue Michel Lamothe qui animait une activité d'exploration géologique à laquelle j'ai participé en août 2018. Cette sortie sur le terrain s'insérait dans la programmation de Cœur des sciences de l'UQAM.

⁴ « Le manuscrit du *contrat social*, dans sa version définitive, a disparu. Une seule édition a paru du vivant de Rousseau, revue par lui, et avec son aval, celle de 1762 » (Bernardi, 2012, p.33).

⁵ L'exposition *Rehab* présentée à la Fondation EDF à Paris en 2010 regroupait des travaux d'artistes ayant des préoccupations écologiques.

l'évolution de mon travail en rapport avec l'évolution de la société. Ce concept philosophique tire sa source des réflexions d'Arne Naess (1960) qui ont apporté un nouveau point de vue sur nos sociétés humaines. L'écosophie a été développée par la suite par Félix Guattari (1989), Michel Maffesoli (1998) et plus près de moi, par le Québécois Serge Mongeau (2017). Ce concept met l'humain au centre des préoccupations environnementales. À l'instar de ces chercheurs, je crois en une pensée holistique de l'être humain. Pour moi, la société, les individus et la nature sont parties prenantes d'un seul et même système, d'un seul et même ensemble. Dans *Les trois écologies*, Félix Guattari (1989) explique l'écosophie comme cette « articulation éthico-politique [...] entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine » (p.12-13). Il y a 31 ans, le chercheur voyait déjà la nécessité d'un changement. Aujourd'hui, nous parlons surtout d'une transition énergétique alors que la réalité climatique devrait nous faire songer à l'adaptation de nos façons d'être et d'agir. À travers cette réalité, l'humain se cherche, s'artificialise, se déconnecte de lui-même. Serge Mongeau (2017) explique que l'humain a une capacité d'adaptation qui le fait oublier ses valeurs et ses besoins : « nous n'écoutons plus notre corps ; nous le contraignons à répondre à nos horaires » (p.32). Cet éloignement de notre essence serait l'un des effets du système actuel qui rationalise, aseptise et bannit les risques (Maffesoli, 2016). Les multiples transformations de l'humain ne résulteraient pas de circonstances environnementales, mais bien de processus économiques, sociaux et cognitifs (Serres, 2010). Michel Maffesoli (1998) avance, pour sa part, que ce n'est pas l'humain qui est bête mais bien le système qui nous traite comme des bêtes. Ce dernier serait désuet et archaïque par rapport à l'évolution de notre espèce, ce qui entraînerait l'aliénation de la société.

Serge Mongeau (2017) insiste sur l'importance d'une introspection collective et d'un retour aux nécessités primaires. Sa pensée, héritée de Félix Guattari et de Michel Maffesoli, s'inscrit dans cette approche qui invite à réinventer nos façons d'être ensemble, nos mentalités et habitudes ainsi que notre rapport à la nature. Pour

ma part, je comprends que nous sommes dans une période transitoire, aux prises avec un système capitaliste qui s'enlise progressivement. Suivant cette logique, notre système serait à rebâtir, ce qui entraînerait plusieurs changements. Dans une perspective de recherche-création, l'écosophie s'inscrit dans « la prise en compte du sensible, la prise en compte d'un je investi d'un nous et vice-versa » (Joyal, 2017, p.11). Mes réflexions se situent dans ce courant de pensée, à la jonction de l'écologie, de la sociologie et de la politique à travers ma pratique artistique et ma vie courante. Mon intention est d'adapter ma pratique à l'air du temps en hissant des valeurs   cosophiques, telles que l'ouverture et l'introspection.

2.2 Traiter de préoccupations formelles

L'  tat du monde tel que dépeint par les scientifiques et les médias me fait prendre conscience de la fragilité de la vie. Mon intention est d'aller à la rencontre du public pour partager avec lui certaines préoccupations qui peuvent être anxieuses. Ceci m'amène à réfléchir et à concevoir des stratégies et « outils de séduction » (Cauquelin, 2017, p.119) pour revenir à la « tradition auratique [de l'art] demandant recueillement et attention » (Michaud, 2010, p.121). Je me demande comment je peux arriver à ce que Jean-Luc Nancy nomme « la mise en présence d'une réalité (ou forme) intelligible par la médiation formelle d'une réalité sensible » (2003, p.69). Dans mes projets de création, j'accumule et intègre des éléments métaphoriques pour rejoindre un public élargi : des sous-vêtements pour traiter de nos vies privées ; des milliers d'œufs pour évoquer la société ; des pneus pour critiquer notre empreinte écologique, etc. Je pense que ces images ou objets symboliques contribuent, de façon ludique, à capter l'attention du visiteur. L'objet reconnaissable devient l'entrée en matière et soutient le regardeur dans sa lecture de l'œuvre. J'utilise également la couleur qui pointe dans la grisaille. C'est la lueur d'espoir qui dirige le regard. En somme, ce sont des stratégies pour favoriser l'ouverture du visiteur. Je l'interpelle en tentant de lui inspirer la douceur par la finesse et la friabilité d'objets de céramique réalisés à la main.

Comme le souligne Matthew B. Crawford (2009, cité par Lamarche, 2018), de nos jours, s'occuper les mains est recommandé pour calmer, récupérer, se réhabiliter. Cette occupation invite au ralentissement dans une société qui, pourtant, demeure en effervescence. Selon l'auteur, créer de ses mains permettrait une reconnexion avec notre essence humaine. C'est bien le baume que je cherche pour moi-même et l'émotion que je tente de communiquer aux autres. Je m'émeus devant des œuvres, qu'elles soient technologiques ou artisanales, lorsque le temps, l'investissement et la sensibilité de l'artiste sont palpables. En d'autres mots, je vis une expérience esthétique lorsque je perçois la fibre humaine à travers les œuvres. Par exemple, le travail de longue haleine de l'artiste Ai Weiwei me touche par sa démesure, sa finesse et son engagement. Il a mis deux années et demie à réaliser son œuvre *Sunflower seeds* (fig.5) exposée pour la première fois en 2010. Il aura fallu 1600 artisans pour mener à terme le projet qui consistait en la réalisation de 150 millions de graines de tournesol en porcelaine peintes à la main. Ces graines tapissaient le sol d'une salle du musée Tate Modern et les visiteurs pouvaient y marcher, s'y asseoir et s'y étendre. L'œuvre témoigne de l'engagement autant technique que sociopolitique de l'artiste. Ce dernier dénonce l'exploitation de la main-d'œuvre bon marché associée à la production de masse du système économique chinois. Ai Weiwei a exposé *Sunflower seeds* à douze reprises sous différentes formes (fig.6) : graines en pots, monticules, tapis, etc. Il a conçu différentes versions définies par leurs poids, soit de 100 kg à 150 tonnes de graines. Il a également mis en vente des éditions limitées de 1000 graines mises en pots. Le démantèlement de son œuvre se fait progressivement pour ne pas diminuer radicalement l'impact sensoriel de sa grande installation.

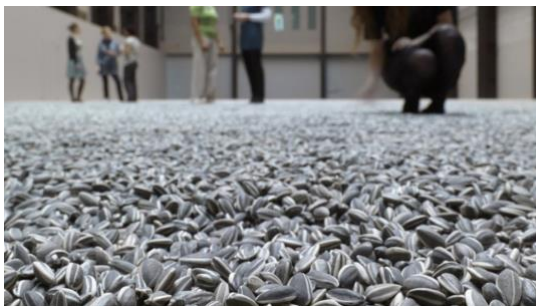


Figure 5 100 tons *Sunflower seeds* [Ai Weiwei], 2010



Figure 6 100 kg *Sunflower seeds* [Ai Weiwei], 2010

De son côté, la production artistique de Christian Boltanski m'impressionne tout autant. Se déclarant « artiste qui parle de la vie » (2010), il s'intéresse à la trace de notre passage, à la mémoire, à la vie et à la mort. Il utilise l'objet pour parler de



Figure 7 *Personnes* [Christian Boltanski], 2010

l'être humain. Pour ne citer que celle-ci, l'installation *Personnes* (fig.7) exposée au Grand Palais en 2010 était un amoncellement de milliers de vêtements. La richesse des textures accumulées et l'évocation des objets qu'il a choisis me touchent. Le processus de création est tout aussi fascinant : il faut s'imaginer une grue qui rejette les vêtements au sommet de l'amoncellement, comme s'il s'agissait de corps. La force d'évocation de cette œuvre nous ramène à un pan de l'histoire de l'humanité, aux ruines humaines d'Auschwitz. Comme l'indique Laure Adler (2013), Christian Boltanski n'hésite pas à « rejouer de manières différentes » (n.p.) ses œuvres. Le temps, l'espace et le contexte les modifient.

Pour ma part, je me situe à la fois dans une démarche de fabrication à la main et de l'expérience de l'art, c'est-à-dire à l'endroit même « où les procédures et postures remplacent les propriétés, où les transactions et relations font la substance » (Michaud, 2010, p.169). La dimension esthétique de cette expérience de l'art prend ici tout son sens.

2.3 Traiter de préoccupations esthétiques

Dans notre époque marquée par la surabondance d'images et de distractions, il n'est pas étonnant de voir apparaître des projets de médiation culturelle, des œuvres participatives, des installations ou des performances. L'art semble aujourd'hui vouloir se rapprocher d'un public qui a la tête ailleurs. Attirer l'attention sur une œuvre est un réel défi pour l'artiste alors que le public s'est habitué à une forme de « balayage rapide » (Michaud, 2010, p.120). Nous sommes effectivement aspirés par nos écrans, l'instantanéité et le défilement des images. Reprenant la conception de la reproductibilité de Walter Benjamin, Yves Michaud (2010) poursuit dans le même sens en avançant que les inventions technologiques engendrent des transformations sociales comme « l'avènement d'un public de masse, les nouvelles conditions de travail et de perception du monde, la montée des valeurs de la distraction et de l'exposition, la transformation de la politique en spectacle de masse » (p.112). Pour tenter un rapprochement entre œuvre et public, j'utilise différents codes du capitalisme industriel et de la culture de masse tels que la répétition, l'accumulation, les couleurs primaires et l'objet reconnaissable sous la forme d'installations qui enveloppent « le regardeur au sein de dispositifs où il fait une expérience flottante et floue qui dépend à la fois des intentions de l'artiste, de son propre parcours de spectateur et des intermittences de son attention » (Michaud, 2010, p.118).

Le critique d'art Nicolas Bourriaud (2001) affirme que l'art relationnel répond au besoin naturel de l'humain d'entrer en relation avec l'autre. Ma pratique de l'installation vise justement à engager le visiteur dans une liaison avec l'œuvre. Je le convie à une rencontre. Dans ma démarche, une forme de désacralisation et de démocratisation de l'art s'opère, comme si la préciosité jadis attribuée à l'œuvre était dorénavant déplacée vers son public (Bourriaud, 2001). Mon intention est que ce dernier se sente interpellé par mon œuvre. De diverses manières, je l'invite à participer au processus de création, je le convoque à un rassemblement, je lui demande de poser un geste, etc.

Au sujet de la relation œuvre/public, Christian Boltanski (cité dans Adler, 2013⁶) explique dans une entrevue radiophonique que pour lui « il est très important aujourd'hui qu'on ne soit pas devant quelque chose mais dans quelque chose » (n.p.). Je partage cette idée qu'une œuvre est à son comble lorsqu'elle est littéralement vécue par le visiteur sans hiérarchisation entre œuvre et public. L'installation m'interpelle pour l'ouverture et les possibilités qu'elle offre en ce sens. Selon Georges Didi-Huberman (2007), l'action d'ouvrir « signifie forcer un passage pour accéder aux dedans ou, au contraire, pour briser un enfermement. [...] c'est déployer, étaler, élargir ce qui était reclos jusque-là » (p.46). J'y vois une double mission : celle d'ouvrir le regardeur au propos de l'artiste et celle d'ouvrir l'artiste à l'idée de déployer son art, de s'émanciper. C'est précisément ce que je tente de faire en jouant mes œuvres. Pour moi, l'installation a des propriétés kinesthésiques puisque le visiteur peut y déambuler, changer de point de vue selon l'expérience ressentie et parfois même, manipuler certains éléments. Je conçois mes œuvres comme des promenades en forêt où tous les sens sont aux aguets et le corps est libre de ses mouvements. Je construis l'espace comme s'ils s'agissaient de paysages, au sens figuré comme au sens propre. Je tente de tisser des liens entre les éléments de ce paysage, les rendant complémentaires les uns aux autres.

Selon Anne Cauquelin (2017), d'un point de vue philosophique, le paysage serait issu d'une vision commune. Dans le même ordre d'idées, Eric Dardel (1952, p.41) soutient que « le paysage est la géographie comprise comme ce qui est autour de l'homme, comme environnement terrestre [...] ». Il s'agirait « [d']un ensemble [d']une convergence, [d']un moment vécu », unis par une impression, par « un lien interne » (p.41). S'inscrivant lui aussi dans cette ligne de pensée, Alain Roger (1997, cité par Lévesque, 2005, p.38) parle d'« artialisation paysagère » comme phénomène de « construction et [d']invention de la sensibilité ». On peut retenir de ces divers

⁶ L'entretien de Christian Boltanski a été réalisé par Laure Adler sur les ondes de France Culture. Il est disponible en partie en version texte et dans son intégralité en version audio sur le web. <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/christian-boltanski>

points de vue que le paysage est une construction sociale; pour ma part, je contribue à cette édification par le biais d'œuvres de nature installative qui sollicitent la participation du visiteur. À l'instar de Nicolas Bourriaud (2001), je crois que l'installation peut amener le visiteur à prendre conscience du contexte dans lequel il se trouve. Je crois aussi qu'il faut « penser l'homme dans son environnement » (Melin, 2010, p.12) et réfléchir à la nécessité d'une cohabitation œuvre/public déhiérarchisée.

Au chapitre suivant, je présente le corpus d'œuvres inspirées de mes préoccupations citoyennes, formelles et esthétiques. J'ai notamment fait ressortir des stratégies artistiques qui permettent à des artistes de réactualiser certaines parties de leur production réduisant ainsi leur empreinte carbone. Je m'inscris dans cette mouvance en jouant mes œuvres.

Chapitre III - FAIRE ŒUVRE

Mon inquiétude relative à l'état du monde m'amène à concevoir ma production artistique de façon évolutive. En effet, dans l'exposition *Désordre en chantier* qui fait l'objet de cet essai, j'emprunte ma propre production pour rejouer mes œuvres, c'est-à-dire les reconfigurer, les réactualiser. C'est ainsi que j'en tire une nouvelle substance.

Le fil conducteur de l'exposition est le désordre évoqué tantôt par le débris, le graffiti et la corde, tantôt par l'éparpillement et l'accumulation. Les trois œuvres qui y sont présentées allient la céramique et les nouveaux médias. Elles se caractérisent par l'accumulation d'éléments et l'utilisation d'objets symboliques tels que les œufs que j'utilise pour évoquer l'identité. Certains liens se créent entre elles grâce à des éléments formels tels que la ligne et la lumière. Les œuvres sont présentées dans trois salles distinctes qui communiquent entre elles, ce qui sert très bien mon intention de lier divers environnements, divers mondes. Dans la première salle, nous retrouvons l'installation *Entre l'intimité et l'exhibition 2.0*; après avoir traversé cette pièce, nous découvrons l'œuvre *Ruines digitales*, installée dans une salle mitoyenne faisant le pont vers la troisième œuvre, *AOC no.3*.

3.1 Entre l'intimité et l'exhibition 2.0

L'idée originelle de cette œuvre provient d'une mise en parallèle de mes gestes de fabrication de sous-vêtements de porcelaine avec les mouvements répétitifs de la lavandière qui allait à la bassine pour laver le linge. À l'inverse, mon procédé implique que je salisse le linge en l'immergeant dans l'argile. Une fois soumis à la cuisson, chaque vêtement se retrouve blanchi de toute trace humaine, puisque l'argile, grise au départ, devient blanche lorsqu'on la cuit. La cuisson consume le textile, solidifie l'argile, la rend presque éternelle et préserve ainsi la trace de ce qui a déjà

été un sous-vêtement. Il en résulte des fossiles d'un vêtement qui évoque l'intime, le privé.

La première version de l'œuvre date de 2007. À l'époque, les réseaux sociaux n'étaient pas aussi présents dans nos vies. Mon propos s'appuyait alors sur nos façons de communiquer entre nous en dévoilant nos vies privées au grand jour. Je faisais allusion aux cordes à linge qui permettaient aux voisines d'échanger des nouvelles, en chair et en os et surtout, en temps réel. Pour réactualiser cette œuvre, j'ai fait référence aux web 2.0 qui est en partie une évolution des nouveaux modes communicationnels et du partage d'informations. Cette nouvelle installation parle de notre besoin de connecter avec les autres instantanément et par tous les moyens. Aujourd'hui, l'étalement de nos vies privées sur le web est devenu une banalité, presque une convention. Dans un monde où tout s'écroule je me demande, à travers cette œuvre, si les réseaux sociaux peuvent réellement répondre à notre besoin de contacts humains. Je laisse au visiteur le soin d'y réfléchir.

L'espace consacré à l'œuvre est occupé par des sous-vêtements de porcelaine suspendus à des cordes à linge ; le tout est accompagné de fragments d'argile disposés au sol et de la projection d'une vidéo que j'ai réalisée par superposition d'images. La projection de cette vidéo suggère le mouvement du vent et de la lumière du jour sur le linge figé ; elle crée aussi sur les murs des ombres portées qui multiplient les lignes et les silhouettes des sous-vêtements. Dans la tradition de la céramique, la pièce est enduite d'un émail protecteur qui lui procure une étanchéité à des fins utilitaires en plus de l'esthétiser d'une teinte et d'une texture lustrée ou satinée. Dans cette œuvre, la projection vidéo fait office d'émail sur la blancheur de la porcelaine et cette dernière devient une trame pour la vidéo : le médium et le matériau cohabitent et se complètent. Avant sa version actuelle, l'œuvre a été diffusée sous différentes formes : au Centre Materia (fig.8, p.22) en 2008, elle se composait d'une multitude de sous-vêtements et d'une projection vidéo rendant compte d'une performance où je tenais le rôle de la lavandière; au Musée des Maîtres et Artisans du



Figure 8 *Entre l'intimité et l'exhibition*, 2008



Figure 9 *Sans titre*, 2010

Québec (fig.9, p.22) en 2010, seuls les sous-vêtements étaient présentés, non pas sur une corde à linge mais plutôt au mur, en lignes droites, de manière plus muséale, dans un esprit à la fois archéologique et anthropologique; au Centre d'exposition du Vieux Presbytère de St-Bruno en 2012 (image non disponible), la contiguïté du lieu donnait à l'œuvre un caractère plus intimiste qui limitait la possibilité pour le visiteur de prendre du recul et d'habiter l'espace. Toutes ces versions m'ont amenée à rejouer l'œuvre dans l'optique de permettre au visiteur de pénétrer l'espace et de vivre ainsi une expérience plus sensible.

Dans cette nouvelle version, j'ai joué avec les lignes en accentuant les diagonales et en ajoutant des cordes aux diamètres variables. J'ai également déposé au sol des fragments de porcelaine pour évoquer la ruine et la fragilité de la vie, du temps qui passe. Cette fois, j'ai introduit une nouvelle vidéo qui tient lieu de texture visuelle où s'amalgament des images de réseaux routiers, de réseaux hydrographiques et de pneus, considérés ici en tant qu'icône de notre empreinte carbone. Le tout se complète par une trame sonore composée de sonneries et de tintements de téléphones portables, qui distraient momentanément le visiteur; cette distraction à laquelle il est pourtant habitué en tant qu'utilisateur de téléphonie cellulaire devient ici une manœuvre pour garder le visiteur captif.

Entre l'intimité et l'exhibition 2.0 (fig.10, 11 et 12, p.24-25) a été réalisée en grande partie au cours d'une résidence de création et de médiation culturelle au Centre d'art Rozynski à Ayer's Cliff dans les Cantons-de-l'Est durant l'été 2019. Mes nombreuses rencontres sur ce lieu m'ont donné l'occasion de faire une collecte de sous-vêtements et de les fossiliser devant public, en pleine nature (fig. 13, p.26). Pour rassurer les plus pudiques, la collecte se faisait sous l'anonymat. Le processus de fabrication se résumait à tremper les vêtements dans une argile liquide et à les faire sécher sur une corde à linge pour leur donner leur forme. La démarche a provoqué, chez le donateur, le désir de revoir ses vêtements une fois que ceux-ci eurent été bien blanchis sous l'effet de la cuisson. La transformation des sous-vêtements a

permis aux donateurs de s'affranchir de leur pudeur et de prendre plaisir à identifier leurs sous-vêtements devenus fossiles.

Comme je l'ai mentionné plus haut, la situation de l'œuvre dans l'espace permet la mise en réseau avec l'œuvre voisine *Ruines digitales*, présentée dans la salle suivante. En effet, le réseau composé par les cordes et leurs ombres dirige notre regard vers les composantes de l'œuvre suivante.



Figure 10 *Entre l'intimité et l'exhibition 2.0* (vue d'ensemble), 2020



Figure 11 *Entre l'intimité et l'exhibition 2.0* (détail a), 2020

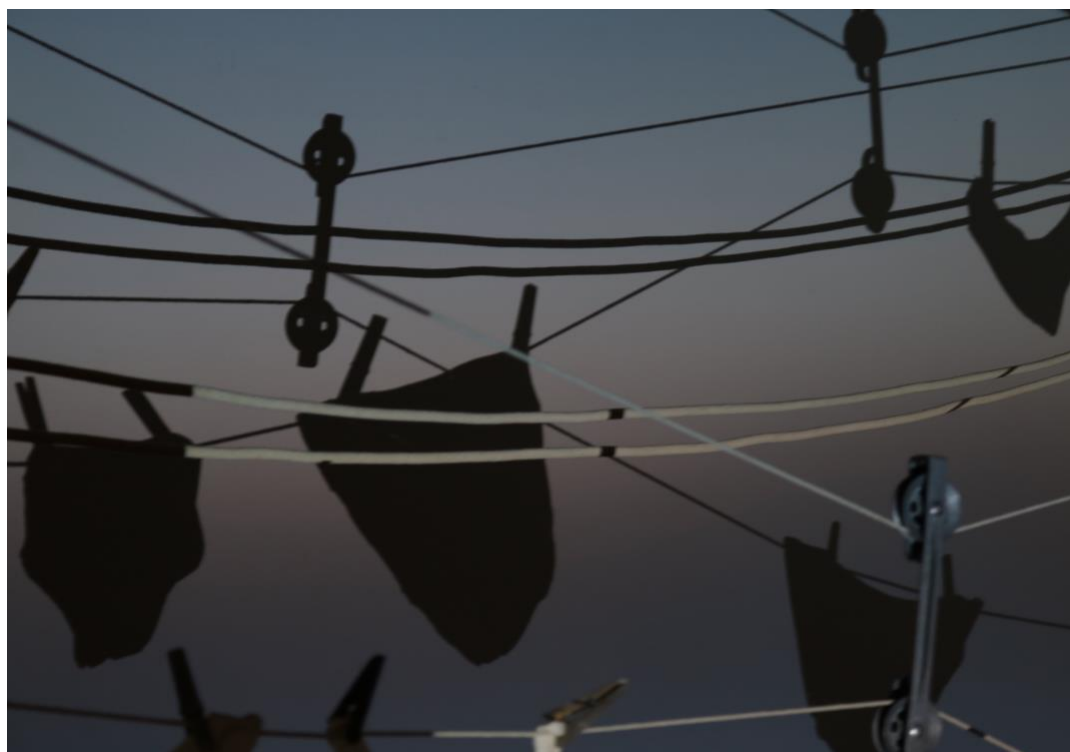


Figure 12 *Entre l'intimité et l'exhibition 2.0* (détail b), 2020



Figure 13 Médiation culturelle du projet *Entre l'intimité et l'exhibition 2.0*, 2019

3.2 Ruines digitales

Dans une scène du film dystopique *Soylent Green*⁷, réalisé en 1973 par Richard Fleischer, le personnage Sol Roth, désabusé de ce qu'est devenu le monde, décide qu'il est temps pour lui de mourir en choisissant les images et la trame sonore qui accompagneront son euthanasie. Suite à ce visionnement, je me suis demandé comment je pouvais restituer ce qui m'est cher de façon métaphorique sous la forme d'une réalité sensible (Nancy, 2003). La réalité sensible dont il est question dans *Ruines digitales* (fig.14, p.28) se traduit par le caractère évolutif de l'œuvre qui se déploie dans le temps et l'espace et qui symbolise une partie des souvenirs que je voudrais emporter avec moi.

⁷ On se souviendra que ce film relate la vie d'un homme d'âge mur ayant connu les plaisirs de la vie et de l'abondance à une époque marquée par la surpopulation, le manque de nourriture et la surchauffe de la planète. Entre autres services offerts à la population, un gouvernement fictif fournissait l'euthanasie comme moyen concret de contrer la surpopulation. Dans cet ordre d'idées, les dirigeants avaient conçu un biscuit protéiné fabriqué à partir des corps euthanasiés.

Dans sa forme actuelle, l'œuvre comporte deux grandes bannières tendues par des cordes jaunes sur des murs perpendiculaires ainsi que des éléments disposés au sol. La référence principale de l'œuvre est une image numérique représentant un paysage emblématique du Québec : le fleuve Saint-Laurent et les montagnes de Charlevoix en arrière-plan. Évoquant chez moi une certaine nostalgie, ce paysage constitue l'élément central de l'installation. Sur la surface de l'image, apparaissent et s'entremêlent des graffitis, des mots et des citations glanés au fil de mes déplacements. Certains graffitis ont été photographiés puis numérisés, alors que d'autres ont été ajoutés une fois l'œuvre installée. Ces traces sont autant celles des visiteurs et celles que des inconnus ont laissées sur les murs de leurs villes que les miennes. Elles viennent masquer la beauté du paysage. De son côté, l'accumulation de pneus et de pièces de porcelaine blanche évoquant des débris de bord de fleuve, suggère l'idée de la ruine. Les cordes jaunes et le choix d'une bannière symbolisent à la fois le chantier de construction et la manifestation. Ces éléments suggèrent la recherche de solutions concrètes. La lumière blanche provenant des projections vidéo des salles d'exposition adjacentes permet de passer d'une salle à l'autre, d'un monde à l'autre.

J'accorde une valeur sentimentale à ce paysage que je côtoie depuis l'enfance. Il fait partie de mon héritage paternel. Il a été maintes fois l'objet inconscient de mes œuvres précédentes, comme si je cherchais à restituer un souvenir d'enfance. Par exemple, *Paysage, mon patrimoine* (fig.15, p.29), représente ce même paysage qui se fragmente sous la forme de plaques de porcelaine sérigraphiées. J'ai repris ce même sujet à la peinture avec *Abandon ou repentir* (fig.16, p.29) où l'on voit le périmètre d'une figure paternelle témoin d'une maison à l'abandon ou encore *Terres promises* (fig.17, p.30) en impression lenticulaire, comme si je voulais donner vie à ce patelin, comme si géographie et identité allaient de pair (Staszak, 2004). Dans le cas de *Ruines digitales*, il s'agit d'un assemblage de plusieurs photographies que j'ai prises lors d'une visite familiale à Saint-Jean-Port-Joli. Impulsivement, j'ai capté ces images comme si je désirais préserver ce qui reste d'une famille qui s'étirole. Le choix de ce

paysage s'est fait naturellement en fouillant ma banque d'images. Comme je l'ai dit plus haut, l'installation se caractérise par l'archivage de traces qui se sont présentées en cours de recherche. En plus des graffitis que j'ai moi-même reproduits, les visiteurs ont été invités à écrire ou à dessiner sur les bannières, tout en étant avisés de préserver certaines zones qui me sont chères. Les traces ainsi laissées altèrent le paysage et lui donnent un nouveau sens. Elles expriment le droit de parole du visiteur, un sentiment ou une volonté d'appartenir au monde (ou à ce paysage).



Figure 14 *Ruines digitales* (vue d'ensemble), 2020



Figure 15 *Paysage, mon patrimoine*, 2018



Figure 16 *Abandon ou repentir*, 2018



Figure 17 *Terre promise*, 2019

Avant de prendre sa forme actuelle, l'œuvre a profité de plusieurs de mes expériences de voyages et interventions *in situ*. Par exemple, l'idée des pneus provient d'un projet de résidence de création réalisé en collaboration avec l'artiste céramiste Marko Savard au Centre d'art Rozynski à l'été 2019. En échangeant sur nos préoccupations et en marchant tous les jours dans la luxuriante nature des Cantons-de-l'Est, nous en sommes arrivés à réaliser un projet qui nous surprit nous-mêmes, et ce, grâce à nos errances. Notre première randonnée nous a fait découvrir un amas de pneus abandonnés dans un champ qui devint la bougie d'allumage du projet *Décharge* (fig.18, p.31). À son tour, ce projet de résidence est devenu l'une des

inspirations de *Ruines digitales*. Suite à cela, une résidence de création à l'Atelier Silex m'a donné l'occasion de présenter au public le projet en cours de réalisation; c'est à cette occasion que j'ai invité les visiteurs à intervenir sur l'image du paysage dans un esprit de co-construction du sens. À la suite des commentaires des participants, j'ai continué à faire évoluer l'œuvre et à expérimenter des mises en espace dans le lieu d'exposition où elle devait être exposée.



Figure 18 *Décharge*, 2019

Dans ce projet, je joue avec les deux sens du mot digital : l'empreinte des doigts et le numérique. Le terme est utilisé à tort pour évoquer le numérique alors que le qualificatif digital se rapporte à l'empreinte des doigts. Xavier Desbrosse (2007) soutient que les empreintes digitales « forment chez chaque sujet, pour l'ensemble des doigts et pour chacun d'eux, un dessin qui lui est particulier et possèdent une valeur signalétique incontestable » (p.52). Ma façon d'intégrer l'empreinte digitale de

chacun est de le laisser intervenir à sa manière à la surface du paysage. C'est ma façon de démocratiser l'art. De l'art rupestre à l'art de la rue, ces marques semblent toujours exprimer une volonté d'appartenir au monde. L'empreinte de la main sur la paroi de la grotte pourrait signifier une prise de possession de cet espace; le graffiti pourrait signifier l'appropriation d'un espace. En photographiant ces graffitis, je m'approprie donc cette appropriation. J'en déduis qu'il y aurait donc des lieux qui appartiennent à tout le monde. Je pense que de laisser sa trace démontre une volonté de partager, d'appartenir, d'exister.

3.3 AOC no.3

Selon l'Institut national français de l'origine et de la qualité, l'appellation d'origine contrôlée (AOC) est un acronyme qui désigne un produit qui puise son authenticité et sa typicité de son origine géographique. Ce label est normalement décerné aux vins français. Je m'approprie ce concept de façon métaphorique en témoignant par mon œuvre, d'une typicité propre à l'identité québécoise. Ce faisant, j'utilise le symbole de l'œuf pour référer à la naissance et à l'individu en devenir. J'utilise également les 2000 prénoms les plus populaires que j'estampille par la suite sur 2000 œufs de grès que j'ai façonnés sur le tour du potier. D'un point de vue symbolique, ce geste vient marquer l'identité de chacun.

Le projet *AOC* a été présenté sous de multiples versions. En le réinterprétant, mon intention est d'offrir divers points de vue tout en me ralliant à la notion de traçabilité. La première œuvre de cette cuvée nommée *AOC* (fig.19, p.33) a été idéalisée pendant ma deuxième grossesse alors que mon conjoint et moi cherchions un prénom pour notre futur enfant. Les 2000 œufs de grès étaient alors portés par un grand hamac de coton et de lin. Cette première version de l'œuvre diffusée en 2013 à la Biennale internationale du lin de Portneuf traitait de la mouvance ethnique et de l'identité culturelle. Les œufs de grès ont été utilisés pour chacune des versions qui

ont suivi. La deuxième version montrée lors d'une présentation par affiches, *AOC no.2* (fig.20, p.34) était une grande colonne de caissettes en carton comportant les mêmes 2000 œufs. Il s'agissait d'une expérience relationnelle entre œuvre et public où celui-ci cherchait son prénom en arpentant la colonne du regard. La troisième version, *La chute du mur 2^e partie* (fig.21, p.34) alliait la projection vidéo à ces œufs déposés en amas sur des palettes de transport. Elle traitait de la force du nombre et de l'abolition des frontières.



Figure 19 *AOC*, 2013

⁸ Chaque année, l'UQTR présente des projets de recherche lors d'un concours par affiches scientifiques.



Figure 20 *AOC no.2*, 2018



Figure 21 *La chute du mur 2e partie* (avec participants), 2017

Ces trois sujets demeurent dans la nouvelle œuvre *AOC no.3* (fig.22 et 23, p.36) avec quelques actualisations en regard de mes préoccupations pour la trace que nous laissons à nos descendants. Le prénom est le premier legs que nous passons à nos enfants et qui les suivra toute leur vie. Je suis concernée par cette empreinte ou cette étiquette que nous leur infligeons dès leur naissance. Cette préoccupation pour la trace identitaire se traduit en une installation où l'image, le son et la matière se rencontrent et s'accumulent. Sur un socle rectangulaire réalisé par l'assemblage de plateaux à œufs, 600 œufs de grès reposent sur deux étages. Les 1400 autres œufs sont en désordre au sol pour illustrer la liberté; ils sont également éclairés par des tubes lumineux faisant référence aux couveuses et à la bienveillance. À cela s'ajoute la projection d'une vidéo qui enveloppe l'ensemble, dans un esprit d'unité et de protection. Cette vidéo sature l'espace visuel et sonore par l'apparition progressive des prénoms tant dans l'image que dans la trame sonore. Plus les prénoms écrits s'accumulent dans l'image, plus la projection s'éclaircit passant du gris au blanc. Plus les prénoms s'accumulent dans l'espace sonore, moins ils sont audibles. Finalement, la projection de lumière blanche dévoile peu à peu les 2000 œufs de grès portant les mêmes prénoms. La projection vidéo tourne en boucle, nous donnant l'occasion d'apercevoir ou entendre notre propre prénom. Le son est en mode stéréo et synchronisé avec les prénoms qui apparaissent à l'écran, ce qui veut dire que lorsqu'un prénom apparaît à gauche de l'écran, nous l'entendons également à gauche dans l'espace. L'ensemble forme une vague quasi hypnotique dans l'espace visuel et sonore, qui monte et redescend comme la marée. La saturation de l'écran crée une lumière qui éclaire également la matière tangible, les pièces de grès. Les différents grains de voix, les formes et tailles variables des œufs ainsi que l'apparition de différents prénoms réfèrent à l'unicité de l'individu.

Dans ce chapitre, j'ai présenté mon corpus d'œuvres de manière descriptive ; au chapitre suivant, je procède à une analyse plus réflexive de l'ensemble du projet, ce qui me permet de poser un regard englobant sur le monde qui nous entoure.

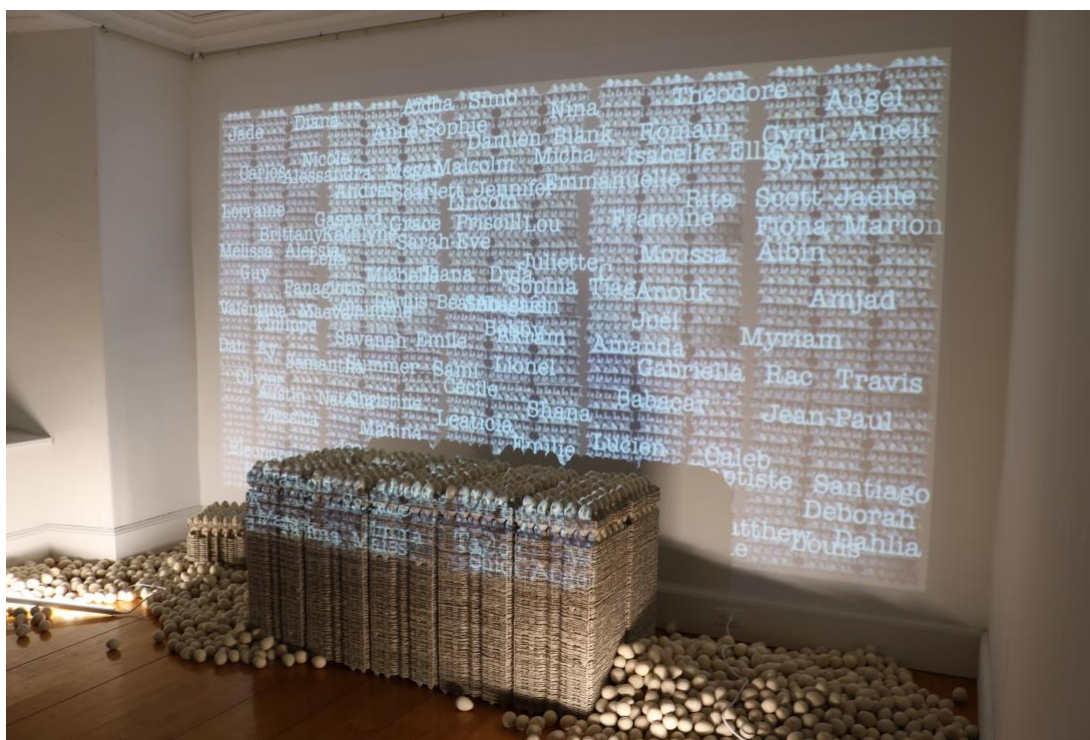


Figure 22 AOC no.3 (vue d'ensemble), 2020

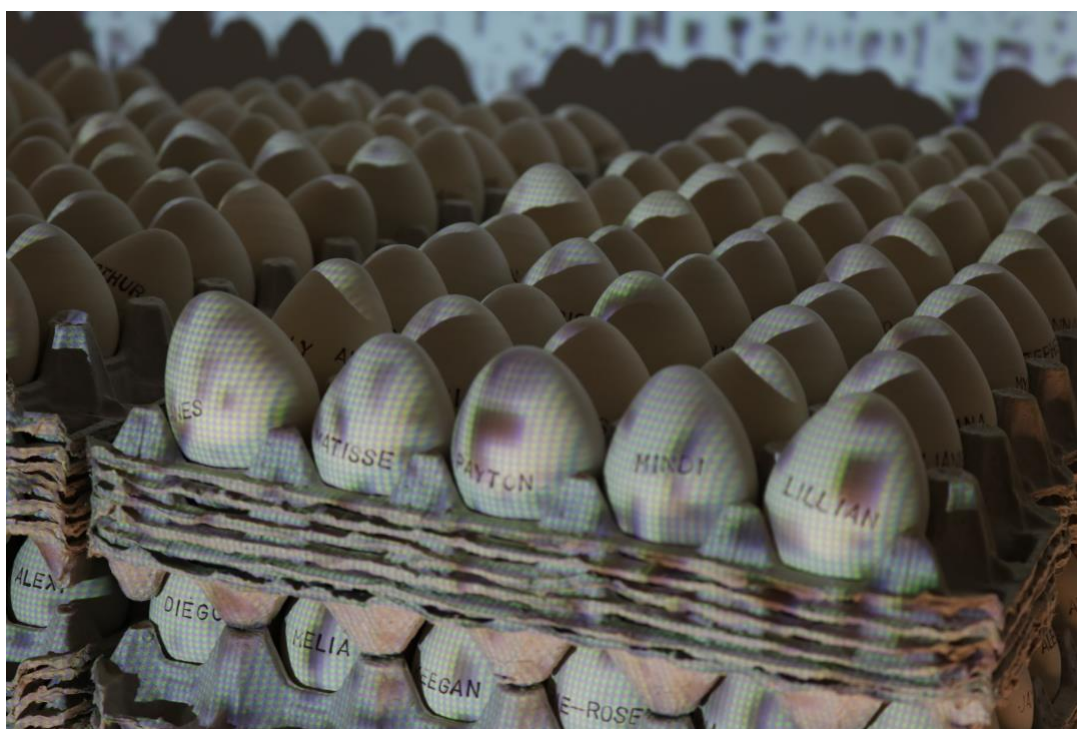


Figure 23 AOC no.3 (détail), 2020

Chapitre IV – TROUVER UN SENS À MA DÉMARCHE

Ce chapitre propose un retour sur mon projet de recherche-création et de façon générale, sur mes modes de création.    travers le corpus de l'exposition *Désordre en chantier*, j'ai tenté d'illustrer ma vision holistique du monde dans lequel on vit et d'exprimer par le fait même des préoccupations de natures citoyennes, formelles et esthétiques. Je le démontre par les choix assumés de toutes les composantes de mes œuvres, partant du sujet jusqu'à l'anticipation des réactions du public. J'ai pu observer plusieurs constantes à travers ce projet notamment au regard du sentiment d'appartenance, de l'errance créatrice et de l'art écologique; j'ai de ce fait songé effectivement aux pistes à suivre vers une pratique artistique encore plus engagée.

4.1 Le sentiment d'appartenance

   l'instar de Nicolas Bourriaud, je crois que l'art « consiste à produire des rapports au monde, à matérialiser sous une forme ou une autre ses relations à l'espace et au temps » (2004). Je m'intéresse à cette façon d'utiliser l'objet, que l'on peut qualifier de manœuvre, pour ouvrir sur un dialogue partant de l'intimité et allant vers une réflexion sociale à plus grande échelle. L'expérience participative induite par mes œuvres me porte à croire que l'humain veut laisser des traces de son passage et être accepté, qu'il veut faire partie d'un groupe, d'un ensemble.

Comme expliqué au chapitre III, pour réaliser *Entre l'intimité et l'exhibition 2.0* (fig.24, p.38) j'avais besoin de sous-vêtements. Les gens que j'ai rencontrés voulaient participer et contribuer à la création de mon œuvre. J'ai même reçu des sous-vêtements par la poste longtemps après mon appel de collecte. Les donateurs semblaient plus concernés par l'œuvre que les autres visiteurs. Ils semblaient d'autant plus intéressés qu'ils cherchaient à revoir leurs sous-vêtements devenus fossiles. Ma collecte auprès du public m'a fait réfléchir à notre besoin de nous identifier aux œuvres dans un contexte d'exposition. Le même phénomène s'est reproduit au contact de l'œuvre *AOC no.3*. (fig.25, p.39). Le public en quête de lui-même passait

beaucoup de temps autour de l'œuvre à la recherche de son prénom. Il semblait vouloir faire partie de l'œuvre. Dans le cas présent, le visiteur semble vouloir s'identifier à sa propre culture. S'il s'agissait d'une personne qui porte un prénom ancien, j'ai observé qu'elle cherchait à savoir si son prénom était toujours populaire. J'ai même discuté avec certains parents qui ont inventé un prénom pour leur enfant et qui cherchaient à valider l'originalité de leur création. Dans l'œuvre *Ruines digitales* (fig.26, p.39), le visiteur était invité à laisser sa trace par le graffiti sur l'image du paysage. En participant, il s'était engagé à faire partie de l'œuvre. L'expérience de faire entrer les gens dans ma bulle, de les faire intervenir sur ce qui m'est le plus cher, *paysagement* parlant, m'a fait réfléchir sur ce que je suis prête à dévoiler au public et sur ce que je me réserve. Je constate que certains coins de ma vie doivent être préservés pour la postérité. Dans ces circonstances, j'ai réalisé l'importance d'établir certaines limites avec les participants. De façon plus universelle et symbolique, j'interprète ceci par l'importance de préserver ce qui reste de la Terre.



Figure 24 *Entre l'intimité et l'exhibition 2.0* (vue d'ensemble avec participant), 2020



Figure 25 AOC no.3 (vue d'ensemble avec participants), 2020



Figure 26, Ruines digitales (détail avec participant), 2020

Réflexion faite, je pense que ce sentiment d'appartenance que je voulais transmettre aux visiteurs m'est également propre. En effet, les œuvres de ce corpus me révèlent des vérités que je ne pouvais pas voir au début du processus. À titre de premier exemple, *Entre l'intimité et l'exhibition 2.0* m'a permis de confirmer que je cherche moi aussi à connecter avec l'autre. J'ai besoin qu'on me reconnaisse et qu'on m'accepte. Cette approbation me procure le sentiment d'exister. Pour résumer la pensée d'Hubert Reeves : sans l'autre, l'humain n'est rien (2011), d'où ma propension à interpeler le public pour l'amener à participer au processus de création de mes œuvres. Je provoque les rencontres entre l'art et la vie sous la forme de fêtes, de happenings artistiques, de BBQ thématiques. Mon désir d'entrer en communication et d'échanger est présent autant dans mes choix de matériaux qui dialoguent ensemble que dans mes sujets de création qui s'amalgament à mes préoccupations citoyennes, formelles et esthétiques.

Pour sa part, ma recherche sur les prénoms dans l'œuvre *AOC no.3* pourrait être qualifiée de compulsive. Au-delà de l'œuvre, je cherchais d'abord un prénom pour mon fils. Le comble est que son prénom ne s'inscrit pas dans la banque des 2000 prénoms les plus populaires que j'ai choisis d'utiliser. Je l'ai pourtant ajouté et l'ai mis en évidence avec tous les autres prénoms des membres de ma famille. J'affirme par ce geste que j'accepte que ma famille adhère à la société. Je n'attends pas qu'on nous accepte; je nous y insère symboliquement et concrètement. Sans les membres de ma famille, et plus spécifiquement mes enfants, je pense que je n'aurais pas la même motivation à faire ma place dans le monde compte tenu de la dichotomie qui existe entre mes convictions humanistes et tous les artifices que le système me propose. De ce fait, j'accepte d'adhérer à ma société en positionnant l'un de mes pieds dans la marge.

L'œuvre *Ruines digitales* quant à elle m'a dévoilé ce que je refusais de voir, c'est-à-dire l'objet de mes obsessions depuis l'enfance, ce fleuve à cet endroit précis. Cette révélation n'est pas banale. Elle s'étend sur deux murs et sur le sol. J'étais si

près de mon sujet que je n'y voyais rien jusqu'à ce que je prenne un mouvement de recul grâce à l'écriture. D'un sujet aussi vaste que la trace que nous laissons sur terre, j'en reviens au point de départ soit à mes propres traces et à ce bout de paysage qui m'appartient, que je connais par cœur.

Ces constats ont nourri ma réflexion sur certains enjeux citoyens. Ils m'ont également fait réaliser pourquoi je réfléchissais tant à des outils de conquête pour attirer le visiteur. Je veux capter son attention, lui faire part de mes préoccupations et vérifier si elles sont partagées. La participation du public est ma façon de désacraliser mon œuvre en la mettant à la portée du public. Cette forme de démocratisation de l'art contribue à l'avancement de ma réflexion sur le sens du commun.

4.2 L'errance

Je considère la vie et la recherche-crédation comme des façons d'errer et de voyager. J'estime que l'errance et le voyage sont des façons de vivre et de chercher. Qu'elle se déroule sur place ou ailleurs, cette forme de quête m'apporte de nouvelles inspirations. En ces moments de détachement de mes ancrages, je sors de ma zone de confort tout en ressentant une liberté liée au congé de mon quotidien. Je constate que ce recul est nécessaire à la stimulation de ma créativité avant de retourner entre les murs de l'atelier. Ces allers-retours me permettent de mieux voir la réalité, de mieux comprendre ma façon de travailler. Ce sont ces notions d'ouvertures et de découvertes qui me plaisent dans la création, dans le déplacement et dans la vie en général. Ian Manook (2011) émet l'idée que le voyage « est autant dans la tête de celui qui le vit que dans le chemin qu'il déroule [et que] chaque voyageur doit inventer son voyage, comme chaque individu doit inventer sa vie » (p.82). Je voyage avec mon bagage personnel en restant attentive aux rencontres et aux découvertes, ficelant le tout pour en extraire une substance. L'auteur ajoute que « voyager, c'est "prendre le temps" d'être ailleurs » (p.88). Selon lui, « l'importance que nous sommes prêts à consacrer à nos voyages dépend du regard que nous portons sur nos vies » (p.88).

Dans le même ordre d'idée, Roberto Marcelo Falcón (2016) parle de l'erratosophie pour définir la « pensée émergente des expériences artistiques erratiques qui se déploie par la recherche sensible ou instinctive » (p.134). Cette conception de l'errance décrit bien mon état d'esprit, en ce sens que je me laisse porter par mes explorations. Selon l'auteur, cette approche écosophique appliquée au domaine de l'art s'intéresse à l'expérience personnelle du chercheur-créateur, expérience d'où émergent des idées et des ressentis collectifs. L'erratosophie passe de la pensée rationnelle à l'expérience sensible; il y a « glissement du projet au trajet, par la présence de la raison sensible collective qui irrigue la formation, la recherche et la création » (p.132). Ce glissement d'un point de départ contrôlé (le projet) vers l'aventure et l'errance (le trajet) devient un « voyage créateur qui nous submerge dans les pénombres de l'expérience, dans l'aléatoire, le circonstanciel et le hasard; finalement, un trajet interdisciplinaire collectif et compréhensif » (p.135).

Avant d'en arriver à ces œuvres, j'avais vécu des expériences d'exploration géographique, de voyages et de résidences de création avec l'intention d'entrer en contact avec la nature et les gens. À travers ces expériences que je qualifie d'immersives, j'ai mieux compris les effets de l'action humaine sur l'accélération des changements climatiques. À titre d'exemple, j'ai visité en 2019, la ville de Venise qui était en pleine *aqua alta* exceptionnelle⁹ et j'ai pris conscience avec mes compagnes de voyage de notre impuissance collective face à de telles situations.

Ces déplacements, immersions, aventures et rencontres me font réaliser aujourd'hui que l'errance caractérise ma démarche de création et qu'elle pourrait même donner forme à une éventuelle méthodologie de recherche.

⁹ Cette montée des eaux est qualifiée d'exceptionnelle car elle n'arrive qu'aux cinquante ans.

4.3 Un art plus écologique

Ma recherche d'un équilibre entre mon empreinte carbone et mon legs de mère et d'artiste est au cœur de ma démarche de création pour cette recherche. À travers mes œuvres, nous avons pu observer que je tente de transmettre des valeurs de douceur et de bienveillance en jouant avec le contraste entre la finesse de mes objets céramiques et la lourdeur de mes préoccupations. Il en émane une tension entre deux pôles à la manière d'un *push and pull*. Cette technique picturale employée et théorisée par le peintre Hans Hofmann a pour but d'étudier les effets attirants ou, au contraire, repoussants de l'association de certaines zones de couleurs.

Toujours dans cette même quête d'équilibre, j'ai rejoué mes œuvres pour ne pas produire d'autres objets d'art et pour en tirer une nouvelle substance. Ainsi, mes œuvres deviennent des matériaux que je réutilise dans le but de débarrasser l'art de son « régime d'objet » (Michaud, 2010, p.11). Maintenant, je me demande comment je pourrais rendre mon art encore plus écologique tant matériellement que conceptuellement. Comme j'en ai traité à la section 2.2, je suis attachée à mon matériau d'ancrage qu'est l'argile. La fabrication d'objets en céramique me procure une forme de plénitude. Je ne saurais quel autre matériau utiliser pour traiter concrètement de la terre, du paysage et de l'environnement. En réfléchissant à une solution pour contrer l'accumulation d'objets sur la planète, j'ai pensé au caractère recyclable de mon matériau et de mes œuvres. En effet, l'argile peut se recycler sans limite à la condition qu'elle ne soit pas cuite. À la lumière de cette possibilité, j'entrevois plusieurs projets de création et d'actions : par l'utilisation de l'argile crue, ce qui veut dire à son stade vivant, mon propos sur l'environnement et l'écologie serait encore plus cohérent, mon empreinte carbone serait de ce fait amoindrie. Les qualités de l'argile (friable lorsqu'elle est sèche, malléable lorsqu'elle est humide) et les différentes formes qu'elle peut prendre (à plat, en volume, liquide, réduite en poudre ou en morceaux) me font entrevoir de multiples projets à venir. J'entrevois également la possibilité d'insérer la collecte de l'argile à mes projets d'errances et de

déplacements. En d'autres mots, je pourrais puiser l'argile sur le lieu même où je me trouve et, ce faisant, m'ancrer encore mieux dans des sujets relatifs à la terre, au territoire et à l'identité. L'utilisation de l'argile crue dans des projets d'art *in situ*, et le caractère éphémère de ce type de manœuvre nécessitent d'être documentés et appellent une autre forme d'art qui est celle de l'archivage. Maintenant, il y a la question de la diffusion de ces projets qui me porte à croire, dans ces circonstances, que mes créations pourraient se rejouer et se reformuler.



Figure 27, projet *Décharge* en action, 2020

En plus du corpus que je viens de présenter, certains autres projets que j'ai déjà réalisés vont dans ce sens. Par exemple, la partie participative du projet *Décharge* (fig.27) pourrait être considérée comme une œuvre en soi. Pour ce projet, les participants étaient impliqués directement dans la fabrication de l'œuvre. Mon collègue et moi invitions les visiteurs à manipuler de larges et lourdes bandes d'argile évoquant des pneus et à les lancer sur une cible. Les déformations ainsi créées ont apporté au projet la dimension co-constructive et le sentiment d'appartenance que j'attendais. Je me demande toutefois à quel point il était pertinent de cuire et de conserver ces bandes qui constituent l'œuvre extérieure actuelle (*Décharge*) qui se couvre graduellement de terre et de mousse. Pour sa part, l'œuvre *Marcher sur des œufs* (fig.28, p.45) est également un bon exemple de projet éphémère. En effet, après avoir été piétinée pour son inauguration, l'œuvre, entièrement fabriquée d'argile, s'est désintégrée dans la nature. Ce piétinement renvoie à la désacralisation de l'œuvre, à

la démocratisation de l'art. Je pense que je pourrais considérer ces deux exemples de projets comme des assises préliminaires à une démarche d'art écologique impliquant une part de participation citoyenne. Dans mon travail, je reconnais certaines filiations avec l'éco-art qui « valorise [...] les composants de la nature, dont il fait autant de sujets de création [notamment l'air, l'eau, la terre et les végétaux pour] en signifier l'importance, appeler à sa préservation » (Ardenne, 2019, p.217). Parlant d'art écologique, Bénédicte Ramade (2007) établit certaines distinctions qui existent, depuis les années 1960, entre les différentes générations qui adhèrent à ce mouvement. L'auteure remarque que de nombreux artistes s'intéressent aujourd'hui aux enjeux environnementaux à travers leurs productions artistiques. Ces artistes déplorent « les dysfonctionnements entre notre société et le système naturel, jouant sur les codes de l'anxiété, de l'infiltration de l'image par des dérèglements » (p.32). Ce mouvement se fait la plupart du temps en consensus avec le public et bien entendu dans le respect de l'environnement. Partageant moi-même ces préoccupations à



travers mon art, je trouve bien encourageant de voir un mouvement artistique aussi « en phase avec ce sujet sociétal surmédiatisé » (p.31), un mouvement qui « réhabilite le vivant » (p.41). J'ai espoir.

Figure 28, *Marcher sur des œufs*, 2009

CONCLUSION

Dans cet essai, j'ai exprimé mes inquiétudes relatives au monde qui m'entoure, à son état qui, vraisemblablement, se détériore (GIEC, 2014) et à mon empreinte carbone. À travers des préoccupations citoyennes, j'ai relevé l'écoanxiété considérée comme l'un des symptômes sociétaux de notre époque amplifiée par la surmédiation des changements climatiques (Segers, 2018). J'ai fait part de mes préoccupations formelles en remettant ma pratique de céramiste en question et en réfléchissant à des moyens pour contrer la fabrication de nouveaux objets. En me demandant comment attirer un public à mes œuvres, je me suis intéressée à l'esthétique en tant qu'expérience relationnelle. J'ai nourri mes réflexions par des appuis théoriques et conceptuels : en évoquant les ruines contemporaines en tant qu'image de notre obsolescence; en m'intéressant à l'écophilosophie pour mieux comprendre l'évolution de ma démarche en parallèle à l'évolution de la société; en citant des œuvres d'Ai Weiwei et de Christian Boltanski pour témoigner de démarches engagées autant techniquement que sociopolitiquement; en parlant de mes propres stratégies relationnelles pour créer un rapprochement œuvre/public. À travers mes trois œuvres, j'ai isolé des constantes qui donnent un sens à ma pratique. J'ai notamment relevé le sentiment d'appartenance stimulé par la participation du public et l'utilisation d'objets symboliques. J'ai évoqué mes préoccupations écologiques en reproduisant un semblant de désastre par l'accumulation, l'éparpillement et la fossilisation d'objets induite par le procédé de la cuisson de la céramique. À la lumière de cette recherche-crédation, il se dégage des pistes de recherche concrètes qu'il m'est pressant de poursuivre. J'assume maintenant l'errance créatrice et le déplacement comme des inspirations directes. Je vois plusieurs avenues à rejouer mes œuvres; à utiliser l'argile crue pour la laisser retourner à la terre ou pour la recycler après coup; à considérer la participation citoyenne comme approche entre œuvre/public. Ces solutions écologiques et engagées m'apparaissent logiques compte tenu de mes préoccupations et de mes valeurs. Je détiens là mon prochain sujet.

LISTE DES RÉFÉRENCES

- Adler, L. (2013, 6 septembre). Christian Boltanski [entretien radiophonique]. Dans *Hors-champ*. France Culture. <https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/christian-boltanski>
- Ai Weiwei sunflower seeds. (2010). <https://www.aiweiweiseeds.com/>
- Ardenne, P. (2019). *Un art écologique. Création plasticienne et anthropocène* (nouv. éd. augm.). Le bord de l'eau.
- Bouchier, M. (2016). Le moment politique des ruines. *Frontières*, 28 (1). <https://doi.org/10.7202/1038865ar>
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel.
- Cauquelin, A. (2017). *L'invention du paysage* (4^e éd.). Quadrige.
- Dardel, É. (1952). *L'homme et la terre. Nature de la réalité géographique* (1^{ère} éd.). Presses universitaires de France.
- Desbrosse, X. (2007). Les empreintes digitales. *Revue francophone des laboratoires*, 2007(392), 51-58. [https://doi.org/10.1016/S1773-035X\(06\)80639-8](https://doi.org/10.1016/S1773-035X(06)80639-8)
- Didi-Huberman, G. (2007). *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Éditions Gallimard.
- Diouf, A. (2016). Déconstruction-reconstruction identitaire et poétique de l'altérité dans *Le procès-verbal* de J-M G. Le Clézio, *Voix plurielles* 13(2), 150-162.
- Falcón, R. M. (2016). La pensée artistique par la recherche sensible. *Sociétés*, 1(131), 131-139.
- Fleischer, R. (réalisateur). (1973). *Soylent green* [Film cinématographique]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies* (vol. 989). Éditions Galilée.
- Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat. (2014). *Changements climatiques 2014 : rapport de synthèse*. https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/02/SYR_AR5_FINAL_full_fr.pdf

- Institut national de l'origine et de la qualité. <https://www.inao.gouv.fr/Les-signes-officiels-de-la-qualite-et-de-l-origine-SIQO/Appellation-d-origine-protegee-controlee-AOP-AOC>
- Joyal, F. (2017). Quand l'écophilosophie s'invite en recherche-création. Dans Joyal, F. et Palmiéri, C. (dir.), *Régénération pour une écophilosophie de l'acte artistique* (p.8-11). Éditions Groupe URAV/UQTR.
- Lamarche, B. (2018). *Fait main – hand made*. Musée national des beaux-arts du Québec.
- Lévesque, L. (2005). Entre lieux et non-lieux : quelques modalités d'activation d'une paysagéité interstitielle. Dans Babin, S. (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, (p. 38-51). Les éditions esse.
- Maffesoli, M. (1998). *La conquête du présent : pour une sociologie de la vie quotidienne* (Nouv. éd. augm.). Desclée de Brouwer.
- Maffesoli, M. (2016). De l'individu à la personne, le changement de paradigme de la société postmoderne. *Ethics, Medicine and Public Health*, 2(4), 568-573.
- Manook, I. (2011). *Le temps du voyage : petite causerie sur la nonchalance et les vertus de l'étape* (vol.32). Transboréal.
- Melin, H. (2010). Le dualisme nature/culture à l'épreuve du paysage. *Sociétés*, (3), 11-24. <https://doi.org/10.3917/soc.109.0011>
- Michaud, Y. (2010). *L'art à l'état gazeux* (nouv. éd.). Les éditions Pluriel.
- Mongeau, S. (2017). *L'écophilosophie ou la sagesse de la nature : suivi de la belle vie*. Les Éditions Écosociété.
- Naess, A. et Afeissa, H.S. (2013). *Écologie, communauté et style de vie* (traduit par H.S. Afeissa; 2^e éd.). Éditions Dehors.
- Nancy, J.L. (2003). *Au fond des images*. Éditions Galilée.
- Parfait, F. (2006). L'installation en collection. Dans Van Assche, C. (dir.), Racine, B., Pacquement, A., Parfait, F. et Michaud, F., *Collection nouveaux médias, installations : la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*. Éditions du Centre Pompidou.
- Ramade, B. (2007). Mutation écologique de l'Art. *Esthétique et espace public, Cosmopolitiques/Apogée*, 31-42.

- Ramade, B. (2010). *Rehab. L'art de re-faire*. Gallimard.
- Reeves, H. (2011). *L'Univers expliqué à mes petits-enfants*. Le Seuil.
- Rousseau, J.J. (2012). Dans Bernardi, B. (dir.), *Du contrat social* (éd. revue et mise à jour). GF Flammarion.
- Schwerfel, H.P. (réalisateur). (2010) *Les vies possibles de Christian Boltanski* [film documentaire]. ARTE France y SCHUCH productions.
- Scott, D. (2012). Nos ruines. *Vacarme*, 60(3), 164-198.
<https://doi.org/10.3917/vaca.060.0164>
- Segers, I. (2018, 10 décembre). Qu'est-ce que l'écoanxiété? [entrevue radiophonique]. *Ya des matins*. Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/ya-des-matins/segments/entrevue/98276/ian-segers-anxiete-changements-climatiques>
- Serres, M. (2010). Le temps humain : de l'évolution créatrice au créateur d'évolution. Dans Picq, P., Serres, M. et Vincent, J. D., *Qu'est-ce que l'humain?* Le Pommier.
- Staszak, J. F. (2004). L'exote, l'oviri, l'exilé: les singulières identités géographiques de Paul Gauguin. *Annales de géographie*, 113(638/639), 363-384.
<https://www.jstor.org/stable/23456689>