

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

**EMPHYTÉOSE :
Révéler l'esprit du lieu**

Par
Marie-Jeanne Decoste

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

27 avril 2021
© Marie-Jeanne Decoste

Remerciements

Cet essai n'aurait pu voir le jour sans l'ouverture du programme d'études supérieures en arts visuels de l'UQTR. Je souhaite remercier de tout cœur le corps professoral qui a investi temps et énergie afin de mettre en place les nouvelles structures académiques pour concrétiser ce nouveau programme. À ma directrice de recherche France Joyal, merci de m'avoir fait sortir des sentiers battus en me suggérant d'ajouter au DESS en arts, un complément de formation en études québécoises. Merci pour ton soutien, ton enthousiasme et ta patience tout au long de cette aventure! Le temps passé ensemble a enrichi ma vision de la recherche-crédation, un univers où il y a encore tant à défricher! Merci au Bureau des relations internationales de l'UQTR pour les possibilités de déplacements à l'étranger (Bogotá, en Colombie et Amiens, en France).

À mon mari, Jean-Daniel Lefrançois, merci pour ta patience et ta bienveillance. Ton apport comme technicien dans mes projets fait de toi mon complice de toujours. Je remercie mes filles Charlotte et Rose-Alys pour leurs nombreux encouragements.

Merci Mü pour ton oreille attentive et ton implication volontaire dans mes projets. Merci à tous ceux qui ont pris le temps de me rencontrer et de partager des photos de familles et des témoignages entourant les niches mariales et la vie de celui qu'à St-Justin on surnommait P'tit Jésus. Merci à l'atelier Presse Papier, mon lieu de prédilection pour l'exploration en estampe. Un merci tout spécial à Jeanne-Mance Lavoie, femme inspirante et hors du temps. À Sylvie Alarie, merci pour votre grande ouverture d'esprit. Vous avez cru en mon travail avant même de l'avoir vu! Grâce à vous, j'ai pu investir le terrain du 421, route du Grand-Trompe-Souris à Saint-Justin. Merci à mon père, Alain Decoste, qui m'a transmis beaucoup de choses intangibles qui ne s'apprennent pas dans les livres.

À ma mère, feu Isabelle Montelpare, merci pour ton legs immense qui me suit et que je tiens à honorer.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ/ABSTRACT	vii
INTRODUCTION	1
 CHAPITRE 1. MA RURALITÉ	 3
1.1 <i>Balneum Mariae</i> /Bain-Marie	6
1.2 Problématique de recherche : faire dialoguer l’art et la ruralité	14
1.3 Objectifs de recherche	14
 CHAPITRE 2. APPUIS CONCEPTUELS ET THÉORIQUES	 15
2.1 Pratique artistique en milieu rural et ethnographie du proche	17
2.2 Esprit du lieu : lumière sur un patrimoine de l’oubli	19
2.3 Construction, déconstruction de l’image	20
2.3.1 <i>Le photomontage</i>	20
2.3.2 <i>L’estampe numérique</i>	21
2.4 Approche ethnographique dans l’art contemporain : trois exemples	22
2.4.1 <i>Ernest Pignon-Ernest</i>	23
2.4.2 <i>Wendy Red Star</i>	24
2.4.3 <i>Chloé Beaulac</i>	27

CHAPITRE 3. EMPHYTÉOSE : SEMER DES ŒUVRES AU FOND DES RANGS	30
3.1 Le moment est venu d'incendier notre patrimoine	31
3.2 Le projet <i>in situ</i>	36
3.2.1 <i>La mise en espace d'Emphytéose</i>	40
3.2.2 <i>Des œuvres au fond des rangs : semer l'inattendu</i>	41
3.2.3 <i>Habiter les lieux</i>	44
CHAPITRE 4. SE SITUER PAR RAPPORT AU RÉEL : in situ/ ex situ	46
4.1 Passer de l' <i>ex situ</i> à l' <i>in situ</i> et vice-versa	50
4.2 Entretenir l'écosystème art/ruralité	51
CONCLUSION	52
LISTE DES RÉFÉRENCES	53

Liste des figures

<i>Figure 1 : Balneum Mariae, niche mariale</i>	7
<i>Figure 2 : Balneum Mariae, pamphlet religieux et estampe numérique</i>	8
<i>Figure 3 : Balneum Mariae, Isle-aux-Coudres</i>	10
<i>Figure 4 : Balneum Mariae, Société Saint-Jean-Baptiste de la Mauricie</i>	11
<i>Figure 5 : Balneum Mariae, Absence, installation, 2019</i>	12
<i>Figure 6 : Balneum Mariae, vue partielle de l'installation, 2019</i>	13
<i>Figure 7 : Balneum Mariae, Hyperdulie, 2019</i>	13
<i>Figure 8 : Balneum Mariae, Murielle, 2019</i>	13
<i>Figure 9 : Ernest Pignon-Ernest, Cabines, 1997</i>	23
<i>Figure 10 : Wendy Red Star, Accession, 2006-2007</i>	26
<i>Figure 11 : Chloé Beaulac, Palais, 2017</i>	28
<i>Figure 12 : Chloé Beaulac, Palais des savoirs, 2017</i>	29
<i>Figure 13 : Photographie numérique, Saint-Justin</i>	32
<i>Figure 14 : Photographie numérique, Saint-Justin</i>	33
<i>Figure 15 : Étape I de démolition de la grange</i>	34
<i>Figure 16 : Étape II de démolition de la grange</i>	34
<i>Figure 17 : Étape III de démolition de la grange</i>	35
<i>Figure 18 : Étape IV de démolition de la grange</i>	35
<i>Figure 19 : Emphytéose, Ce qui est laissé derrière</i>	37
<i>Figure 20 : Emphytéose, Bâtir son temple familial</i>	38

<i>Figure 21 : Emphytéose, Décloisonner nos zones fertiles</i>	39
<i>Figure 22 : Emphytéose, vue d'ensemble I</i>	40
<i>Figure 23 : Emphytéose, vue d'ensemble II</i>	41
<i>Figure 24 : Emphytéose, journée d'installation</i>	43
<i>Figure 25 : Emphytéose, visiteurs, Journées de la Culture</i>	44
<i>Figure 26 : Emphytéose, enseigne roulante</i>	45
<i>Figure 27 : Emphytéose, documentation des œuvres</i>	46
<i>Figure 28 : Emphytéose, vue d'ensemble, hiver 2021</i>	47

Résumé

Cet essai porte sur un projet de recherche-création proposé, dans une optique ethnographique, pour favoriser le dialogue entre art et ruralité. En tant qu'artiste et citoyenne, je suis hab  t  e par le désir d'entrer en contact avec ma communauté. *Emphytéose*, le projet dont traite cet essai, n'est pas fruit du hasard; il découle du rapport intime qui me lie à mon territoire. Pour ce projet, le patrimoine est à la fois inspiration et matériau. C'est pourquoi l'exposition s'est tenue sur le site d'une maison ancestrale de ma région; c'est une façon de sortir l'art de son circuit habituel et de rendre plus accessible à la communauté. Entrer recherche-création par la voie ethnographique me permet d'aborder l'esprit du lieu qui accorde une place à la dimension humaine et collective derrière le processus de patrimonialisation.

Abstract

This essay is about a research-creation project, proposed from an ethnographic perspective, to promote dialogue between art and rurality. As an artist and a citizen, I wish to get in touch with my community. *Emphytéose*, the project that this essay is about, is not the result of chance; it emerges from the intimate relationship that binds me to my territory. For this project, the heritage is both inspiration and material. Therefore, the exhibition was held on the site of an ancestral home in my region; it's a way to take art out of its usual circuit and make it more accessible to the community. Enter into research-creation through the ethnographic path allows me to approach the spirit of place which grants a place to the human and collective dimension behind the process of heritage development.

MOTS-CLÉS : recherche-création, ethnographie, esprit du lieu, ruralité, patrimoine, collage, estampe, esthétique relationnelle, art contextuel

KEY-WORDS: research-creation, ethnography, spirit of place, rurality, heritage, printmaking, collage, relational aesthetics, contextual art

Introduction

En tant que citoyenne et artiste, je m'intéresse depuis longtemps au dialogue entre l'art et la ruralité, un phénomène qui m'incite à poser un regard sociologique sur ma pratique artistique. Durant mon cheminement au 2^e cycle, j'ai pu combiner un programme en arts et un programme court en études québécoises, ce qui m'a servi à apporter un meilleur éclairage sur ma production des dernières années. Par ce passage, j'ai pu approfondir différentes notions et constater que ma méthodologie de recherche-crédation s'inspire directement des sciences sociales, plus précisément de l'ethnographie. Combinée à une démarche artistique, cette approche méthodologique me permet d'aborder le rapport art/ruralité de manière plus globale et me nourrit dans la construction subjective d'une œuvre artistique.

J'habite en milieu rural depuis plusieurs années et ce choix de vie présente à la fois des avantages et des contraintes. À une certaine étape de ma vie, j'ai ressenti le besoin de m'éloigner des distractions de la ville et de retrouver les grands espaces, ceux qui m'inspirent et qui m'aident à mieux me recentrer. Habitée de travailler dans un atelier collectif à Trois-Rivières, il m'a fallu quelques années pour m'adapter à mon nouveau mode de vie et pour trouver une nouvelle manière de produire chez moi avec peu d'équipement. Cette quête de liberté dans la création m'a menée à user de la photographie et à développer davantage le médium de l'estampe numérique. La rédaction de cet essai est habitée par ma volonté de faire jaillir des œuvres en milieu rural, de rejoindre de nouveaux publics et ultimement d'avoir un atelier bien à moi. Au fil des ans j'ai pu constater que l'éloignement des grands centres devient parfois une contrainte parce que les infrastructures dédiées à la production artistique se font plus rares en milieu rural qu'en milieu urbain. Par ailleurs j'ai remarqué que, contrairement au citadin qui a accès à toute une panoplie d'activités culturelles et muséales, le contadin (citoyen de la campagne) fait face à une offre culturelle restreinte. C'est pourquoi je me suis donné le défi d'amener l'art en milieu rural et c'est dans cette optique que j'ai conçu et présenté le projet *Emphytéose*, qui fait l'objet de cet essai.

Le premier chapitre permettra au lecteur de saisir sur quoi repose ma production actuelle et d'où viennent mes inspirations ainsi que mes choix méthodologiques et formels. Au deuxième chapitre, je présenterai quelques auteurs qui apportent un éclairage sur les thèmes centraux de ma démarche de recherche-création. Le troisième chapitre sera exclusivement consacré au projet *Emphytéose*, projet qui a vécu et m  ri sur le terrain d'une maison patrimoniale située dans le village où j'habite. J'en ferai une analyse minutieuse en texte et en images. Enfin, au quatrième chapitre, je proposerai une analyse plus réflexive que descriptive, portant sur l'ensemble du projet, sur les découvertes qui en découlent et sur les avenues qu'elles permettent d'ouvrir.

Chapitre 1

MA RURALITÉ

« L'une des plus grandes différences entre l'urbanité et la ruralité est sans doute le rapport avec la nature et le patrimoine humain qui, dans le milieu rural, semble beaucoup plus communautaire et se rattache à une certaine identification au local » Pelletier (n.p., 2001).

En tant que citoyenne et artiste, je m'intéresse depuis longtemps au dialogue entre l'art et la ruralité, un phénomène qui m'incite à poser un regard sociologique sur ma pratique artistique. Dans mon parcours de 2^e cycle, j'ai combiné un programme en arts et un programme en études québécoises et j'ai pu ainsi identifier le caractère ethnographique de ma démarche de recherche-crédation. J'ai donné libre cours à l'étude de la territorialité et de l'esprit du lieu (Turgeon, 2009) qui en est l'extension, notions sur lesquelles je reviens abondamment dans les pages qui suivent. Nombreuses sont les recherches en sociologie qui se sont intéressées à la ruralité. Selon Parent (2011), « les nouvelles approches dans l'étude de la ruralité québécoises ont toutes le mérite de souligner l'importance de la "territorialité", c'est-à-dire que les faits sociaux s'inscrivent dans un espace ou un territoire "vécu" » (p. 347). C'est précisément dans cette optique que je m'intéresse au rural; je laisse les questions plus politiques ou géographiques à d'autres chercheurs.

Mon attachement pour la ruralité découle de mon enfance et du passage que j'ai fait moi-même de la ville à la campagne vers l'âge de huit ans. Comme citadine, j'ai joué dans les ruelles de mon quartier alors que comme contadine (citoyenne de la campagne), j'ai grimpé dans les arbres, j'ai joué à la cachette dans les granges, j'ai dormi à la belle étoile les soirs d'été...

Cet éventail d'expériences illustre bien l'attachement et le regard que je porte sur mon territoire et a une incidence significative sur ma pratique artistique. Il y a quelques années, j'ai choisi de revenir habiter le village de mon enfance. J'y ai établi mes quartiers, fondé ma famille et fait le choix délibéré de vivre éloignée des grands centres.

Le fait de regarder de plus près ma ruralité et mon village m'a permis de voir que le passage du temps raconte l'histoire des lieux et des gens qui l'ont habité. Pour moi ce fut l'occasion d'aller à la rencontre de ma propre culture pour mieux saisir ses origines. Je crois qu'il faut avoir vécu un certain temps au même endroit pour bien saisir un lieu dans toute sa pluralité. Je considère que les objets et les paysages qui constituent ma ruralité contemporaine forment un patrimoine culturel qui mérite d'être mis en valeur. Selon Pomian (cité par Debary, 2019) certains objets, sans grande valeur, voire même des déchets, peuvent avoir le statut de patrimoine : il les appelle des « sémiophores », c'est-à-dire des objets qui passent d'un statut de déchet à un statut symbolique chargé d'un sens qui est propre à chaque individu. « Le choix d'objets qui entrent ainsi dans le patrimoine culturel tient à leur capacité de recevoir des significations liées, principalement, à leur histoire antérieure, à leur rareté, à leur apparence externe » (p.110).

Depuis longtemps, j'observe sur mon territoire certains cultes qu'on voue à des objets dont la valeur s'est modifiée au fil des époques. L'énergie dévolue à l'entretien des petites répliques de la Vierge en serait un bon exemple; il semble aujourd'hui que le soin soit davantage porté à l'objet qu'à sa signification première. Dans le cas précis de Vierges, ce n'est pas tant la Vierge qu'on vénère (comme c'était le cas au début du siècle), que sa préservation; par les soins qu'on prodigue à la statuette, on salue le travail accompli par les ancêtres pour la préserver. Dans ce contexte, la statuette devient un sémiophore (Pomian, 1990).

Le concept de sémiophore me conduit à questionner mon propre rapport au temps et au patrimoine culturel de ma région. Pour moi la manière d'entrer en contact avec ce patrimoine est de porter un regard à la fois sensible et compréhensif sur ma ruralité et cela me pousse à photographier, de manière intuitive, différents éléments de mon paysage immédiat (animaux sauvages, friches industrielles, bâtiments agricoles, instruments agraires, églises, objets de culte, etc). C'est ainsi que j'ai photographié en 2017-2018, une centaine de niches mariales dispersées sur le territoire de la MRC de

Maskinongé; ces niches sont de petits sanctuaires dédiés à la Vierge Marie qui se trouvent souvent sur des terrains privés en milieu rural. Cet inventaire m’a servi de matière première afin de concevoir une œuvre installative présentée à la Galerie d’art du Parc en 2019. J’en fais une courte description dans les lignes qui suivent car ce projet a eu des impacts sur ma façon de travailler avec le territoire.

1.1 *Balneum Mariae/Bain-Marie*

Au printemps 2018, j’ai commencé à m’intéresser sérieusement aux niches mariales qui se trouvent principalement en territoire rural. Dans ces grottes, on retrouve des aménagements particuliers qui entourent des statuettes représentant le plus souvent une madone (la Vierge Marie, Notre-Dame-de-Lourdes, Sainte-Thérèse, etc). Même si certaines installations sont souvent faites de bois et de béton, j’ai remarqué que l’une des particularités des grotte installées au sol est l’utilisation d’anciennes baignoires en fonte. Une fois placée à la verticale, la baignoire recrée une forme d’alcôve (figure 1); ce ready-made religieux inusité a pour principale fonction de protéger la madone des intempéries et de reproduire l’apparence de la grotte mariale semblable à celle de Notre-Dame-de-Lourdes¹.

¹ L’histoire du village de Lourdes dans les Pyrénées été bouleversée par les apparitions multiples de la Vierge Marie au fond d’une petite grotte à Bernadette Soubirous, en 1858. Ce phénomène a généré un fort engouement pour la dévotion mariale. Aujourd’hui, ce village est reconnu comme étant un lieu de pèlerinage qui attire environ 6 millions de visiteurs par an.



Figure 1 : Niche mariale, photo prise le 21 août 2018, sur la route Duchesnay à Saint-Justin

Après avoir repéré et photographié une vingtaine de niches mariales dans mon village, j'ai planifié d'autres sorties de repérage dans les villages avoisinants puis dans toute la MRC de Maskinongé. Cette année-là, j'avais toujours mon appareil photo à portée de main. Que ce soit dans mon patelin, en vacances à l'Isle-Aux-Coudres ou en visite au Lac Saint-Jean, j'ai trouvé de nouvelles grottes et des madones à photographier. Ma curiosité pour ce type de monument a été satisfaite jusqu'en Colombie où j'ai fait un stage en 2018. J'ai pu ainsi constater que les grottes existent partout où cette dévotion se pratique.

Selon Armstrong (2011), les campagnes américaines, et plus particulièrement les états bordants les Grands Lacs, sont aussi habitées par ces sanctuaires extérieurs, faits-mains qui utilisent, comme dans le Québec rural, d'anciennes baignoires en fonte. D'ailleurs, l'auteur nous apprend que les Américains nomment ces grottes « *Bathtub Mary* » (n.p.), une expression que je me suis amusée à traduire littéralement par 'Bain Marie'; ce simple exercice fait ressortir la nature dialectique de l'objet utilitaire et de l'objet patrimonial. Pour moi, le Bain-Marie est un objet du quotidien plutôt éloigné de la dimension culturelle généralement associée aux niches mariales. Pour ces raisons, la baignoire de fonte est un très bon exemple de sémiophore.



Figure 2 : à gauche, image tirée d'un petit pamphlet religieux numérisé; à droite, estampe numérique inspirée du pamphlet, 2019

Mes explorations photographiques sur le territoire m'ont permis de constater qu'il existe autant d'aménagements mariaux qu'il existe de propriétaires. Chacun décore son petit sanctuaire à partir d'intentions spirituelles qui lui sont propres et selon ses critères esthétiques: fleurs, chapelets, photos, lumières décoratives, statuettes de chérubins, lettres manuscrites et autres offrandes rendent ce culte très créatif et donnent à l'ensemble un caractère folklorique. Cette réappropriation de symboles et d'objets hétéroclites m'a menée dans ma pratique à revisiter moi-même ces symboles au moyen du photomontage. À titre d'exemple, la figure 2 illustre une de mes estampes numériques (à droite) inspirée par un feuillet religieux (à gauche) trouvé, en 2018, à la brocante du village de Saint-Barthélémy.

Suite à toutes ces observations et ces réflexions, j'ai créé mon projet *Balneum Mariae/Bain-Marie : le parcours des miracles*. Dans ce titre, le terme parcours évoque mes déplacements sur le territoire à la recherche de grottes mariales; la version latine *Balneum Mariae* réfère directement à l'origine du mot bain-marie; le terme miracles réfère aux croyances individuelles de chacun relativement aux pouvoirs du culte.

Ce qui avait commencé par l'envie spontanée de photographier une petite madone en plâtre près de chez-moi, s'est transformé en archivage photographique d'une centaine de grottes. Cet inventaire a servi à documenter ce phénomène qu'est le passage du cultuel au culturel, c'est-à-dire une certaine forme d'aliénation de l'objet sacré (Anker et Caron, 2014). Par différentes techniques de traitement d'image, j'en suis venue à esthétiser mes documents photographiques pour en faire ressortir le côté affectif ou ce que Lemay et Boucher définissent comme « la face cachée de l'archive » (2011, p.45). Cet inventaire (figures 3 et 4) est devenu une part importante du corpus d'exposition.



Figure 3 : Présentation de mon inventaire des niches mariales à la Fabrique de l'Isle-aux-Coudres, 2019

En 2018, la dimension sociologique de ma recherche a totalement imprégné ma production artistique. Je considère le projet *Balnuem Mariae/Bain-Marie : le parcours des miracles* comme étant un « tournant ethnographique » dans ma pratique artistique, au sens où l'entend Foster (cité par Fraser, 2014, p. 159). Cette manière de sonder le territoire et d'interroger ses composantes *in situ* a grandement nourri ma méthodologie de recherche. Tout ce travail sur le terrain (sillonner les rangs, prendre en photos des grottes, écouter les témoignages des gens), m'a fait prendre conscience des dimensions émotionnelle et patrimoniale qui habitent un territoire. En effet, il m'est arrivé de rencontrer des propriétaires de niches mariales durant mes tournées photographiques. Ces gens d'une grande générosité, m'ont laissée approcher et photographier leur sanctuaire. Ils avaient, plus souvent qu'autrement, une grande ouverture à me divulguer

des moments marquants de leur vie spirituelle ou des anecdotes entourant la construction et l'entretien du monument marial.



Figure 4 : Présentation partielle du projet d'exposition *Balneum Mariae/Bain-Marie* lors de l'assemblée annuelle de la société Saint-Jean-Baptiste de la Mauricie en 2019

Il m'est impossible d'arpenter mon territoire sans considérer sa dimension humaine et les croyances qui l'habitent. Le travail sur le terrain enrichit mes réflexions tout au long de ma production. *Balneum Mariae* m'a donné un élan afin de poursuivre mes explorations ethnographiques rurales. Par cette production, j'ai pris goût à capter des lieux et les objets en transition que je considère comme faisant partie de mon patrimoine culturel (figure 5).



Figure 5 : *Absence*, 2019, installation réalisée dans le cadre de *Balneum Mariae/Bain-Marie ou le parcours des miracles*, présentée à la Galerie d'art du Parc.

L'exposition (figures 5, 6, 7 et 8), se voulait une manière de questionner la survie d'un folklore identitaire et plus particulièrement celui lié à la dévotion mariale toujours bien présente dans mon village. Ce qui m'a motivée à réaliser cette enquête, c'est la prise de conscience du rôle toujours significatif dans la culture québécoise de cette icône

religieuse (la madone) à l'heure où le Québec cherche à la bazarder². Je me suis fait un devoir de mettre en lumière une partie de notre patrimoine religieux qui s'aliène avec le temps. Le moment me semblait opportun pour conserver une trace de ce phénomène.



Figure 6 : Vue partielle de l'installation présentée dans le cadre de l'exposition *Balneum Mariae*, Galerie d'art du Parc, Trois-Rivières, 2019



Figure 7 : *Hyperdulie*, 2019, impression jet d'encre marouflée sur panneau de bois et jeu de lumières, 122 x 91,4 cm



Figure 8 : *Murielle*, 2019, plâtre, bois et peinture acrylique, 45 x 31,5 x 11,5 cm

² Le 7 novembre 2018, le Musée des religions du monde de Nicolet tenait le colloque « Avant de bazarder le patrimoine religieux » pour traiter de l'aliénation (délestage) des objets liés au culte et aux pratiques religieuses au Québec.

1.2 Problématique de recherche: faire dialoguer l'art et la ruralité

Tout ce qui précède m'amène à considérer ce que Turgeon (2010) définit comme « l'esprit du lieu », cette notion qui :

permet de mieux comprendre le caractère à la fois vivant et permanent des monuments, des sites et des paysages culturels. Elle donne une vision plus riche, dynamique, large et inclusive du patrimoine culturel. L'esprit du lieu existe, sous une forme ou une autre, dans pratiquement toutes les cultures du monde et est une construction humaine destinée à desservir des besoins sociaux. Les groupes qui habitent le lieu, surtout lorsqu'il s'agit de sociétés traditionnelles, devraient être intimement associés à la sauvegarde de sa mémoire, de sa vitalité et de sa pérennité, voire de sa sacralité (p.397).

Pour moi la notion d'esprit du lieu permet de nommer l'invisibilité de ce qui me lie à mon environnement. Dans ma démarche artistique je tente de mettre de l'avant cette dynamique relationnelle, de révéler cette ruralité que j'affectionne à travers la mise en valeur des lieux et des objets qui s'y rattachent. C'est souvent ce qui guide mes choix conceptuels et esthétiques.

Problématique : dans un esprit ethnographique, mon but premier reste de faire dialoguer l'art et la ruralité. *Balneum Mariae* a renforcé mon intérêt pour l'esprit du lieu, concept autour duquel se développe le projet *Emphytéose* dont je parlerai au chapitre 3.

1.3 Objectifs de recherche

- 1) dans un esprit ethnographique, faire une collecte d'informations (composantes matérielles et immatérielles) définissant l'esprit du lieu;
- 2) développer une production artistique habitée par ce lieu;
- 3) présenter une exposition *in situ* intégrant des images qui recomposent le réel.

Le lecteur trouvera dans le chapitre suivant plusieurs appuis conceptuels et théoriques qui sous-tendent ma démarche.

Chapitre 2

APPUI THÉORIQUES ET CONCEPTUELS

« Trouver sa voix dans la recherche
création permet de passer d'une voix
intérieure à une voix sociale et, par
conséquent, de mieux comprendre sa
pratique artistique et de pouvoir la
communiquer aux autres »
(Chaîné, 2010, n.p.).

Le contenu de ce chapitre permet dans un premier temps d'introduire diverses notions qui, chacune à leur manière, rejoignent et supportent mes idéaux théoriques, conceptuels et même formels. Ensuite il sert à situer ma pratique et mon identité d'artiste-ethnographe dans le paysage de l'art actuel à travers les œuvres de trois artistes dont la pratique est issue de trois cultures différentes.

Je considère la recherche-crédation comme une approche compréhensive du processus créatif dont le caractère introspectif influence la production artistique. À l'instar de Laflamme (2006) je crois que :

quelle que soit sa pratique, l'artiste qui porte son intérêt vers l'investigation de sa propre démarche créatrice s'engage dans un exercice intellectuel particulièrement complexe où il est, dans le cours de son action cognitive, sujet et objet de sa recherche (p. 65).

En effet, mon identité de chercheure-artiste, m'amène à nommer mes réflexes et mes mécanismes de création. Par le biais de ma recherche-crédation, j'approfondis l'origine de mes questionnements territoriaux et de mes valeurs comme citoyenne. Dans ma pratique j'accorde une grande importance à la valorisation du local et au rôle que joue l'artiste dans sa communauté. Par conséquent, cela influence mon processus de création, processus qui combine deux identités : celle d'ethnographe et celle d'artiste.

Depuis plus d'un demi-siècle, la sécularisation de l'art (Rouillé, 2005) combinée à la posture interdisciplinaire de plusieurs artistes a fait place à ce que Bourriaud (2001) nomme « l'œuvre d'art comme interstice social » (p.14). Un concept qui, de mon point

de vue, mérite d'être considéré au-delà des contextes de vie urbanisé. Cette considération pour l'espace social dans l'art, est en étroite filiation avec le concept d'artiste-ethnographe. Pour aborder cette double posture méthodologique et épistémologique entre artiste et ethnographe, je m'appuie sur l'étude de la critique et historienne de l'art Fraser (2014) qui souligne la présence, dans le paysage de l'art actuel québécois, de l'engagement social des artistes dans leur communauté et du besoin de plus en plus présent chez certains d'entre-deux de sortir l'art des musées.

2.1 Pratique artistique en milieu rural et ethnographie du proche

Une étude portant sur la dynamique culturelle en milieu rural a permis à Delfosse et Georges (2013) d'observer que :

la présence des artistes en milieu rural revêt différents aspects : il y a ceux qui décident de résider et de créer en milieu rural alors que leur marché est essentiellement urbain, ceux dont la présence est temporaire, à l'occasion d'un événement ou d'une résidence d'artiste ou encore ceux qui [...] créent des événements en milieu rural. [...]. Les formes de présence de l'artiste en milieu rural dessinent des typologies mouvantes dans leur spatialité [...], leur temporalité [...] et dans les fonctions qu'ils se donnent dans l'espace rural (p. 78).

Personnellement, je me reconnais davantage dans la première et la troisième forme de présences rurales car non seulement je réside et je crée en milieu rural, mais j'introduis le lieu rural dans ma pratique, ce qui déplace l'art vers le contadin (citoyen de la campagne). J'aime l'idée de faire œuvre utile en proposant de nouvelles manières d'investir des lieux pour favoriser l'accès à l'art pour tous. En d'autres mots, je ne m'autorise pas (ou peu) à faire de l'art pour l'art; je crée pour établir un contact avec mes concitoyens puisque comme le disait Joe Fafard dans un entretien présenté dans le cadre de l'émission Doc Humanité (Marcoux, 2019), « le rôle de l'artiste c'est d'agir, puis de réagir avec sa communauté; l'œuvre n'est jamais complète sans avoir été en contact avec l'autre ».

Ma démarche de recherche-création me permet de découvrir mon territoire et mon terroir, ce qui m'aide à tisser des liens sociaux avec ma communauté. Chez moi, cela se traduit par ma volonté de combiner l'art et l'ethnographie. Depuis longtemps, les enquêtes ethnographiques servent à l'étude des comportements humains au sein des cultures éloignées. De nos jours, les chercheurs qui empruntent la voie de la recherche ethnographique s'intéressent davantage aux dynamiques culturelles et sociales des sous-cultures et aux phénomènes qui touchent la société contemporaine. Cela peut prendre diverses formes et se manifeste concrètement par l'immersion subjective du chercheur(e) dans un lieu ou une problématique donnée (Cléret, 2013, p.55). Dans le contexte particulier de l'art contemporain, les artistes-ethnographes vont s'inspirer des techniques ethnographiques de la manière suivante : « ils utilisent les outils de l'ethnologue et étudient les mêmes problématiques : le rapport que les sociétés entretiennent avec le monde et la culture, l'espace et le temps, les relations humaines, la communauté, l'identité, l'altérité, le rôle de l'objet et sa valeur symbolique » (Fraser, 2014, p.159).

Dans ma pratique, cela s'exprime en travaillant à partir du local, c'est-à-dire en créant des projets touchant des enjeux liés à ma réalité immédiate et plus particulièrement ma ruralité. En ce sens, je qualifie ma méthodologie de recherche d'ethnographie du proche, soit « une démarche ethnographique qui n'implique pas un éloignement géographique du contexte de vie quotidien du chercheur, ou qui implique un " retour " du chercheur " chez soi " » (Lejeune, 2016, n.p.).

Je m'interroge sur la manière dont nous, citoyens, occupons l'espace et le territoire et sur le rôle que peut jouer l'art dans cette relation. Dans *Emphytéose*, le projet qui sera présenté au chapitre 3, cela se manifeste par mon intérêt pour le patrimoine matériel et immatériel voire le patrimoine non-classé. Les photos prises sur le territoire, mes lectures et les témoignages des gens que je croise lors de mes recherches, deviennent des éléments essentiels dans l'appropriation que je fais de mes sujets autant sur le plan formel que conceptuel. Les découvertes captées à travers l'objectif de ma caméra

s'accumulent et me laissent entrevoir la possibilité de créer ce que Bourriaud (2001) appelle des interstices sociaux c'est-à-dire une sorte de triangle relationnel entre artiste, public (citoyen) et territoire.

2.2 Esprit du lieu : lumière sur un patrimoine de l'oubli

« Le rôle de l'artiste est de mettre en scène un espace à la fois sensoriel et pluridimensionnel dans un lieu. L'artiste, en proposant un imaginaire, intervient comme créateur d'espace. L'espace devient un champ relationnel où les mécanismes complexes art-société trouvent à s'exercer. [...]. Pour redevenir une communauté active, le village doit retrouver des chemins »
(Feïss-Jehel et al, 2019, p.5).

L'observation des activités humaines, des lieux et des objets qui occupent ces lieux est primordiale dans ma démarche de recherche-crédation. Souvent on associe la campagne aux jolies maisons aux toits mansardées, aux prairies verdoyantes, aux belles charrettes chargées de foin, mais cette vision bucolique de la ruralité est un peu passéiste voire erronée; elle ne reflète qu'une infime partie de la réalité des contadins. Vivre en milieu rural c'est aussi côtoyer au quotidien l'effritement des lieux : vestiges agraires, maisons coloniales abandonnées, friches industrielles, églises à vendre, etc. Heureusement, c'est aussi tisser des liens avec des gens de tous horizons et toutes générations. Le mode de vie rural à ceci de beau : il invite au vivre-ensemble. Force est de constater que ces interactions et ces liens affectifs sont invisibles. C'est à nous artistes de ce monde, d'investir les lieux que nous habitons pour révéler ce qu'ils ont de vrai et de durable, au-delà de la matérialité des choses. Parce que mon vécu porte mes affects et conditionne mes choix, je considère que mon sentiment d'attachement aux éléments matériels et immatériels fait aussi partie de mon patrimoine. Le patrimoine qui me lie au rural est un patrimoine invisible, c'est-à-dire un patrimoine « non protégé par l'État, un "patrimoine ni classé ni inscrit", autrement nommé "patrimoine vernaculaire " ou " patrimoine de proximité " » (Chunikhina, 2013, p.176). Pour rendre visible ce patrimoine j'utilise la photographie, procédé grâce auquel je peux recomposer l'esprit

du lieu en collectionnant des fragments de territoire que je m'approprie au gré de mes déplacements.

Le patrimoine est, aujourd'hui encore, trop souvent exclusivement centré sur l'idée de pérennité, d'authenticité et d'identités originaires enracinées dans des lieux et des temps immuables. Généralement représenté comme moyen de transmission et de conservation pour lutter contre la dégradation ou la destruction, il est associé à ce qui disparaît plus qu'à ce qui apparaît. Et si l'on traite souvent de son désir de récupération et de restauration, son aspect créatif est rarement mis en exergue (Turgeon, 2009, p.2).

Pour moi révéler l'esprit du lieu c'est capter l'invisibilité des choses, c'est réveiller un patrimoine endormi, un patrimoine oublié.

2.3 Construction, déconstruction de l'image

Dans ma démarche la photo a une double fonction; elle s'inscrit d'abord comme outil et ensuite comme matériau. « Ce passage de la fonction de vecteur à celle de matériau de l'art contemporain est capital. Alors que le vecteur, ou l'outil, reste extérieur à l'œuvre, le matériau en fait totalement partie » (Rouillé, 2005 p.453). Tel que mentionné précédemment, les photos que je prends au fil de mes déambulations en campagne et les images provenant de différents fonds d'archives me sont utiles dans la phase d'observation active qui précède la fabrication de mes œuvres imprimées. Dans mes projets, la photo est le témoin des différents événements qui m'entourent; elle devient ensuite une matière malléable pour recomposer de nouvelles images.

2.3.1 Le photomontage

La plupart du temps c'est à travers la manipulation de ces photos que je réussis le mieux à traduire la temporalité ambiguë des sujets et des préoccupations qui m'habitent. Mes photos, une fois déplacées dans l'espace numérique, deviennent une source infinie de matière à explorer. Le photomontage et le photocollage, que je travaille selon les procédés de l'estampe numérique, ne sont donc pas arrivés par hasard dans ma pratique. « Tandis que le cliché est pour les photographes une fin, c'est au contraire pour les

artistes un matériau artistique à manipuler, découper, coller, assembler » (Rouillé, 2005, p.438). C'est par ce processus de manipulation de l'image que j'arrive à créer et à recomposer le réel.

L'œuvre résultant d'un collage implique ainsi une étrangeté, une anomalie, une malformation, une différence provoquée par un refus de conformation, une volonté de rendre visible, de montrer, ce qui dérange, déforme, défigure et transforme. Par lui, les artistes modernes et actuel(les)s dissèquent et déstructurent les matériaux préexistants pour générer de nouvelles images, de nouveaux corps, de nouveaux récits, de nouveaux écosystèmes (Crenn, 2019, n.p.).

Dans le projet *Emphytéose* j'ai souhaité travailler le collage au-delà de ses particularités matérielles pour m'intéresser davantage à ses qualités poétiques et symboliques. Il me permet de traduire ma volonté à mettre en exergue des parties de la ruralité qui ne sont pas nécessairement visibles au premier regard. J'associe la modification et le collage des images à une étape plus analytique et réflexive que lorsque je me déplace sur le territoire en quête de nouvelles images ou de nouveaux sujets. Le collage me permet d'aller au-delà de la représentation d'un sujet choisi; il est une manière de repenser et de reconstruire le réel. Par ce processus, je prends plaisir à revisiter les photos et les images que j'ai trouvées, je m'amuse à décomposer le sujet d'origine pour composer une nouvelle réalité.

2.3.2 *L'estampe numérique*

D'un point de vue conceptuel, l'estampe numérique a cet avantage de produire des œuvres hybrides combinant des techniques traditionnelles et actuelles. De manière plus concrète, dans ma pratique, elle est aussi le moyen travailler conjointement photographie du territoire et photographies trouvées dans les archives. L'estampe numérique et la sérigraphie sont deux techniques que je privilégie dans ma pratique car elles répondent, chacune à leur manière, à mes intentions de recomposer le réel. Dans les deux cas l'impression finale résulte d'une série de manipulations qui demande

initialement la production d'une maquette ou d'une matrice. Selon Claude Bureau, de l'association Graver maintenant³:

si l'on considère l'art de l'estampe comme la capacité de l'imagination humaine à produire grâce à la main (ou à des manipulations volontaires) des images multipliées et reproductibles, alors tous les moyens techniques que l'humanité peut ou pourra inventer pour cela s'intègrent dans l'art de l'estampe (n.p.).

Les possibilités que m'offre l'image imprimée sont infinies et ce, autant dans la composition que dans le choix des supports. L'estampe numérique me permet de marier, à l'intérieur d'une image, passé et présent, réel et imaginaire. Par la découpe et l'assemblage de mes propres photographies, auxquelles j'incorpore des fragments d'images (archives photographiques, feuillets religieux, journaux, etc.), je peux créer des anachronismes et des contrastes chargés de nouvelles significations.

2.4 Approche ethnographique dans l'art contemporain : trois exemples

J'ai choisi de présenter les productions de trois artistes afin de démontrer que l'approche ethnographique de l'art peut prendre diverses formes. De cette diversité émane une quête : celle de représenter ce qui est invisible au premier regard.

Par l'intermédiaire de leur art, ces artistes, de trois cultures différentes, deviennent des révélateurs de lieux et de cultures oubliés. J'ai choisi de présenter leur travail dans l'ordre chronologique de réalisation des œuvres.

³ L'association Graver maintenant existe depuis 1986, elle a pour mission de connaître, de défendre et de promouvoir l'estampe originale contemporaine ainsi que les artistes qui la créent.
<https://www.gravermaintenant.com/spip/spip.php?article10>

2.4.1 Ernest Pignon-Ernest

Ernest Pignon-Ernest est un artiste niçois connu et reconnu pour avoir collé d'immenses dessins dans plusieurs villes françaises. Des ruelles des villes aux murs en béton des métros en passant par les vitres des cabines téléphoniques, tout, en dehors des murs du musée, devient pour cet artiste un lieu de prédilection pour dénoncer les inégalités de ce monde (figure 9).



Figure 9 : Ernest Pignon-Ernest, *Cabines*, (Lyon, 1997 – Paris, 1999),
dessins collés dans les cabines téléphoniques.

Repéré à : <https://pignon-ernest.com/>. Consulté le 22 février 2021.

Ses dessins sont réfléchis puis réalisés en fonction de préoccupations sociales qui lui sont chères. Toutes ses œuvres, apparaissant spontanément dans les villes, ont en commun de vouloir révéler la charge symbolique d'un lieu (l'esprit du lieu) et de créer un effet de surprise et d'inattendu aux yeux des passants. La qualité d'exécution quasi réaliste des dessins de Pignon-Ernest est, à mon avis, un atout qui accentue la réception des œuvres dans l'espace public. En plus de se soucier du langage esthétique et formel

de son œuvre, Pignon-Ernest est un artiste du lieu, un véritable pionnier du street-art humaniste. Lors d'une entrevue qu'il a accordée au poète André Velter⁴, Pignon-Ernest a décrit ainsi sa manière d'inviter l'art dans la rue:

au début il y a un lieu, un lieu de vie sur lequel je souhaite travailler. J'essaie d'en comprendre, d'en saisir à la fois tout ce qui s'y voit : l'espace, la lumière, les couleurs... et, dans le même mouvement ce qui ne se voit pas, ne se voit plus : l'histoire, les souvenirs enfouis, la charge symbolique... Dans ce lieu réel saisi ainsi dans sa complexité, je viens inscrire un élément de fiction, une image. [...] Cette insertion vise à la fois à faire du lieu un espace plastique et à en travailler la mémoire, en révéler, perturber, exacerber la symbolique (n.d., n.p.).

Ce qui retient mon attention dans son approche, c'est l'aspect réflexif qui précède l'œuvre, la prise en compte de l'esprit du lieu et sa manière de dramatiser la charge symbolique d'un espace public. De plus, la dimension éphémère de l'œuvre souligne le fait que la mémoire des lieux s'estompe avec le temps. Le lieu agit à titre de matériau dans le sens où il devient le référent et la raison d'être de l'œuvre. Je vois ici des similitudes conceptuelles avec la notion d'œuvre d'art comme interstice social (Bourriaud, 2001), dimension à laquelle mon projet fait aussi référence.

Dans mon projet de recherche-crédation, je considère que donner une voie artistique à la ruralité me permet d'élargir la fonction première du lieu pour lui conférer des dimensions nouvelles tout en considérant le contexte social dans lequel il s'inscrit.

2.4.2 *Wendy Red Star*

Wendy Red Star a été élevée sur la réserve d'Apsáalooke (Crow) dans le Montana. Elle détient un baccalauréat en Beaux-Arts de la *Montana State University* et une maîtrise en sculpture de la *University of California, Los Angeles* (UCLA). Ses œuvres font partie de nombreuses collections privées et muséales (entre autres celles du

⁴ Le contenu de cet entrevu apparaît sur la page web d'Ernest Pignon-Ernest

Metropolitan Museum et du *Brooklyn Museum*). De manière générale, dans ses œuvres imprimées, Red Star utilise la photographie pour créer des anachronismes de manière réfléchie et organisée qui traduisent une perception parfois erronée, un manque à combler dans l'historiographie des premières nations. Pour réaliser ses montages, l'artiste puise dans une iconographie issue de la culture Crow, elle fouille les archives et les récits historiques, ce qui lui permet d'explorer les croisements entre les idéologies amérindiennes et les répercussions du colonialisme sur sa culture actuelle. Ses œuvres sont le reflet d'une quête identitaire et culturelle à la fois sensible et inusitée.

Je me suis intéressée tout particulièrement à l'exposition *Accession* qui est constituée de 15 estampes numériques (figures 10). Ces œuvres sont le fruit d'une résidence de création réalisée par Red Star entre 2016 et 2017 au Denver Art Museum du Colorado. En fouillant le fond d'archives de ce musée, la jeune artiste a fait la découverte de fiches archivistiques artisanales peintes à la main. Ces petites aquarelles représentent divers objets de la culture autochtone (mocassins, collier, robes, etc.) qui font partie de la collection du musée. Ces fiches ont servi de point de départ à l'artiste pour créer de nouvelles œuvres à la jonction de l'archive et de l'image numérique. Le résultat est unique et pique indéniablement la curiosité. En somme, les estampes numériques réalisées par Red Star permettent la rencontre entre des éléments anachroniques et dichotomiques qui n'auraient pu voir le jour autrement que par le chemin unique d'un collage d'idées et d'images. Je retrouve dans ses œuvres une réelle parenté avec mon travail, car toutes les deux nous repoussons les limites du collage au-delà du papier. Les versions numériques d'une quarantaine de cartons issus de la réserve du Denver Art Museum ont permis à l'artiste d'utiliser l'archive comme matériau de ses propres créations. En sélectionnant (ou en reproduisant) des objets de sa propre culture qui possèdent une charge symbolique stéréotypée, l'artiste crée des montages qui engendrent une relecture à la fois historique et sensible de l'archive contribuant ainsi au renforcement identitaire de la nation Crow. Je considère qu'en parallèle de sa production artistique, Wendy Red Star fait preuve d'engagement vis-à-vis de sa propre culture tout en jouant un rôle d'intermédiaire entre celle-ci et le reste du monde.

Consciente d'utiliser l'art contemporain comme un moyen pour transmettre sa culture aux nouvelles générations, elle plonge au cœur de son passé et utilise de manière explicite et originale les artefacts de sa culture pour « compléter les pièces manquantes du puzzle » (Red Star, 2019). L'œuvre devient un croisement entre ses propres questionnements identitaires et les enjeux socio-culturels des peuples Américains. À la lumière des précisions apportées par Fagnard (2007), on peut dire que Red Star porte le chapeau de l'artiste-ethnographe. En effet, « l'art ethnographique ne prétend pas à une transformation du monde. L'artiste est une courroie de transmission entre des milieux, des cultures différentes » (n.p.). Pour ma part, j'observe dans cette démarche des parallèles intéressants avec les procédés de déconstruction et de reconstruction utilisés par les artistes du collage. Pour reprendre l'image du puzzle, Red Star recolle les morceaux manquants ou égarés qui, une fois rassemblés, invitent à la relecture de l'Histoire des États-Unis d'Amérique.



Figure 10 : Wendy Red Star, *Accession*, 2016-2017, impression jet d'encre sur papier archive, 18 x 20 po.

Repéré à : <https://www.sargentsdaughters.com/wendy-red-star-accession>
Consulté le 14 janvier 2021.

Dans cette série d'images, Red Star introduit des photos issues de son histoire personnelle et familiale, ce qui, à mon avis traduit un questionnement sociologique,

auto-ethnographique. Dans certaines de ses œuvres, Red Star inclut son portrait, celui de sa fille et ceux des gens de sa communauté. Cette manière d’aborder l’image imprimée est, selon moi, un exemple concret d’une approche auto-ethnographique en art. En effet, en combinant des photographies récentes aux images folkloriques et aux motifs Crow, Red Star nous amène à comprendre la culture d’une nation à partir de son propre vécu. De ce fait, sa posture auto-ethnographique se distingue de la mienne qui reste davantage ethnographique.

J’ai une grande admiration pour cette artiste car elle porte un regard lucide sur sa culture et son langage plastique est d’une grande cohérence avec ses préoccupations. Je trouve particulièrement pertinent de créer des montages photographiques combinant archives et nouvelles photographies pour aborder la sous-représentation de la culture autochtones dans l’art. À l’inverse de Pignon-Ernest qui tend à dramatiser le réel, Red Star donne à ses compositions des allures kitchs (couleurs vives, abondances de motifs, rapport d’échelle, etc.) qui sortent l’image hors du temps et permettent une lecture plus ludique de l’histoire.

2.4.3 Chloé Beaulac : le territoire pour sonder le connu et l’inconnu

Chloé Beaulac est une artiste multidisciplinaire originaire de la région des Laurentides. Depuis quelques années elle explore les arts imprimés sous diverses formes (photographie, sérigraphie, pyrogravure sur papier, etc.). Dans la série d’œuvres photographiques *Lieu Saint*, Beaulac transforme les photographies des paysages qu’elle a visités en permutant certains éléments de la photo originale afin de repenser son rapport aux rituels. Le titre fait référence au ressenti et au caractère mnémonique qui se dégage les différents lieux visités par l’artiste lors de ses nombreux voyages tant au Québec qu’à l’étranger. Cela a pour effet de créer des paysages incongrus et des atmosphères singulières. « Enchanteurs ou inquiétants, les lieux représentés basculent entre l’inédit et le familier, l’inventé et le vrai » (Sirois-Rouleau, 2021). Son intérêt pour les grands espaces et les territoires reculés se rapproche des

miens. Beaulac se réfère aux grands espaces pour aborder le ressenti des lieux et la dimension symbolique qui s'y rattache ou, en d'autres mots, l'esprit du lieu, concept dont il est question plus haut. Je perçois aussi certains traits de parenté dans sa manière de considérer la photo comme outil et matériau. Je crois que nous avons en commun la volonté de faire parler les lieux en créant des collages qui traitent de l'invisibilité de ce qui nous habite. Toutefois, dans ma démarche la dimension humaine et le désir d'aller à la rencontre de l'autre viennent influencer mes choix de matériaux et la manière de présenter l'œuvre. Ce que je retiens de la pratique artistique de Beaulac, c'est qu'elle s'autorise à passer d'un médium à l'autre (livre d'artiste, sérigraphie, photo, sculpture) et cela ne dilue en rien la qualité de son propos; au contraire ce décroisement technique va plutôt renforcer les différentes intentions qu'elle souhaite véhiculer à travers ses œuvres. À titre d'exemples, voici deux impressions numériques de la série *Lieu Saint* qui permettent de bien saisir les univers énigmatiques présents dans les œuvres de cette artiste.



Figure 11 : *Palais*, 2017, jet d'encre sur papier Hahnemühle, 102 x 68 cm.

Repéré à : <http://www.chloebeaulac.com/lieu-saint/>.

Consulté le 16 décembre 2020.



Figure 12 : Chloé Beaulac, *Palais du savoir*, 2017, jet d'encre sur papier Hahnemühle, 102 x 68 cm. Repéré à : <http://www.chloebeaulac.com/lieu-saint/>. Consulté le 16 décembre 2020.

Nous venons de voir trois exemples de pratiques qui, chacune à leur manière, mettent l'ethnographie au service de l'art. Ces exemples m'ont permis de repérer des croisements conceptuels et formels qui font aussi partie de ma pratique artistique soit : créer à partir du lieu et de ses charges sociales, interroger l'archive pour mieux comprendre ma culture et recomposer les paysages pour transmettre l'esprit du lieu.

Dans le chapitre suivant, je présente ma propre vision de ces approches dans le contexte de ma recherche-crédation.

Chapitre 3

EMPHYTÉOSE :

SEMER DES ŒUVRES AU FOND DES RANGS

Le mot emphytéose trouve son origine dans le droit romain. Selon le Larousse, il désigne « un droit réel de jouissance sur la chose d'autrui qui résulte de la conclusion d'un bail emphytéotique ». Essentiellement, l'emphytéose correspond à l'octroi d'un bail de longue durée (qui peut s'échelonner sur cent ans). Cette façon de concéder une terre s'employait surtout sur des propriétés rurales et permettait de remettre en valeur un terrain et de jouir de ses plantations. Les origines grecques du mot (*emphyteusis*) sont liées au monde agraire et portent d'ailleurs le même sens que planter ou implanter. Dans le cadre du projet *Emphytéose : la petite expo du Grand-Trompe-Souris*, qui fait l'objet de cet essai, l'emphytéose fait écho à mon choix de présenter mes œuvres *in situ*. En effet, j'ai emprunté un espace qui appartient à autrui pour y semer, en quelque sorte, l'inattendu.

La seconde partie du titre, réfère quant à elle au lieu de diffusion publique de l'œuvre. C'est aussi un clin d'œil au rapport d'échelle (petit *versus* grand) qui contribue à créer un jeu de mot avec la toponymie des lieux où se trouve l'ensemble de l'œuvre : la Route du Grand-Trompe-Souris.

3.1 Le moment est venu d'incendier notre patrimoine

Mon projet a pris racine dans les espaces vécus de ma ruralité; pour lui donner forme je me suis intéressée à un lieu en particulier, en l'occurrence une maison inhabitée qui est située le long d'une route qui relie deux petits villages de la MRC de Maskinongé, soit la route du Grand-Trompe-Souris. La propriété, qui était restée dans la même famille de génération en génération, a perdu en 2017 son dernier propriétaire, celui que les gens du village surnommaient affectueusement « P'tit Jésus ». La maison avait attiré mon regard à maintes reprises. Je me souviens avoir photographié le bétail et la ferraille qui cohabitaient dans les champs devant cette maison. Cette même année, plusieurs granges ont été démolies (figure 13). Puis, en 2019, ce fut le tour de la grange voisine de chez-nous d'être démantelée. Le bâtiment tanguait mais tenait encore debout.



*Figure 13 : Face à toi, mon paysage se déconstruit, photographie numérique.
Saint-Justin, 2019*

N'ayant reçu aucun entretien au fil du temps, la grange avait perdu toute valeur aux yeux de ses propriétaires et le temps était venu, pour eux, de s'en débarrasser. Pendant sa démolition, j'ai récupéré certains matériaux: planches, portes, pentures en forge, châssis, etc. Depuis aussi longtemps que je me souviens, cette grange faisait partie de mon paysage ; j'avais tout simplement l'impression qu'elle m'appartenait. La documentation de toutes les étapes de sa démolition (figures 15, 16, 17 et 18) était pour moi le seul moyen de conserver la mémoire du lieu tel que je l'avais connu. Quelques semaines après le démantèlement de la grange, à quelques mètres de chez moi, une grande maison ancestrale en bardeaux rouge venant de perdre ses propriétaires (des personnes âgées parties en résidence) est pour sa part, disparue sous les brasiers. En quelques minutes à peine, elle a brûlé (figure 14), sans que personne ne lui reconnaisse de valeur patrimoniale. Je me souviens avoir été attristée devant cet incendie, planifié par l'équipe de pompiers volontaires de ma municipalité; je considérais que cette maison patrimoniale, pouvait encore être restaurée ou même habitée.



Figure 14 : La maison rouge incendiée,
photographie numérique, Saint-Justin, été 2019



Figure 15: Étape I de démolition de la grange, photographie numérique, Saint-Justin, 2019



Figure 16 : Étape II de démolition de la grange, photographie numérique, Saint-Justin, 2019



Figure 17 : Étape III de démolition de la grange, photographie numérique, Saint-Justin, 2019



Figure 18 : Étape IV de démolition de la grange, photographie numérique, Saint-Justin, 2019

Ces petits événements, qui peuvent sembler anodins, sont venus teinter mes réflexions sur la valeur patrimoniale de ce qui m’entoure. Ils ne sont pas sans évoquer ce que j’appelle le « patrimoine de l’oubli ». Ils ont eu un impact considérable dans mon processus créatif. C’est ce que je m’apprête à présenter dans les lignes qui suivent.

3.2 Le projet *in situ*

« L’enfance du lieu a donc brûlé il y a mille ans ou il y a quelques heures, l’incendie est loin, maintenant, mais la brûlure est toute proche [...] le paysage aura donc dévoré dans sa grisaille la maison rouge de l’enfance » (Didi-Huberman, 2001).

Emphytéose : la petite expo du Grand-Trompe-Souris est la mise en sol d’un corpus d’œuvres qui traduit mes préoccupations ethnographiques et qui vise à mettre en lumière le patrimoine vernaculaire de mon village. L’enchaînement des événements de détérioration des lieux que j’ai énumérés précédemment s’est transformée en une cueillette de données matérielles et immatérielles qui a provoqué chez moi le désir de recomposer l’esprit du lieu. C’est pour traiter de l’esprit du lieu d’une manière tangible et pour atteindre mes objectifs de départ, que j’ai présenté une exposition *in situ*, dans mon village.

La création emprunte des chemins souvent inexpliqués. Toujours inspirée par le petit patrimoine matériel et immatériel du lieu rural, je présente à travers les œuvres qui suivent ma réflexion sur la temporalité ambiguë qui transparaît dans les paysages ruraux québécois. Pour moi, une maison devenue poussière traduit de manière métaphorique les effets collatéraux de la mondialisation, de l’agriculture à grande échelle, des phénomènes provoquant le disparaître d’un espace vécu. Ici, l’image photographique devient poésie de la perte (figures 19, 20, 21). Elle met en lumière le deuil d’un lieu et provoque un questionnement sur le transparaître d’un patrimoine se dissipant dans le brouillard.



Figure 19 : Ce qui est laissé derrière, 2020
estampe numérique, imprimée sur papier synthétique, 188 x 137 cm



Figure 20 : Bâtir son temple familial, 2020
estampe numérique, imprimée sur papier synthétique, 188 x 137 cm



Figure 21 : Décloisonner nos zones fertiles, 2020
estampe numérique, imprimée sur papier synthétique, 188 x 137 cm

3.2.1 *La mise en espace d'Emphytéose*

Pour créer la mise en espace de cette exposition *in situ* (figure 22), j'ai visité le terrain de la maison blanche plusieurs fois avant la réalisation du projet. Avant d'aller plus loin dans la production, j'ai demandé l'autorisation de la liquidatrice testamentaire pour utiliser les lieux. Une fois l'entente conclue, je suis retournée visiter, photographier et prendre des mesures afin de figurer la mise en espace du projet. Aborder un lieu à la fois comme matériau et comme lieu de diffusion de l'œuvre est à mes yeux une caractéristique essentielle du travail *in situ*. Cette tendance, en art contemporain, à créer des œuvres spécifiques à certains lieux va, bien sûr, au-delà de la simple idée de décoration : elle s'inscrit dans la lignée de l'art contextuel. Malgré le fait d'être à proximité de chez moi, je me suis sentie loin de mes repères habituels. Je me suis demandée comment mon travail allait s'inscrire dans ces lieux, comment l'œuvre révélerait l'esprit du lieu et rejoindrait la population. Ces questionnements, survenus pendant le processus de mise en espace, ont guidé ma manière d'installer le projet. L'endroit m'offrant de nombreuses possibilités, mon plus grand défi technique (hormis le contexte de la pandémie) a été de bien occuper l'espace. Après plusieurs visites, j'ai opté pour me concentrer sur la partie du terrain où se trouvait l'ancien potager du cultivateur. À mes yeux, cet endroit possède un caractère poétique et sémiophorique qui supporte bien l'idée de semer des œuvres pour révéler le petit patrimoine.



Figure 22 : Vue d'ensemble de l'œuvre *Emphytéose*,
crédit photo: Johanne Lortie, 2020



*Figure 23 : Vue d'ensemble de l'œuvre Emphytéose,
crédit photo : Johanne Lortie, 2020*

3.2.2 Des œuvres au fond des rangs : semer l'inattendu

Concrètement, mon corpus d'œuvres est constitué de 215 plaques de céramique 6 po x 6 po sérigraphiées et collées sur de piquets de bois; à cette série, s'ajoutent 3 grandes estampes numériques de 54 po x 72 po imprimées sur papier UV et fixées sur le mur d'un hagar ancestral (figure 23). Les carreaux de céramique servent de support pour présenter des fragments d'archives que j'ai sérigraphiées à la main. Sur celles-ci, on retrouve des bâtiments et de machineries agraires, des hommes, des femmes et des enfants travaillant aux champs. Ces images proviennent toutes de différents fonds d'archives du Québec. Certaines d'entre elles m'ont été offertes par des familles et d'autres proviennent des banques de données de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ). Chacune des petites sérigraphies apparaît au centre des plaques de manière très épurée. Avant de les imprimer, je me suis assurée de supprimer les paysages qui figuraient sur les archives originales; dans le langage du métier, j'ai « détourné » les images pour mettre les personnages en valeur. En puisant dans les fonds d'archives et en détournant les personnages dans mes sérigraphies, je sors l'archive de son contexte original, au sens propre comme au figuré. L'image renaît dans un nouveau

décor. En enduisant les carreaux de céramique d'une couche de gesso, cela vient créer un repère visuel avec la maison ancestrale, qui malgré l'usure des années, est restée d'une blancheur immaculée. Dans l'immensité des champs verdoyants, le blanc a d'ailleurs permis aux petites images de bien se détacher du paysage. Le fait d'avoir littéralement sorti plusieurs archives photographiques de leurs filières pour ensuite les présenter, plantées au sol, me permet de révéler au visiteur une sorte de mosaïque rurale à redécouvrir.

J'ai choisi d'exposer mes trois grandes estampes numériques face au Nord, d'une part pour donner une visibilité au projet à partir de la rue, mais aussi pour mettre en lumière l'envers du décor. Le vieux bâtiment, long de 26 pieds, est fait de planches de pruche grises; il sert de support aux trois grandes estampes numériques que j'ai produites spécifiquement pour ce lieu. La longueur du bâtiment m'a permis de délimiter l'espace occupé par les plaquettes de céramique que j'ai posées au sol sur des pieux également taillés sur mesure. Pendant l'installation de ce corpus d'images imprimées, je me suis laissée guider par le moment et le lieu. J'ai décidé de les installer en formant de petits îlots organiques; je me suis assurée de laisser suffisamment d'espace entre elles pour que les visiteurs puissent circuler dans ce jardin réinventé (figure 24).

Les carreaux, regroupés en îlots, attirent le regard lorsqu'on passe devant la maison. Par leur nombre et leur disposition, ils incitent au déplacement et invitent le visiteur à faire une relecture de l'archive. Pour moi, ces plaques évoquent l'idée du fragment d'archives. Elles me permettent de mettre en relation morcelage photographique et morcelage historique. L'ensemble des images imprimées (soit celles au sol et celles adossées au cabanon), est ponctué par des référents formels (quadrillé géométrique et formes triangulaires) rappelant la charpente des bâtiments agraires (figures 19 à 26). La combinaison de ces choix esthétiques donne à l'ensemble un caractère mémoriel qui révèle l'esprit du lieu.



Figure 24 : Détail de l'installation, vue sur les plaquettes de céramique fixées sur pieux de bois, octobre 2020

3.2.3 Habiter les lieux



Figure 25 : Photo des visiteurs de passage lors des Journées de la culture, octobre 2020, crédit photo: Patricia Gagnon (Macam)

Investir les lieux d'une maison abandonnée est venu dynamiser l'endroit. Pendant une période d'environ un mois, j'ai installé une enseigne roulante sur le bord de la route pour annoncer l'exposition (figure 25 et 26). L'ajout de cet élément attractif fut un moyen simple et efficace pour interpeller les contadins qui circulent au quotidien sur cette route. De plus, esthétiquement, l'allure rétro de l'enseigne nous renvoie à une autre époque et s'harmonise avec le reste du décor qui, lui aussi, semble figé dans le temps.



Figure 26 : Installation de l'enseigne roulante, octobre 2020, Patricia Gagnon (Macam)

À la fin novembre, j'ai retiré l'enseigne; toutefois, j'ai laissé les œuvres en place jusqu'à la fonte des neiges pour pouvoir observer l'impact des saisons sur les matériaux et pour documenter les traces du passage du temps sur les œuvres (figure 27). Le programme des Journées de la culture 2020 a servi de vitrine médiatique à mon projet d'exposition sur le territoire. En plus d'attirer l'attention d'un large public, cela a généré une affluence diversifiée de visiteurs. Pendant que la pandémie forçait la fermeture partielle des régions et par le fait même la fermeture temporaire des centres de diffusions, *Emphytéose : la petite expo du Grand-Trompe-Souris* a pu rencontrer son public grâce au fait qu'elle se tenait en extérieur.



Figure 27 : Détail des plaques en céramiques sérigraphiées, documentation des œuvres au fil des saisons.

Images du haut : été 2020; images du bas : hiver 2021



Figure 28 : Vue d'ensemble de l'installation, hiver 2021

Chapitre 4

SE SITUER PAR RAPPORT AU RÉEL

Ex situ / In situ

La mise en espace d'une exposition sur le site de la maison de celui qu'on surnommait le P'tit Jésus, a eu pour effet de créer une expérience qui interroge et révèle les lieux autrement. En effet, j'ai porté toute mon attention sur l'esprit d'un lieu patrimonial laissé à l'abandon. Occuper un espace extérieur en lui conférant une nouvelle vocation m'a fait prendre conscience que le geste artistique peut difficilement faire fi du lieu dans lequel il s'inscrit et de son contexte. Dans mon souci de créer des liens entre l'art contemporain et les espaces ruraux, je trouve pertinent de partager cette réflexion de Bourriaud (cité par Montiglio, 2005) :

il ne s'agit pas de repartir à zéro mais de se situer par rapport au réel existant. La question posée n'est plus comment fait-on pour tout reconstruire? mais comment peut-on mieux habiter ce dont nous héritons? (n.p.).⁵

Cette réflexion fait écho à mes questionnements de recherche. En choisissant d'ancrer ma recherche-crédation dans ma ruralité, je me suis interrogée sur la manière d'aborder des concepts abstraits tels que l'esprit du lieu et le patrimoine de l'oubli. Le choix d'investir le site d'une maison ancestrale à l'abandon m'a donc permis de rendre ces notions concrètes par l'entremise du geste artistique. Ce geste a engendré de nouveaux questionnements et de nouvelles réflexions. Lorsqu'elle traduit les dimensions patrimoniales et territoriales de la ruralité, l'œuvre *in situ* crée-t-elle une tautologie ou une forme de repli? Je crois, à l'instar de Lévesque (2019), que « la valorisation du local ne constitue pas un repli nostalgique, mais un art de la " débrouillardise " et des savoir-faire, la source potentielle d'invention de nouvelles voies de métissage et de transversalité au sein des communautés » (p.1).

Ma présence sur les lieux, que ce soit au moment de l'installation de l'enseigne roulante ou en amont, lors de mes visites préparatoires, a favorisé des moments d'échange fort intéressants avec le public. Le fait de travailler à l'extérieur et près de chez moi m'a étrangement sortie de ma zone de confort. Par ce projet, je me suis donné moi-même

⁵ Les choix typographiques sont de l'auteure.

un double défi : celui d'amener une production artistique à la portée des contadins et, à l'inverse, celui d'utiliser un site rural pour diffuser cette production. Je peux, par cette expérience, considérer que cette rencontre est possible et ce, jusqu'au rang du Grand-Trompe-Souris. En cela, mon but premier, qui était de favoriser le dialogue art/ruralité, a été pleinement atteint.

Lors de mes échanges avec les visiteurs, j'ai pu constater que la charge historique du lieu a été ranimée par le geste artistique. A posteriori, ces rencontres me font réaliser que les visiteurs eux-mêmes ont contribué à révéler l'esprit du lieu. La charge patrimoniale de l'endroit, quant à elle, a été ranimée grâce à la mémoire des visiteurs et par leurs histoires, tant celle du lieu et de son propriétaire que celles d'autres contadins des environs. Ces témoignages ont satisfait mon besoin intérieur de recomposer le réel et de considérer qu'un site à l'abandon puisse basculer vers la dimension sensible du patrimoine.

4.1 Passer de l'*ex situ* à l'*in situ*

Comme je le mentionnais précédemment, à mes yeux le territoire ne peut se détacher de sa dimension humaine voire spirituelle; les œuvres présentées dans cet essai vont dans ce sens. Avec un certain recul sur mon processus créatif, plus particulièrement sur les deux productions réalisées entre 2018 et 2020 (*Balneum Mariae* et *Emphytéose*), je constate plusieurs déplacements bilatéraux entre *ex situ* et *in situ*. Entre autres exemples, en apportant en galerie certains objets patrimoniaux tels que la baignoire en fonte et la madone, je les ai fait passer de l'*in situ* à l'*ex-situ*. À l'inverse, en sortant des fragments d'archives de leurs filières pour les amener sur les lieux de l'exposition, je les ai fait passer de l'*ex-situ* à l'*in situ*.

Cela m'amène à considérer l'*ex situ* non seulement comme l'opposé de l'*in situ* mais aussi comme le déplacement de soi vers l'autre et comme décroisement de l'art jusqu'au fond des rangs. Je vois dans mon intérêt pour le patrimoine, une sorte de prétexte pour sonder ma culture, de l'intérieur, car comme le suggère Fraser (2014) :

« l'art ne peut [...] prétendre à l'observation d'une réalité extérieure; au contraire, l'artiste est à l'intérieur du monde qu'il observe » (p.158). Voilà des correspondances théoriques et conceptuelles dont je souhaite poursuivre l'étude.

La notion de patrimoine et ses déclinaisons (l'émotion patrimoniale, le patrimoine de proximité, l'invention du patrimoine) m'amènent à mieux saisir l'invisibilité de ce qui m'entoure et à m'intéresser à la dimension patrimoniale endormie. Je vais assurément continuer de sillonner les rangs pour photographier des gens, des lieux et des objets à la recherche d'une autre facette du patrimoine comme, par exemple, celle des friches industrielles à l'abandon. J'aspire à inclure davantage la population dans mes photographies et dans mon processus de création. Le terrain de jeu est vaste et je me sens habitée par cette mission de faire naître des projets créatifs hors des murs des musées (*ex situ*) afin de les rapprocher de la ruralité (*in situ*).

4.2 Entretien l'écosystème art/ruralité

Ce qui au départ pouvait ressembler à une forme d'opposition entre urbanité et ruralité m'a poussée à créer des ponts entre ces deux mondes. Je considère que les contadins (citoyens des campagnes) ont un rôle à jouer dans l'écosystème culturel. Pour ma part, en tant qu'artiste-chercheuse, j'aspire à élargir mon champ d'action à d'autres milieux ruraux, à utiliser les outils méthodologiques que j'ai acquis pour faire une lecture plurielle du territoire, du patrimoine et plus particulièrement du patrimoine de proximité. Parce que je crois au rôle médiateur que peut jouer un artiste dans sa communauté, j'estime pouvoir contribuer au maintien de l'écosystème art-ruralité en proposant des projets d'art contextuel qui s'inscrivent dans une pensée ethnographique.

Adapter ma pratique à mon lieu de vie et, inversement, m'inspirer de mon environnement immédiat, me donne accès à l'esprit du lieu. Cela m'incite à poursuivre mes recherches tout en restant en relation avec ceux qui m'entourent. À la lumière du projet *Emphytéose*, je considère que l'ethnographie est désormais une composante confirmée de mon identité artistique.

Conclusion

Passer par le processus de rédaction pour questionner ma pratique et observer de plus près mon processus créatif s'est avéré à la fois confrontant et stimulant. Mes appuis théoriques et conceptuels entourant le petit patrimoine, la notion d'esprit du lieu ainsi que l'approche art et ethnographie, sont venus éclairer ma recherche-crédation. Concrétiser un projet sur le territoire de mon enfance, loin du cadre institutionnel des musées, m'a permis de poser un regard intime sur ma ruralité et m'a certainement aidée à me rapprocher de mes objectifs de départ.

Dans un esprit ethnographique, cet essai met en lumière certaines composantes du territoire qui m'entoure pour révéler ses dimensions patrimoniales. Nous avons vu que la mise en espace d'une exposition *in situ* a donné lieu à un rapprochement entre art et ruralité. L'ethnographie du proche amène une nouvelle dynamique dans ma pratique : celle de l'implication de l'autre dans mes recherches. En partageant ma perception de l'esprit du lieu, j'ai été en mesure d'abord de voir des interstices relationnels entre l'art, le citoyen et le territoire, et ensuite de participer à leur définition. L'éloignement géographique et le manque de propositions culturelles en milieu rural m'apparaissent aujourd'hui moins comme des contraintes que comme une forme de stimuli propice à l'innovation et au dépassement de mes limites. Dans le contexte d'un désordre planétaire, je vois cette exposition comme un acte de résistance culturelle et sociale à petite échelle.

Liste des références

- Anker, R. et Caron, N. (2014). Sécularisation et transfert du religieux. De la fin de la religion à l'ouverture indécise. *Revue française d'études américaines*, 4(4), pp. 3-20. <https://doi.org/10.3917/rfea.141.0003>
- Armstrong, D. (2011, 11 septembre), *Kentucky's Bathtub Marys - homespun lawn shrines*. *SFGates journal*. [Repéré 2 mars, 2019]
<https://www.sfgate.com/travel/article/Kentucky-s-Bathtub-Marys-homespun-lawn-shrines-2310092.php>
- Beaulac, C. (2017). *Palais* [jet d'encre sur papier Hahnemühle], Chloé Beaulac : Chloé Beaulac. <http://www.chloebeaulac.com/lieu-saint/>
- Beaulac, C. (2017). *Palais du savoir* [jet d'encre sur papier Hahnemühle], Chloé Beaulac : Chloé Beaulac. <http://www.chloebeaulac.com/lieu-saint/>
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Les Presses du réel
- Chaîné, F. (2011) L'accompagnement en recherche création: du soliloque au dialogue. *Le Crachoir de Flaubert*. Créer à l'université : pourquoi? Comment? Enjeux et devenir de la recherche création à l'Université Laval. Québec, Canada.
<https://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2011/07/l%E2%80%99accompagnement-en-recherche-creation-du-soliloque-au-dialogue/>
- Chunikhina, I. (2013). Le patrimoine de proximité : « coup de cœur » au label. Dans Fabre, D., et Arnaud, A.(dir.), *Émotions patrimoniales*. (Série Ethnologie de la France, 27). Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Cléret, B. (2013). *L'ethnographie comme démarche compréhensive : immersion dans les dynamiques consommatoires du rap en France*. [Université de Rouen]. ARQ. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01597621>
- Crenn, J. (2019). *Cut & Paste – Chapitre 2*,
<https://crennjulie.com/2019/12/02/texte-exposition-cut-paste-chap-2-galerie-maia-muller-paris/>

- Debary, O. (2019). *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*. Creaphiseditions
- Delfosse, C. et Georges, P.-M. (2013). Artistes et espace rural : l'émergence d'une dynamique créative. *Territoire en mouvement Revue de géographie et aménagement* 19-20 | mis en ligne le 01 mai 2015, URL : <http://tem.revues.org/2147> ; DOI : 10.4000/tem.2147
- Didi-Huberman, G. (2001). *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*. Éditions de minuit
- Ernest Pignon, E. (1999.). *Cabines*, [photo d'une installation, dessin collé]. Repéré à <https://www.bewaremag.com/ernest-pignon-ernest/>
- Fagnard, C. (2007). Art et ethnographie. *Marges* (06). <https://doi.org/10.4000/marges.829>
- Feïss-Jehel, C., Jehel, P.-J. et Lamontagne, N. (2019). Les territoires de l'art, ou les nouveaux lieux d'expérimentation. L'exemple du village breton de Plessix-Balisson. *Inter*, (131), pp. 2–5.
- Fraser, M. (2014). Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue. *Globe*, 17(1).
- Helliot, J.-S. (1877). *Étude sur l'emphytéose en droit romain et en droit français*, [thèse pour le doctorat], Faculté de droit de Bordeaux.
- Jeudy, H. P. (dir.) (1990). *Patrimoines en folie*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3764> .
- Laflamme, Y. (2006). La science de l'art / l'art de la science : une synergie propre à un nouvel esprit scientifique en recherche création. Dans Gosselin P. et Le Coguiec É.(dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (pp. 65-76). Presses de l'Université du Québec.
- Landolt, E. (2016). En quête de l'ordinaire : l'artiste comme anthropologue. *Ligeia*, 2(2), pp. 126–140. <https://doi.org/10.3917/lige.149.0126>

- Lejeune, C. (2016). *Ethnographie du proche : perspectives réflexives et enjeux de terrain*, École doctorale thématique en sciences sociales.
<https://www.edtss.be/?p=1471>
- Lemay, Y. et Boucher, M-P. (2011) L'émotion ou la face cachée de l'archive. *Archives* [en ligne], 42(2), pp. 39-52.
http://www.archivistes.qc.ca/revuearchives/vol42_2/42_2_lemay_boucher.pdf
- Lévesque, L. (2019). Nouveaux terroirs – réinventer les territoires. *Inter*, (131).
- Marcoux, C. (journaliste). (11-05-2019). Joe Fafard : Selfie [Documentaire]. Dans Boutroy, P. (réalisateur), *DocHumanité*. Radio-Canada.
<https://ici.radio-canada.ca/tele/doc-humanite/site/episodes/479242/joe-fafard-sculpteur-vaches-animaux>
- Montiglio, Y. (2005). Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle* (2001) et Postproduction (2003), *Communication* [En ligne], 24(1) | mis en ligne le 22 septembre 2008, URL : <http://journals.openedition.org/communication/418>;
 DOI : <https://doi.org/10.4000/communication.418>
- Oberhuber, A. et Du Tertre, A. (n.d.). *L'Album de Hannah Höch : imaginaire social de la République de Weimar et motifs idiosyncrasiques*
<https://lisaf.org/project/hoch-hannah-album/>
- Parent, F., (2011). Du matériel au symbolique. Fondements et limites des études rurales québécoises contemporaines. *Recherches sociographiques*, 52(2). 335–351. <https://doi.org/10.7202/1005665ar>
- Pelletier S. (2001). Pratiques urbaines ou art universel issu d'un contexte urbain? *ESSE*, 42, Printemps/été
<https://esse.ca/fr/pratiques-urbaines-ou-art-universel-issu-dun-contexte-urbain>
- Pomian, K. (1990). Musée et patrimoine. Dans Jeudy, H. P. (dir.), *Patrimoines en folie*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
 10.4000/books.editionsmssh.3795
- Red Star, W. (2016-2017) *Acession* [estampe numérique], Wendy Red Star – Sergeant's Daughters. <https://www.sargentsdaughters.com/wendy-red-star>

- Red Star, W. (2019), *The Exquisite Catalog of a Crow Fair – Topic*.
Repéré à <https://www.topic.com/fp2/the-exquisite-catalog-of-a-crow-fair>
- Rouillé, A. (2005). *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Gallimard, coll. Folio essais.
- Sirois-Rouleau, D. (2021). Chloé Beaulac, Ces lieux qui nous habitent — Territoires de la mémoire. *Ciel variable*, 116, Montréal, pp. 20-29.
- Turgeon, L. (2010). Du matériel à l'immatériel. (Introduction). Nouveaux défis, nouveaux enjeux. *Ethnologie française*, 3(3), pp. 389-399.
<https://doi.org/10.3917/ethn.103.0389>