

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION DU MOUVEMENT DANS LA SCULPTURE : LE CORPS
COMME INSTRUMENT SUBSIDIAIRE

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

STEFFIE BÉLANGER

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie avant tout mon directeur Robert Saucier pour son écoute, sa bonne humeur et son soutien. Simplement sa présence arrivait parfois à me rassurer.

*

*

Je suis aussi reconnaissante vis-à-vis mes collègues de la maîtrise pour leurs conseils et tout spécialement Joannie Boulais pour son amitié.

*

*

Je n'oublie pas non plus l'aide apportée par les techniciens de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, particulièrement Gilles Rivard pour m'avoir fait confiance et transmis ses savoirs dans l'atelier de bois.

*

*

Je terminerai avec ma famille et mes amis qui m'ont toujours encouragée.

AVANT-PROPOS

I guess at different times I'll be writing about different things and in different ways

— Simone Forti (1974)

L'auto-analyse de ma pratique s'est faite de l'intérieur en prenant part concrètement à toutes les étapes de celle-ci pour collecter les grandes lignes qui s'en dégagent. Étant présente dans tous les aspects de mon travail d'artiste, de la conception à la fabrication et de la diffusion à la théorisation, je me suis infiltrée en elle. Il aurait aussi été possible de prendre différentes avenues, mais pour le moment et comme Simone Forti l'a si bien dit, je me suis concentrée sur certains thèmes conformément à mes préoccupations présentes en analysant et mettant en relation des éléments qui sont intuitifs et qui font partie intégralement de ma sensibilité et de mon contexte actuel. Vous comprendrez donc que le ton n'a pu qu'être personnel.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
MISE EN CONTEXTE ET PROCESSUS : <i>AMENEZ À CE MONSIEUR UNE BIÈRE ET DES KIWIS</i>	3
1.1 Contraintes de travail	3
1.2 Banque de titres	5
1.3 Matériaux.....	8
1.3.1 Le bois	8
1.3.2 Le tissu.....	9
1.4 Méthode.....	10
CHAPITRE II	
SCULPTURE EN MOUVEMENT : <i>TEMPS DE TORNADE</i>	12
2.1 Machine romantique	13
2.1.1 La machine dans l'art	16
2.1.2 Apport dans ma pratique.....	17
2.2 Humour.....	18
2.3 Le jeu.....	20

CHAPITRE III

LE CORPS COMME INSTRUMENT SUBSIDIAIRE : <i>YOU ARE THE MOTOR MOTHER</i>	22
3.1 Le corps: <i>The mother</i>	23
3.2 Le geste: <i>The motor</i>	25
3.2.1 Aller nulle part	26

CHAPITRE IV

EXPOSITION: <i>J'AURAIS VOULU ÊTRE UN ARTISTE SUISSE</i>	28
4.1 Mise en espace	29
4.2 Liste des sculptures présentées dans l'exposition.....	30
4.3 Dispositif de présentation des dessins et de la vidéo	30
4.4 Vidéo.....	32

CONCLUSION	34
------------------	----

ANNEXE A

FIGURES.....	36
--------------	----

BIBLIOGRAPHIE.....	48
--------------------	----

LISTE DES FIGURES

Figures		Page
1	<i>Romance</i> (2012)	36
2	<i>Cariatide : « My ovaries told me that I'm ugly »</i> (2015)	37
3	<i>Mathémagie et odeur de cèdre</i> (2015)	38
4	<i>Toi & Moi, ça va nulle part</i> (2015)	39
5	<i>Pédale avec ta tête</i> (2016)	40
6	<i>Paquebot t'es beau</i> (2017)	41
7	<i>Pickup Line</i> (2017)	42
8	<i>Parlez-moé à moé</i> (2017)	43
9	<i>On est quoi par rapport à toi pis moi n°2</i> (2017)	44
10	Exemple d'un dispositif de présentation et détail d'un croquis	45
11	Présentation de la vidéo	46
12	Vue d'ensemble de l'exposition <i>J'aurais voulu être un artiste suisse</i>	47

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création est abordé sous un angle analytique autoréflexif quant à un travail sculptural. Basé principalement sur le processus de création (la poïétique), les contraintes, le choix de certains de mes matériaux de prédilection et les thématiques prédominantes seront mis de l'avant. Mon exploration commence par la production de structures manipulables dans lesquelles le corps sert de moteur pour mettre en marche un mouvement. Cet amalgame forme ce que j'appelle une *sculpture-performance*. J'établirai donc comment le corps devient un instrument subsidiaire en se combinant à la sculpture dans le but de démontrer une certaine inutilité de l'objet ; un geste qui ne mène nulle part. Je déterminerai d'ailleurs dans ce texte de quelle façon le concept du jeu, l'humour et l'idée de la machine composent des axes dominants de mes œuvres. Pour conclure, j'expliciterais mes choix vis-à-vis l'exposition intitulée *J'aurais voulu être un artiste suisse*, qui aura lieu en octobre 2017.

MOTS-CLÉS

Sculpture, sculpteur, *sculpture-performance*, mouvement, machine, jeu, humour, inutilité, bois, tissu

INTRODUCTION

Pourquoi faire de la sculpture ? Je me pose la question tous les jours, sinon au moins une fois par semaine quand le temps devient plus lent et l'avenir plus flou. Il y a, dans cette activité, un flux qui pousse à avoir des idées qui sont, comme le disait si bien Deleuze, dédiées. Avoir une idée de sculpture, ce n'est pas avoir une idée de meuble. Elle a la caractéristique merveilleuse d'être inutile¹, ce que le meuble n'aura jamais. Cette inutilité n'est pas péjorative. Elle sert contrairement à cerner et à valoriser les domaines qui, dans une époque consumériste, sont souvent délaissés faute de financement face à la non-rentabilité immédiate de leurs fruits. Tout en ayant conscience de cette fonction utile des choses inutiles, je ne peux m'empêcher de penser que de lui céder est un caprice. Je me dis alors que je *bidulerai* encore juste ce mois-ci. Et puis, une fois la sculpture terminée, une sorte de fierté me prend, et cela même si j'ai l'impression d'avoir perdu mon temps. J'apprends tranquillement que le malaise qui vient de cette impression de temps perdu est ce qui me fait aimer l'art. Le processus qui ne va nulle part, la recherche pour la recherche avec l'objectif de possiblement ne rien trouver. Ma méthode consiste à tourner en rond, bifurquer, rester coincée dans un coin pour repartir souvent à reculons. Le hic, c'est que je ne cherche pas pour trouver, je cherche parce que chercher, c'est poser une question et que l'art est l'aptitude à présenter des questions à travers une forme (peu importe laquelle). Si l'art a une qualité, c'est justement d'être polyvalent dans ses questions.

Mes sculptures se veulent ambivalentes, entre l'objet statique et l'instrument actionnable. Elles sont habituellement faites de bois, de tissu et de métal et possèdent toujours un dispositif permettant de les mettre en marche. J'expliquerai comment deux de ces matériaux sont apparus dans ma pratique et de quelle manière je les travaille. Les titres sont aussi indispensables dans mon processus, car ils m'aident à donner une personnalité à l'objet dès le départ. Dans un autre ordre d'idées, les

¹ Ou son utilité répond à ses propres besoins et non pas à une nécessité externe.

sculptures, par leur apparence, suggèrent de pouvoir être manipulées et offrent un rapport direct au corps. Sous la forme de volumineux instruments, de prothèses, de jouets ou de mobiles, elles explorent chacun un mouvement précis. Que ce soit rouler, glisser, taper, se bercer, tourner ou simplement lever la jambe, un simple geste vient compléter l'œuvre. Les projets réalisés lors de ces dernières années m'ont amenée de fil en aiguille à cette forme particulière : la *sculpture-performance*. De cet amalgame, formé par la sculpture et le corps, découlent des filiations avec plusieurs artistes et courants. Je m'inscris typiquement dans la lignée des artistes travaillant l'esthétique de la machine, tout en optant davantage pour des dispositifs et des restrictions simples. Le jeu et l'humour sont aussi présents, autant dans la finalité de l'objet que durant sa fabrication.

Mon exposition de fin de maîtrise, *J'aurais voulu être un artiste suisse*, matérialise mes recherches. Elle prend place au CDEx, centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques, du 16 au 20 octobre. Par le biais d'une vidéo, de croquis et de sculptures, j'explore les thématiques abordées dans ce texte.

CHAPITRE I

MISE EN CONTEXTE ET PROCESSUS DE CRÉATION : *APPORTEZ À CE MONSIEUR UNE BIÈRE ET DES KIWIS*

La sculpture a du sens pour moi parce qu'elle se construit, elle s'assemble doucement et avec précision. Elle demande une planification, une organisation dans l'atelier et dans ma tête. D'un autre côté, elle a une liberté quasi absolue, autant dans ses dimensions que dans ses matériaux. Construire me vient naturellement et sculpter m'engage comme individu dans une collectivité, par les choix que j'effectue et la vision que je donne. Je me suis reconnue lorsqu'Étienne Souriau définit l'artiste dans *L'esthétique et l'artiste contemporain* (1968) comme « travaill[ant] méthodiquement et aim[ant] réfléchir sur son art et sur ses voies et moyens ». C'est pour moi une prise de position plutôt qu'une vocation, un acharnement plutôt qu'un laisser-aller.

Dans cette section, j'approfondirai mes contraintes de travail, les outils que j'utilise, mes matériaux de prédilection, mais aussi j'expliquerai comment débute chaque projet. Il s'agit de la poïétique de mon travail : l'œuvre qui se construit dans mon esprit et dans l'atelier. De plus, avec une approche plus épistémologique, je tisserai des liens théoriques et proposerai des filiations de méthodes avec d'autres artistes.

1.1 Contraintes de travail

J'affectionne particulièrement le mot production, car il évoque directement le sens du labeur que j'apporte à la fabrication de chacune de mes sculptures. Le geste de mes mains qui assemblent avec rythme et précision est corolaire à celui de l'ouvrier.

Comme l'ingénieur et l'ouvrier, l'artiste est le spécialiste des formes et des matériaux qu'il apprend à manipuler avec le maximum de rationalisation et d'efficacité. Il n'y a donc plus de différence qualitative entre le travail en atelier et le travail en usine. (Blondin-Dubreuil, 1980)

Cette valeur qualitative, dans mon cas, se rattache exclusivement au travail de production, car le produit qui en résulte est bien différent de celui usiné. En revanche, tout comme une chaîne de montage, plusieurs étapes entrent en ligne de compte pour arriver au résultat que je diffuse. Je cherche donc à comprendre ici cesdites particularités qui alimentent ma production. On a tendance à oublier que nos choix sont portés par des contraintes de vie bien précises. Bien qu'il semble à première vue banal, mon contexte de vie est intrinsèquement relié à la forme que prennent mes sculptures.

Dans mon cas, dès le début de mes études en arts visuels au collège Lionel-Groulx, j'ai utilisé l'atelier de mon père. *Patenteux* de nature, le garage était rempli d'outils de toutes sortes, autant pour le bois que pour le métal. J'ai donc appris très vite à utiliser l'atelier à bon escient, ce qui m'a rendue encline à faire de la sculpture pour tous mes travaux scolaires. J'appréciais la force qu'il me fallait pour contrôler les outils et la puissance qu'ils ajoutaient à mon bras. J'aimais plus que tout l'étonnement des gens de mon entourage, impressionnés par mes habiletés techniques. Par la suite, sachant que j'étais jeune étudiante-*sculptrice* et que les matériaux peuvent parfois être très dispendieux, j'ai exploré plusieurs possibilités comme le carton et la styromousse qui étaient peu chers et très malléables. Ces matériaux me permettaient de faire des formes d'assez bonnes dimensions en peu de temps et avec peu de moyens. J'étais en apprentissage et cela me convenait parfaitement. Arrivée à l'université, j'aidais de plus en plus mon père dans la confection de meubles, j'apprenais des techniques d'ébénisterie et me familiarisais petit à petit avec les outils de menuiserie. Le bois est arrivé simplement puisque j'allais le chercher à la ferme de mes grands-parents. Après l'avoir coupé sur leurs terres, ils l'entreposaient pour le séchage dans les granges où je le récupérais. Il était gratuit, à portée de la main et je savais désormais le travailler. Comme Robert Morris le disait dans *Notes on Dance*, « *the decision to employ objects came out of consideration of specific problems involving space and time* » (1965). Ces facteurs m'ont amenée tranquillement vers

mon matériau de prédilection, le bois, et il serait pompeux de dire qu'il a tout bonnement toujours été là, sans expliquer le pourquoi de la chose.

1.2 Banque de titres

Les titres sont mon point de départ, un ancrage à une histoire intime et une sorte d'état d'âme donnée à la sculpture avant même qu'elle prenne forme. Glanés au fil du temps dans mon carnet, je les accumule et en choisis un lorsque le temps de nommer une sculpture arrive, parfois même préalablement à la fabrication. Je m'en sers pour ouvrir les possibilités d'interprétation, mais aussi tout simplement parce que c'est un plaisir. Ils sont le déclenchement qui me donne envie de produire la sculpture. Je n'ai pas besoin que le lien soit évident avec l'objet, mais il doit le porter dans la même direction. Le titre est omniprésent tout au long de la production, comme un nuage au-dessus de ma tête. Il teinte mes choix plastiques et m'aide à prendre des décisions. Pour certains artistes, les titres ont une valeur informative, un mot utilisé pour identifier l'œuvre, par exemple : *Walking on the Wall* (1971) de Trisha Brown dans laquelle les danseurs marchent littéralement sur les murs. Pour ma part et aussi pour d'autres, les titres servent d'indice à la lecture de l'œuvre et ils viennent donner un ton, une ambiance. Encore plus près de moi, certains artistes, comme Aleana Egan, les utilisent avant la confection, littéralement comme point de départ. Egan, originaire d'Irlande, s'inspire de romans à la base de son travail sculptural. Dans un article paru dans *Frieze*, Declan Long décrit sa méthode :

Vital bibliographic links are, from time to time, flagged in accompanying texts, while some especially well-read viewers may even be able to identify the non-footnoted literary fragments that serve as allusive titles. [...] Mostly, however, the committed literariness of Egan's work remains latent, indirect, unassertive; it inspires a prevailing mood rather than claiming any precise meaning. (2013)

Des titres allusifs est une idée qui me rejoint parfaitement. Ma façon de procéder diffère par contre quelque peu d'Aleana Egan, dans le sens où tout a la possibilité de devenir un titre. Je ne me base pas seulement sur la littérature, mais aussi sur tout ce

que j'entends, tout ce que je lis, tout ce que moi-même je dis. Je note dans mon calepin, les éclipses de conversation, les phrases qui ne font pas de sens ou celles qui sont beaucoup trop personnelles pour être mentionnées à voix haute dans un lieu public. J'y inscris aussi les mots absurdes, sensuels ou juste cocasses. Bref, tout ce qui a capté mon attention.

Tirées directement de mon univers de tous les jours, mes banques de titres sont parfois une œuvre en soi. Les titres, à eux seuls, sont capables d'émouvoir et de construire des images dans nos têtes. Par contre, ajoutés à une sculpture plus minimale, plus géométrique et faite de matériaux bruts, ces mots tracent des ponts vers quelque chose de plus sensible. Ensemble, ils deviennent inséparables l'un de l'autre. La sculpture alimente la signification des mots et suggère un labyrinthe de possibilités. Naomi Spector disait d'ailleurs des titres d'Eva Hesse, qu'ils prenaient tout leur sens seulement lorsqu'ils étaient reliés à l'œuvre. Ils exerçaient alors une force particulière. Ce sont les sculptures qu'ils leur donnaient finalement du sens, et non l'inverse (Spector, 2006).

Pour moi, les émotions sont constamment en mouvement et ce sont elles que j'essaie de reproduire dans la forme mécanique d'une sculpture. Il est difficile par exemple de décrire un sentiment amoureux, de la colère ou du stress d'une façon égale lorsqu'ils surgissent, car ils fluctuent. C'est pour cette raison que mes œuvres s'activent. J'utilise les titres pour introduire un certain lyrisme et je tente de donner la même impression lorsqu'on lit le titre que lorsqu'on regarde l'objet s'activer.

BANQUE DE TITRE

Je pourrais rire de toi

Conversation inadéquate avec ma mère

Mes plantes meurent comme des connes

Maybe I can do better than the shit I just did (S.LW)

La librairie des motards

Objet à comportement

Potage aux phoques

Bleu sexe

Finesse féminité

Ce sujet me donne faim

Je ne sais pas dire non

The multi-fesses god

Remettre un maillot mouillé

J'ai argumenté je te jure

Amnésie passagère

J'm'hai

1.3 Matériaux

1.3.1 Le bois

Le bois a une certaine chaleur et est extrêmement riche d'histoire. Il fait référence à quelque chose que l'on connaît et que l'on comprend. L'artiste suisse Roman Signer, qui a une grande influence sur ma pratique, dit justement qu'aucun matériau n'est mort, tout est vivant considérant qu'il y a des millions et des millions d'atomes et d'électrons qui bougent et qui forment chaque objet (Roman et Withers [vidéo], 2015). C'est de ce point de vue, un peu « scientifico-spirituel », que je considère mon matériau. La sculpture *Romance* (fig. 1), réalisée avant la maîtrise, est basée sur mon affection pour la douceur du bois. Je voulais refléter comment le toucher ne suffit pas après le sablage, j'ai besoin de l'amener à mon visage, de le flatter, de le sentir.

Comme mentionné auparavant, le bois utilisé provient quasi en totalité d'une terre agricole familiale. Il y a davantage d'étapes de travail que si je l'achetais en magasin, mais l'idée de savoir exactement d'où vient mon matériau principal me plaît. Je dois l'équerrer, le planer et le coller pour réaliser chaque pièce. C'est un long processus qui est devenu une routine d'atelier et je prends plaisir à ce travail de précision. De plus, le bois a un côté éphémère qui lui donne un certain charme. Il ne se décompose pas aussi vite que la nourriture, mais il possède une vie limitée selon le climat auquel il est assujéti. Cette caractéristique apporte la possibilité qu'il se meuve et se transforme avec le temps. Lorsque je réexpose une sculpture, je dois l'équerrer et le sabler de nouveau. Quelquefois, je dois même remplacer une section complète de la structure. Le pin (l'essence que j'utilise le plus souvent) jaunit, fend, bouge et réagit constamment à l'air ambiant. J'apprends peu à peu à travailler avec ses caprices et adapte ma façon de procéder pour lui.

1.3.2 Le tissu

Le tissu est apparu récemment dans ma pratique. Non seulement la fibre est légère et extrêmement diversifiée, elle peut aussi créer des formes aux dimensions impressionnantes en très peu de temps. Ce matériau est pratique, car il ne nécessite pas l'aide d'outils imposants, comme le bois l'exige, et me permet donc une plus grande autonomie. L'art textile, qui a connu une forte émergence dans les années soixante avec des artistes comme Magdalena Abakanowicz en Europe, Barbara Chase-Ribond, Sheila Hicks aux États-Unis et en tête de liste au Québec Micheline Beauchemin, fut longtemps associé au métier d'art. Elissa Auther écrit dans *Felt, Thread : The Hierarchy of Art and Craft in America Art* (2010) que notre besoin de qualifier l'art par son médium a fait en sorte que l'art textile a été relégué à titre de sous-produit puisqu'il était perçu comme de l'artisanat domestique réalisé par des femmes. Conséquemment, il a eu du mal à faire sa place à l'époque où le monde de l'art sculptural était principalement dominé par des hommes du mouvement minimaliste. On remarque aussi une forte vague chez les femmes artistes de l'époque pour l'art vidéo. Moins imprégné du voile colonialiste, ce médium offrait un terreau frais comparer à l'historicité lourde du textile. Ultérieurement, la fibre a gagné ses lettres de noblesse. Son aspect domestique et sa familiarité sont justement ce qui font du tissu un matériau critique intéressant. Irene Waller écrivait dans *Textile Sculptures*:

Fiber establishes an instant link with the natural world, of which we are an indissoluble part. It is therefore a very sympathetic medium, more immediate perhaps than pigment or stone and akin to the basic components of man himself. Because of these characteristics, extremely abstract ideas find a smooth channel of communication through this medium. (1977)

Pour ces raisons, le tissu est compatible avec ma pratique et s'insère aux structures mobiles de façon à le faire virevolter, s'étirer, danser et épouser les formes désirées.

1.4 Méthode

Le sentiment de *faire* quelque chose est ce qui m'anime le plus. La particularité qui ressort de l'objet réalisé, c'est qu'il peut être utile (dans le sens de fonctionnel) et du même coup inutile. C'est pourquoi ces deux antipodes reviennent constamment dans ma pratique. Je leurs ai d'ailleurs consacré une exposition entière sur le sujet, intitulé *L'utilité de l'inutilité*². J'empruntais la formulation au livre de Nuccio Ordine, philosophe contemporain italien, dont les propos, sous la forme d'un manifeste, visent à reconsidérer les domaines délaissés par une société ayant une résistance à concevoir des gestes dépourvus de toute utilité. Repris dans le livret d'accompagnement de mon exposition, les mots qui suivent, aident à mieux cerner sa pensée, qui tend à être la mienne :

Dans le monde de l'utilitarisme [...] un marteau vaut davantage qu'une symphonie, un couteau davantage qu'un poème, une clé anglaise davantage qu'un tableau, car il est facile de comprendre l'efficacité d'un outil, mais il est plus difficile de comprendre à quoi peut servir la musique, la littérature et les arts. (Ordine, 2014)

Et si la symphonie, le poème et le tableau se dissimulent sous l'aspect d'un outil, sera-t-il plus facile de l'accepter comme objet? Mes sculptures proposent d'emblée une fonctionnalité pour mieux montrer qu'elles s'y dérobent. Mon processus de fabrication ne diffère cependant pas d'un ébéniste : j'ai une idée, j'en fais le plan, je trouve les techniques pour le construire le mieux possible et le plus solidement possible, je le teste et l'objet est terminé. Ce qui me différencie d'un ébéniste est donc la finalité de l'objet que je fabrique; sa fonction.

Il est aussi important dans ma démarche de pouvoir tester directement mes sculptures et de m'adapter à d'éventuels problèmes d'utilisation. Dans la sculpture *Toi & Moi, ça va nulle part* (fig. 4), réalisée lors de la deuxième année de maîtrise, chaque rouleau de bois a été tourné à la main pour qu'on puisse remarquer l'inégalité et les

² Commissariée par Manon Tourigny et présentée à la Salle Alfred Pellan de Laval à l'hiver 2016.

petites différences entre eux. J'ai dû faire plusieurs tentatives afin d'arriver à faire tourner les rouleaux sous moi en glissant sans utiliser de roulement à billes. Je voulais retrouver le son que fait le bois sur le bois, rappelant des jouets pour enfant.

Mon corps est mon outil de travail et je l'utilise autant lors de la fabrication qu'à la diffusion en intégrant physiquement mes structures. C'est donc lui qui a le dessus durant le processus de création. Je m'engage dans la production de manière très soutenue. Je ne travaille pas parcimonieusement, mais intensément jusqu'à ce que la sculpture soit réalisée, comme si l'idée allait s'évaporer si je ne la terminais pas au plus vite. Cela m'amène parfois à prendre des décisions impulsives, certaines sont bonnes et d'autres mauvaises, mais je suis incapable de cogiter pendant des mois sans essayer. Je le fais, si ça ne fonctionne pas, je recommence. C'est certainement la raison pour laquelle j'aime autant les résidences d'artistes. Durant ma maîtrise, j'ai pris part à trois résidences qui ont marqué considérablement ma production : la résidence d'automne 2015 d'*Est-Nord-Est* à St-Jean-Port-Joli, *Artists at Work* à l'été 2016 à la galerie FOFA de Montréal et *Espace en pratique* cet été, une collaboration du Centre Vu et de l'ŒIL de Poisson à Québec. Ces périodes me permettent de faire une pause de mon quotidien et de me concentrer intensivement à la fabrication. Elles sont propices aux tests, aux échecs ainsi qu'aux rencontres. J'ai abordé la maîtrise de cette façon, comme une longue résidence où je me suis permis d'essayer différentes avenues et où j'ai réalisé au total dix-neuf sculptures. Certaines d'entre elles m'ont amenée vers les suivantes, tandis que d'autres s'entrecroisaient. Souvent, en découvrant une nouvelle machine ou une nouvelle fonction d'une machine dans l'atelier, un nouveau type de bois, un nouveau geste à intégrer ou un nouveau mouvement à explorer, l'idée suivante prenait forme.

CHAPITRE II
SCULPTURE EN MOUVEMENT :
TEMPS DE TORNADO

La sculpture a toujours été pour moi une question de mouvement. Un mouvement qui va et vient entre le mobile et le statique ; entre la vie et la mort. S'il est facile de penser d'abord à l'art cinétique, l'idée du mouvement dans une sculpture remonte à l'Antiquité, spécifiquement à la période hellénistique où les artisans tentaient de donner la vie à leur taille directe à travers le drapé, la musculature, l'expression et la position des personnages. Des millénaires plus tard, Fernande St-Martin écrivait un article dans la revue *Liberté* (1966) qui interrogeait la sculpture en mouvement. Non loin du *happening* des dadaïstes, elle cherchait à déterminer si la sculpture en mouvement était vraiment de la sculpture ou plutôt une nouvelle forme d'art. Selon elle, celle-ci aurait davantage de potentiel en sortant de l'atelier et en se greffant au domaine de la danse ou de la musique. Je pense que St-Martin, dans un certain sens, n'était pas si loin de ce qui allait arriver. La sculpture s'est ouverte à d'autres disciplines et est devenue de plus en plus difficile à définir. Rosalind Krauss s'exprimait aussi sur le sujet dans *Sculpture in the Expanded Field* :

The critical operations that have accompanied postwar American art have largely worked in the service of [sculpture] manipulation. In the hands of this criticism categories like sculpture and painting have been kneaded and stretched and twisted in an extraordinary demonstration of elasticity, a display of the way a cultural term can be extended to include just about anything. (1979)

La sculpture est devenue, tout comme Krauss nous l'explique, une catégorie malléable à laquelle les historiens essaient à tout prix d'identifier la paternité. D'où vient cette nouvelle forme ? Est-elle réellement nouvelle ? Peut-on l'associer à d'autres mouvements même si leur fondement est différent ? Ses questions semblent, selon elle, rattachées à l'idée moderniste des médiums purs et homogènes. Bien que

l'on accepte davantage la complexité du problème, nous avons encore aujourd'hui de la difficulté à admettre l'anti-conformité des pratiques sculpturales. Si certaines se sont développées à travers un médium précis, d'autres quant à elles reposent sur l'occupation d'un emplacement (*site specific, in situ*). Pour ma part, j'ai choisi la voie qui rattache la sculpture au corps, à l'instrument malléable, m'affiliant à des artistes sculpteuses (parfois chorégraphes-sculpteuses) comme Trisha Brown, Simones Forti, Alice Aycock, Lydgia Clark, Marie Miss, Sylvia Palacios Whitman, Rebecca Horn et Lygia Pape. Ces artistes ont travaillé de façon à brouiller la frontière entre l'objet manipulable et l'objet sculptural. Mêlant mécanismes, outils sculptures, prothèses, objets scéniques et art performatif, ces femmes et bien d'autres artistes ont aidé à rendre la sculpture pluridisciplinaire et activable. Je développerai, dans ce chapitre, différentes thématiques importantes de mon travail sculptural, par lesquelles un mouvement s'introduit. Passant par l'idée utopique de la machine, le concept du jeu ainsi que l'humour, comment arriver à introduire un lien concret avec le corps, autant celui du visiteur que le mien ?

2.1 Machine romantique

Je me suis souvent confrontée à la définition du mot machine. Le fait est que j'aime bien l'utiliser pour décrire mon travail ou mon corps, mais que l'image qui nous vient en tête lorsqu'on s'imagine une machine ne correspond pas exactement à la description formelle de mes sculptures. Peut-être est-ce l'un de ces mots auxquels il est impossible d'attacher une image fixe parce que trop d'images et trop d'époques brouillent l'idée qu'on s'en fait. Je prendrai donc ici le temps de décrire mes machines, leur provenance conceptuelle et historique, mais surtout mon choix vis-à-vis leur utilisation en lien avec ma pratique. Comme nous l'explique John Tresch, historien et sociologue, dans *The Romantic Machine: Utopian Science and Technology after Napoleon* (2014), le mot machine et le mot romantique sont habituellement en contradiction, car si l'un s'associe à la raison, l'autre fait de même

avec les émotions. Pourtant, il semblerait qu'au début du 19^e siècle et spécialement en France, ils étaient interreliés. Les sciences durant le siècle des Lumières ont été transformées par les philosophies du mouvement romantique qui prônaient en grande partie un symbolique universel dans lequel la nature elle-même répondait aux questions de l'homme. Cela à mener à une grande valorisation de l'imagination au cœur de recherches scientifiques et dans toutes autres sphères de recherches (Tresch, 2012). À cela s'ajoutait une certaine nostalgie et une mélancolie au sein du mouvement d'art romantique dans lequel la nature détenait une place privilégiée tout comme en philosophie et en science. Les artistes romantiques voyaient, contrairement à ce qu'on pourrait penser, la machine comme un outil pour réenchanter la société et non pas comme un outil apocalyptique destructeur. Dans ce livre très didactique sur une époque bien particulière, j'ai reconnu ma vision d'une machine qui ne sert pas à améliorer l'efficacité d'un geste, ou diminuer l'effort physique d'un travail manuel, mais qui est plutôt un dispositif utilisé dans le but de créer quelque chose de nouveau, d'instaurer quelque chose de magique. L'oxymore de Tresch fait aussi écho à l'ambiguïté formé par la contradiction entre la mécanique et le sensible dans mes œuvres. Je me suis servie de cette antinomie pour concevoir des machines aux fonctions plus poétiques qu'efficaces, comme *Pédale avec ta tête* (fig. 5), qui consiste à faire virevolter des lambeaux de tissu en actionnant une manivelle.

Pour mieux comprendre ses fondements et ce qu'elle peut avoir de romantique, faisons d'abord l'étymologie du mot *machine*. *Machine* nous vient du latin classique *machina*, lui-même provenant du grec *machiné*. À l'Antiquité, le mot est utilisé dans deux champs distincts. Le premier désigne un engin militaire, c'est-à-dire une machine de guerre, et le second signifie une machinerie de théâtre permettant de faire apparaître une divinité sur scène (*Deus Ex Machina*). Les deux désignent un dispositif ingénieux, une astuce, un artifice et sont étroitement rattachés au mot *invention*, du latin *invenio* qui signifie l'action de trouver, d'arriver à ses fins (Antidote, 2017). Dans le cas qui la rattache au théâtre, la machine apporte un événement sur scène

pour inespérément mettre fin à une situation tragique. Ce procédé destiné à faire bifurquer le cours de l'histoire pourrait être qualifié de surprenant pour l'audience. Cette idée de surprise, je la travaille au cœur de mes sculptures depuis bientôt cinq ans. Mon objectif étant toujours, tout comme la divinité apparaissant soudainement, de jouer avec le gouvernail de la pensée du visiteur, en lui offrant des mécanismes simples, comme des poulies, des manivelles ou bien des rails. J'arrive à produire un mouvement mental dans son esprit, une projection de ce qui va arriver. Lorsque finalement la sculpture s'active, même si l'action peut décevoir certains, sa fonction devrait mystifier.

Dans un autre ordre d'idées, la définition du mot machine offerte par l'Office de la langue française propose une deuxième piste. Elle indique que celle-ci serait « un ensemble constitué de pièces, d'organes ou de dispositifs formant un tout et utilisant une énergie donnée pour effectuer des opérations ». Ce qui m'a tout d'abord étonnée dans cet axiome, c'est le mot organe. La machine ne serait donc pas exclusivement désignée comme un dispositif destiné à une tâche mécanique (ou technologique), mais établirait une relation avec le corps. Descartes a proposé une pensée similaire qu'il a nommé *corps-machine*, une théorie selon laquelle « les corps vivants ne sont que des machines » bien qu'ils soient composés d'un système très complexe et que seul l'homme possède une âme (1648). De plus, au sens figuré, nous disons pour exprimer qu'une personne est efficace qu'elle est « une machine »; Blaise Pascal l'utilisait aussi pour désigner « ce qui en l'homme procède d'un automatisme et non de la réflexion » (1658). Ces deux expressions évoquent un certain abandon, une prise en charge automatique du corps pour exécuter un geste le plus profitablement possible.

En philosophie, deux noms sont apparus essentiels dans ma recherche. Deleuze et Guattari présentent les *machines désirantes* dans *L'Anti-Œdipe* (1972) et s'éloignent de la conception de Karl Marx énoncée dans *Le capital critique de l'économie*

politique selon laquelle une machine signifie un moyen de produire un *surplus-value* qui vise à optimiser le travail de l'ouvrier (1867). Au contraire, pour Deleuze et Guattari, l'homme travaille de pair avec des éléments externes, comme les autres, les animaux, ses propres désirs et ses besoins physiques primaires pour constituer la *machine désirante*. Cette machine qu'est l'homme s'active : « ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise », écrivait Deleuze et Guattari (1972). Cette *machine désirante* productrice prend forme à travers un processus d'échanges et non en confrontant l'homme ou en l'aliénant. Leur machine est donc synonyme de communication entre une multitude de fragments actifs.

« Le désir est “le principe immanent” qui meut les machines. Le désir connecte donc les machines entre elles, selon une logique binaire, “le désir fait couler, coule, et coupe”. La conception qui se dégage ici du désir comme flux, mettant en mouvement les organismes, rompt avec le désir conçu comme manque. Le désir est ici créateur, il produit. » (Andoka, 2012)

Le corps humain pour Deleuze et Guattari est une machine, qui est elle-même composée de nombreuses machines faisant partie d'une plus grosse machine interagissant entre elles et avec des machines extérieures : notre corps, nos organes, la société. La machine est ici sociale, comme l'art est social. En ce sens, l'art, à travers des objets, des gestes ou des personnes qui le composent, est une machine. Cette théorie offre des liens avec ma pratique sculpturale et son langage en donnant une valeur à l'entièreté de son contexte et des éléments qui composent l'œuvre pour qu'elle fasse sens.

2.1.1 La machine dans le monde de l'art

Au 20^e siècle, la machine est devenue une source de valeur esthétique, non seulement pour ses aspects fonctionnels et sa beauté symétrique, mais aussi pour l'idée utopique qu'elle engendrait (Le Normand-Romain et *al.*, 2010). Alfred H. Barr était une sommité du domaine de l'art moderne aux États-Unis. Dans le cadre d'une exposition intitulée *Machine Art* à New York, il a décrit les particularités associées à l'esthétique

de la machine : « *The beauty of machine art is in part the abstract beauty of "straight lines and cercles" made into actual tangible "surfaces and solids"...* » (Barr, 1969). Dans la préface de ce catalogue, il trace le portrait de plusieurs éléments importants qui ont permis une telle fascination, comme : le statique versus les rythmes cinétiques, la beauté se dégageant des matériaux et des techniques, les formes en lien avec ceux que l'on retrouve dans la nature, la complexité visuelle, etc. C'est certainement pour ces raisons que l'intérêt pour la machine se propage à de nombreux courants modernistes³. D'ailleurs, plusieurs caractéristiques de mes dernières pièces sont issues du Bauhaus⁴. En effet, mon travail récent tisse un lien esthétique plus assumé avec le design, spécialement mes sculptures berçantes et tournantes faites de métal peint (fig. 5, 6 et 7). Le purisme est lui aussi, assurément, un des courants qui s'est inspiré de la machine. Développé par Le Corbusier et Amédée Ozenfant dans *Après le cubisme* (1918), les auteurs théorisent un *art véritable* faisant appelle à la purification visuelle. Ce système de production met l'accent sur la symétrie et l'ordre en prenant pour modèle les simplifications mécaniques ainsi que la réduction des formes géométriques de la machine. Je considère, par contre, que leur ambition d'« élaborer une conception unitaire du monde » (Briand, 2012), idée très avant-gardiste de l'art, ne correspond plus aux valeurs inclusives et hétérotopiques⁵ du monde de l'art d'aujourd'hui. J'y vois malgré tout une appartenance avec ma façon de travailler les objets manipulables avec des angles droits, des mécanismes simples et des formes géométriques. Je prends soins à ce que mes compositions soient également toujours équilibrées symétriquement.

2.1.2 Apport dans ma pratique

³ Entre autres le constructivisme, le purisme, le minimalisme, le futurisme, le formalisme, le surréalisme, le Bauhaus et le dadaïsme.

⁴ Bien que j'écarte la production d'objets en série.

⁵ Je parle ici des hétérotopies de Gianni Vattimo dans *la société transparente* (1990). Vattimo propose que les hétérotopies se forment puisque le beau est loin d'être universelle et que partout il y a des communautés et des sous-cultures possédant leur propre échelle esthétique, une sorte de multiplicité des valeurs esthétiques.

Une machine est conçue pour être manipulée par la main de l'humain ou du moins réparée et entretenue. L'outil, qui est lui aussi une machine, est confectionné pour s'adapter aux formes et aux mouvements du corps. C'est dans cette optique que mes sculptures sont conçues. L'utilisation d'un outil comme un marteau est intuitive; tout de l'objet indique un certain rapport au corps parce qu'il est pensé pour être manipulé. Je conçois des éléments intuitivement actionnables assemblés à d'autres, beaucoup moins déchiffrables. Richard Sennett écrivait, dans *Ce que sait la main*, que l'outil incomplet met davantage à contribution l'imagination en développant notre capacité d'improviser l'objet (2010). Je joue donc avec cette dichotomie : la fonction imprécise de l'objet opposée à son intuition ergonomique. Si je ne suis pas présente et qu'on se trouve devant la sculpture, je veux qu'on puisse deviner comment l'actionner, bien que le résultat reste vague. Par exemple dans *Mathémagie et odeur de cèdre* (fig. 3) on se retrouve devant une roue à la hauteur de notre poitrine, avec des poignées de chaque côté sur le même axe de pivot que la roue, indiquant qu'il est possible de la faire tourner. Le titre nous donne alors un indice pour découvrir sa véritable fonction : sentir le cèdre.

2.2 Humour

Mes objets ne sont donc pas statiques et donnent l'impression d'un mouvement *antifonctionnel*. Même lorsqu'elles ne bougent pas, l'anticipation du mouvement est toujours là, donc l'idée de l'action est toujours présente. C'est là que l'humour et l'autodérision se retrouvent, comme Adorno l'écrivait : « pour autant qu'il est possible d'assigner une fonction sociale aux œuvres d'art, celle-ci réside dans l'absence de toute fonction » (1989). Alors, si l'humour est de prime abord déclencheur de surprise et d'amusement, il permet d'approcher l'œuvre plus aisément et d'ouvrir le dialogue vers des sujets plus engagés et critiques. Mon humour réside

donc dans l'utilisation malhabile de la sculpture par le visiteur, dans l'absurdité de sa fonction et dans notre position corporelle grotesque et malaisante. Dans un article paru en 2012, Éric Dicharry Lavie fait une étude de l'humour et de l'absurde dans l'art contemporain à partir de l'œuvre performative d'Esther Ferrer :

En provoquant sourires et rires, Esther Ferrer obtient une réponse. Il lui suffit de les observer et de les entendre pour savoir que ses allocutaires jouent bien le jeu auquel elle les a conviés. Le rieur ressent une forme de liaison intime avec les autres rieurs. Le rire est trait d'union, passerelle entre rieurs. Un dénominateur commun qui unit, agglomère, rattache. Un formidable outil pour initier un même sentiment d'appartenance et de reconnaissance mutuelle. Car en fin de compte, si nous rions ensemble des même[s] choses n'est-ce pas un peu aussi que nous nous ressemblons et sommes un peu les mêmes ? (Dicharry L., 2012)

L'idée qui me pousse à produire une sculpture qui me fasse rire est aussi un moyen pour faciliter la communication entre mon travail, les visiteurs et moi. Si, aux premiers abords, je ne travaille pas dans le but qu'on s'esclaffe devant mes sculptures, cette réaction spontanée me donne toujours la force durant mes performances pour continuer d'avancer. Comme si j'établissais finalement un contact réel avec le public. Dans la sculpture *Cariatide* : « *My ovaries told me that I'm ugly* » (fig. 2) réaliser lors du cours Création 1, la forme monolithique, suspendue au plafond offre une vision imposante presque solennelle. Par contre, lorsque je monte sur le socle, m'insérant à l'intérieur de la structure pour aller ressortir mes bras et mon nez, la sculpture prend une tout autre apparence. Cachée, j'entends les exclamations et les rires gênés des gens. Nous pouvons en rester là, apprécier le comique de la chose. Pourtant, le titre ramène au corps de la femme, la cariatide fait référence à l'histoire de la sculpture et la position n'est certainement pas glorieuse.

L'humour aide à faciliter l'entrée en matière des sujets qui peuvent être plus difficiles à recevoir. Par contre, une fois pris dans l'engrenage, l'œuvre nous propose d'autres avenues à découvrir.

2.3 Le jeu

La majorité de mes sculptures reposent sur le concept du jeu par leur forme, mais aussi dans ma façon de les concevoir. J'ai découvert, à travers mes recherches, que le jeu a été analysé de nombreuses fois, et ce, dans plusieurs domaines (anthropologie, philosophie, sociologie, ethnologie et littérature). Bien que je me sois concentrée sur les liens le rattachant à ma pratique, j'ai l'impression de n'avoir qu'effleuré la pointe de l'iceberg et sachez que ce mémoire aurait pu lui être entièrement dédié.

Giorgio Agamben s'est penché sur la question dans *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1989). Dans cet ouvrage, il explique que les jeux sont originaires d'anciennes cérémonies et rituels sacrés. Par exemple, les jeux de ballons représentaient les dieux se disputant la possession du soleil et les jeux de tables, comme les échecs ainsi que la toupie, auraient été des instruments divinatoires. Bien qu'autrefois spirituel, le jeu nous apparaît de nos jours comme un divertissement, un moyen de décrocher de la réalité. Alors que le rite transforme des événements en structures, le jeu quant à lui transforme des structures en événements, croit Agamben. Jeu n'est donc pas un synonyme de chaos ou de futilités, mais il repose plutôt sur un ordre bien établi et négocie entre plaisir et rigueur. En parallèle avec la *machine romantique* abordée plus haut, la même dichotomie prend place : une sorte de beauté et de liberté quant à une structure à priori contraignante. Si la pratique artistique apporte son lot de contraintes, c'est avec enthousiasme que j'y prends part. Dans l'atelier, construire s'apparente à jouer aux *lego* ou au modèle réduit, ce qui ne m'empêche pas d'avoir conscience de mettre en œuvre une fiction. Martine Mauriras Bousquet appuie cette idée dans *Théorie et pratique ludiques* :

Jouer (un nouveau jeu, nouvelle idée, une nouvelle institution), ce n'est pas seulement de considérer une hypothèse, c'est le faire en se jouant, c'est-à-dire avec un mélange d'enthousiasme et d'humour, avec assez d'attention, mais aussi, de détachement ; c'est prendre le risque de s'engager dans une entreprise dont rien n'est assuré et où il faut se lancer en dehors de toute raison. (1984)

Tout comme le jeu, l'art actuel a des règles, des objectifs et un rôle pour chacun. La notion du jeu semble être un outil qui privilégie la remise en question des structures même de l'art. En effet, l'utilisation du jeu ne signifie pas une légèreté dans le discours. La théorie du jeu est abordée différemment selon l'artiste. Si pour certains, il est question de résistance face aux règles établies, je l'envisage d'abord comme une approche qui laisse place à l'appréhension et la surprise comme moyen d'attraction. Marie Fraser souligne, dans le catalogue de l'exposition *Le Ludique*, que le jeu ne présente pas un moyen de fuir la réalité par l'imaginaire, mais plutôt de réintégrer cet imaginaire à notre réalité (2001). Ma sculpture *Parlez-moé à moé* (fig. 8) applique cette règle. En présentant un élément reconnaissable comme le ballon poire, mon esprit joueur s'allume. L'objet appartient à mon vocabulaire d'enfant, où le jeu était un combat pour le titre de l'*imbattue* ayant le privilège de rester à l'endroit du vainqueur jusqu'à ce qu'une autre remporte. Tout ça durant le temps d'une récréation. J'établis un lien nostalgique qui est le mien, mais aussi celui d'autres, en détournant l'utilisation qu'on en fait. Je troque ainsi la cour d'école pour une galerie, un endroit où les objets sont mis en valeur et possèdent souvent une deuxième symbolique. Le ballon poire apparaît risible tant il n'est pas à sa place. Pour en revenir à Agamben, celui-ci explique que les jouets et les objets issus d'un rituel doivent être rangés après usage parce qu'ils sont des « résidus embarrassants ». Comme s'il nous fallait, depuis l'âge adulte, n'utiliser que des objets productifs. Il apporte aussi la réflexion intéressante que dans notre société, l'art serait ce débarras où s'entassent ces objets « instables », faute peut-être d'une meilleure solution (1989).

De plus, le jeu peut être une plateforme d'apprentissage où le spectateur n'est pas devant la réussite ou l'échec de la compréhension de l'œuvre, mais plutôt en relation directe avec elle. Je pense qu'il représente une façon beaucoup plus engageante, tout comme l'humour, d'entrer en relation avec mon public. Il me faut, pour que cela arrive, prendre moi-même un risque en exposant des éléments dynamiques sans pouvoir contrôler totalement l'utilisation qu'en feront les visiteurs.

CHAPITRE III
LE CORPS COMME INSTRUMENT SUBSIDIAIRE :
YOU ARE THE MOTOR MOTHER

If you can manipulate clay and end up with art, you can manipulate yourself in it as well. It has to do with using the body as a tool, an object to manipulate.

— Bruce Nauman (cité dans Cordray, s.d.)

Cette optique sur le corps en tant qu'outil est la fondation de ma pratique sculpturale et cette citation de l'artiste Bruce Nauman décrit bien comment il devient un matériau manipulable autant que n'importe quel autre. La performance n'est pas ici le seul élément exposé, le corps est le fragment d'un ensemble. Dans les années 50, avec Jackson Pollock, la peinture laisse place à l'acte de peindre lui-même. Désormais, la présence de l'artiste, son corps ou ses gestes, fait partie de l'œuvre. La même conclusion se fera dans le champ tridimensionnel et trouvera des filiations avec les pratiques scéniques comme la danse et le théâtre.

Now it is beyond question that a large number of Post-war European and American sculptors became interested both in theatre and in the extended experience of time which seemed part of conventions of the stage. From this interest came some sculpture to be used as props in productions of dance or theater, some to function as surrogate performers, and some to act as the on-stage generator of scenic effects. And if not functioning in a specifically theatrical context, certain sculpture was intended to theatricalize the space in which it was exhibited. (Krauss, 1977)

Paul Ardenne explique quant à lui le principe de « participation » de l'artiste comme un corps engagé par son action de création. Ce qui est certain, c'est que la fin de la Seconde Guerre mondiale fera en sorte que « l'artiste ne peut plus se contenter d'être passif, ou isolé. Il lui faut à son tour, à l'instar de chaque producteur du monde social, contribuer à la réalisation de la société ». Encore plus concrètement, il lui faut « mettre en scène le corps en plein effort » parce que « la force [du travailleur], toujours, se donne un but » (Ardenne, 2001). En ce sens, des artistes comme Charles

Ray (sculpteur américain) et Rebecca Horn (artiste pluridisciplinaire allemande) font tous deux figures dans ce que j'appelle la *sculpture-performance*. Bien qu'avec des pratiques très distinctes l'un de l'autre, ils ont tous deux utilisé leur corps dans leurs œuvres de façon subsidiaire, c'est-à-dire faisant partie d'un ensemble et non surpassant tous les autres matériaux. Horn fait référence à des *body-sculptures* ou à des *body-constructions* en parlant d'œuvres comme *Einhorn* (1970-72) ou *Schwarze Hörner*⁶ (1970) (Horn, 1993). Elle accole un objet à son corps pour effectuer une action. Ses sculptures agissent comme une sorte de prothèse ; elle porte l'œuvre. Charles Ray quant à lui intègre l'œuvre pour en faire partie⁷ ; il est l'œuvre. Il est en quelque sorte la pièce du puzzle venant compléter l'énigme. Ce qui est important de comprendre dans ces pratiques, c'est l'utilisation du corps non pas comme protagoniste central de l'œuvre, mais plutôt comme un fragment d'un tout ; une composante primordiale, mais fragmentaire. Je suis avant toute *sculpteure* et il est crucial que l'objet reste dominant. Donc, mon corps s'active avec la structure : comme origine pour concevoir l'objet à la façon de Ray et comme un moteur pour engendrer un mouvement à l'image de Horn.

3.1 Le corps : *The Mother*

Mon physique est constamment mis à l'épreuve par l'utilisation de matériaux solides comme le bois ou le métal et les grandes dimensions de mes sculptures. Avoir des courbatures après une journée de travail me donne un sentiment d'accomplissement et de satisfaction quant au travail réalisé. Il est étrange que finalement mon niveau de contentement se résume à ça, mais c'est un moyen d'avoir la confirmation de mes efforts. C'est une ancre, un point central qui marque ma démarche. Non loin de

⁶ Ces titres ont été traduits en anglais par l'artiste : *Unicorn* et *Shoulder Extensions*.

⁷ Je pense ici surtout à des œuvres comme *Plank piece I & II* (1973) ou *In memory of Sadat* (1981).

l'intuition, je dirais davantage que mon processus de création est senti et vécu. Écouter le son de la dégauchisseuse dans l'atelier pour savoir si la lame a touché ma planche d'un bout à l'autre, sentir la résistance de la lame du banc de scie dans un morceau d'érable de deux pouces d'épaisseur ou toucher de la main mon panneau de pin pour savoir s'il est bien sablé sont de bons exemples. Ma production est une histoire d'amour, un sentiment de bien-être corporel.

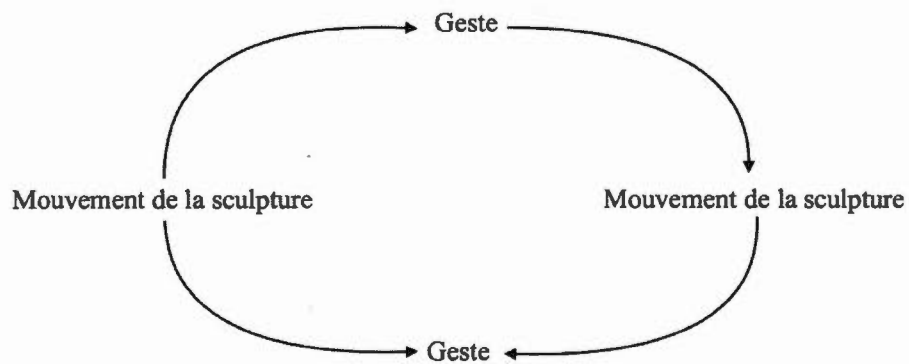
De plus, il faut comprendre qu'en atelier je ne possède qu'un corps comme référence, le mien. Alors, à défaut de n'avoir que lui sous la main pour les dimensions, mes sculptures sont toujours ajustées selon mes proportions. Cela résout bien des problèmes, car lorsqu'on parle d'un corps humain, la conformité n'est pas envisageable et la moyenne encore moins. Il me serait impossible d'accommoder tout le monde et surtout de le faire sans discriminer qui que ce soit. Il est alors beaucoup plus cohérent d'utiliser mon corps parce qu'il est à l'origine de l'objet; celui qui fabrique. Avec le besoin d'intégrer mon œuvre, vient donc s'ajouter la signification que cela entraîne. Mon corps devient alors *un* corps, dans lequel il est possible de se projeter et de se comparer. Par exemple, imaginez essayer les souliers du plus grand homme à avoir foulé cette terre, Robert Wadlow. Parce que vos pieds ne sont pas de la même taille, des espaces vides se créent. Ou peut-être avez-vous de très très grands pieds et les chaussures se déforment en tentant de les enfiler. Mon point est que nous sommes davantage conscients de notre propre corps lorsqu'il est comparé à un objet qui ne lui est pas ajusté. Contrairement au conte de Cendrillon, si la sculpture vous fait, aucun royaume ne vous sera attribué... Vous avez simplement par coïncidence ma taille.

3.2 Le geste : *The Motor*

Sans le mouvement du corps, les sculptures resteraient immobiles. Le corps est l'énergie qui permet au mécanisme de s'activer. L'action que je réalise avec mes œuvres se veut plus démonstrative que performative, c'est-à-dire qu'elle sert de guide pour attester de son potentiel en tant qu'objet manipulable. Comme mes sculptures nécessitent un mouvement à entreprendre, j'ai collecté les différents verbes d'action qu'elles engendrent. Richard Serra, sculpteur américain, a fait un exercice semblable intitulé *Verb list compilation : Actions to Relate to Oneself* (1967-68). Un peu à la manière de Serra, voici chacune des actions à entreprendre avec les sculptures produites durant ma maîtrise :

1. Tourner/enrouler/glisser avec *Lundi* (2014) ;
2. Entrer/montrer/sortir avec *Cariatide : « My ovaries told me that I'm ugly »* (2015) ;
3. Tourner/sentir avec *Mathémagie et Odeur de cèdre* (2015) ;
4. Déposer avec *Home Hardware boy* (2015) ;
5. Peser/rouler avec *Fan ou Partisane* (2015-2016) ;
6. Monter/me plier en deux/rester/descendre avec *Si je tombe, tu tombes. Si tu tombes, j'tombe* (2015) ;
7. Tourner avec *Pédale avec ta tête* (2016) ;
8. Monter/insérer/descendre avec *À la fin, on se lasse de la terre glaise* (2016) ;
9. Embarquer/tirer/insérer/revenir/débarquer avec *Soirée possiblement décevante : You are the motor mother* (2016) ;
10. Rencontrer/reculer/étirer/regarder/revenir avec *Les tourtereaux* (2016) ;
11. Tourner avec *Je pourrais rire de toi* (2016) ;
12. Rouler avec *Maquille ton sexe en visage* (2016) ;
13. Tourner avec *Sculpture I did by copying Rebecca's drawing* (2016) ;
14. Agripper/élever les bras/rester/les redescendre avec *Conversation inadéquate avec ma mère* (2016) ;
15. Pousser/balancer avec *Pickup Line* (2017) ;
16. Pousser/balancer avec *Paquebot t'es beau* (2017) ;
17. Taper avec *Parlez-moé à moé* (2017) ;
18. Étirer/agripper avec *Journée Molle* (2017) ;
19. Se pencher/ramper/s'étirer/rouler avec *On est quoi par rapport à toi pis moi n°2*, (2017).

Pour la chorégraphe Trisha Brown, un *mouvement pur* est un mouvement qui n'a aucune autre connotation et qui établit un contexte neutre (Brown, 2002). Cette neutralité permet de voir le geste pour ce qu'il est vraiment, dans toute sa banalité. Alors, si le geste est le moteur qui déclenche la sculpture, la sculpture quant à elle produit un mouvement qui nous renvoie au corps. Elle met l'accent sur le geste lui-même. Le corps et la sculpture produisent une boucle.



3.2.1 Aller nulle part

Le dramaturge et poète franco-roumain Eugène Ionesco écrivait « s'il faut absolument que l'art serve à quelque chose, je dirai qu'il devrait servir à réapprendre aux gens qu'il y a des activités qui ne servent à rien et qu'il est indispensable qu'il y en ait » (1966). L'idée que l'art soit un objet fabriqué qui demeure inutile est non seulement particulièrement intrigante, mais suscite du même coup un certain malaise. Si l'art n'a pas de fonction productive, alors pourquoi autant d'efforts ? L'art ne répond pas à la nécessité de résoudre un problème fonctionnel et il se définit plutôt comme anti *pratico-pratique*.

Au Japon, on appelle *chindógu*, les inventions inutiles ou inutilisables. Kawakami, dans *99 Unuseless Japanese Inventions : The Art of Chindógu*, explique ce mouvement consistant à inventer des objets qui par ingéniosité visent à résoudre un problème tout en produisant finalement de nombreux autres problèmes (1995). Il semble que le mot *invention* soit fréquemment associé au mot *échec*, tout comme le mot *échec* est fréquemment utilisé dans les méthodes de création. Pour Lisa Le Feuvre, éditrice de *Failure* de la série *Whitechapel : Documents of Contemporary Art*, l'échec fait partie prenante de la production artistique parce qu'inévitablement il y a un écart entre l'intention initiale et le fruit issu de cette idée (Le Feuvre, 2010). Ma pratique n'en est pas exclue et j'embrasse même ce concept d'échec en présentant des actions qui sont dérisoires. Plus le geste va nulle part, plus je le trouve intéressant. Si certaines sculptures proposent d'aller du point A au point B de la façon la plus inefficace possible⁸, d'autres offrent plutôt un mouvement qui se fane de lui-même⁹.

D'autre part, l'utilisation de mécanismes réels m'amène à produire des œuvres techniques où la nécessité du fonctionnement est importante. Qu'advierait-il si rien ne se passait ? L'œuvre serait-elle alors aussi pertinente, considérant l'installation de tous ses composants, dans une pièce où rien n'arrive ? Même lorsque tout fonctionne, il n'y a pas de désir productif autre que la transmission d'une certaine expérience de l'œuvre en mouvement. C'est peut-être à ce moment précis que la réelle « utilité » quant à un objet est envisageable ; dans la déception de toutes attentes connues.

⁸ *Toi & Moi, ça va nulle part* (fig. 4) et *On est quoi par rapport à toi pis moi n°2*

⁹ *Paquebot t'es beau* (fig.6) et *Pickup Line* (fig. 7)

CHAPITRE IV
EXPOSITION :
J'AURAI VOULU ÊTRE UN ARTISTE SUISSE

L'exposition que je propose est composée de sept sculptures, une vidéo et quelques croquis (qui restent encore à déterminer). Elle se tiendra au CDEx, centre de diffusion et d'expérimentations de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM qui convient parfaitement à cet exercice. Ce lieu m'offre la liberté dont j'ai besoin en plus d'être un endroit que je connais bien, puisque j'ai siégé sur le comité logistique qui s'en occupait durant ma scolarité. Dans un autre ordre d'idée, l'exposition aura lieu après le dépôt de ce texte d'accompagnement. Il me reste donc encore beaucoup de décisions à prendre qui ne pourront être prises seulement dans le mois qui vient. Je tâcherai néanmoins de vous expliquer la vision que j'en ai. Les œuvres présentées poursuivent les thèmes explorés dans ce mémoire, c'est-à-dire la machine romantique, l'humour et le jeu, ainsi que le corps comme instrument subsidiaire. L'exposition traite aussi de nouvelles problématiques d'installation qui concernent précisément cet espace.

J'aurais voulu être un artiste suisse, m'a plu comme titre parce qu'il utilise le conditionnel passé, soulignant un certain regret, une certaine envie par rapport au fait d'être un artiste originaire de la Suisse. Avec une pointe d'ironie, j'établis ainsi mes propres limites, ainsi que mon contexte en proposant celle que je ne suis pas. Il est vrai que ce titre fait aussi référence à l'artiste suisse Roman Signer, dont j'ai parlé dans ce mémoire, mais les visiteurs n'ont pas besoin de le savoir pour expérimenter les œuvres. J'aime le mystère qu'il installe et aussi l'emploi du genre masculin. Je m'interroge avec celui-ci, qu'est-ce que cela aurait changé d'avoir été un homme et je propose d'envisager l'exposition sous un angle critique quant à ma position de femme sculpteure.

4.1 Mise en espace

L'endroit est dégagé et il nous est possible de circuler autour des œuvres, comme dans un parcours à obstacles. Les sculptures sont déposées ici et là, de façon à ce qu'elles offrent de la variété dans leurs mouvements, dans leurs formes et leurs couleurs ; à l'image d'un jardin. Je souhaite que l'accent soit mis sur la sculpture. Ce type de présentation correspond à celle que j'avais vue en 2011 au musée des Beaux-arts du Canada à Ottawa. Dans une petite salle, le musée avait exhibé une douzaine de sculptures de la série *Personnages* (1945-1955) de Louise Bourgeois en tentant de reproduire sa première exposition à la Peridot Gallery de New York en 1949 (Michaud, 2011). L'exposition qui devait, à la base, être une rétrospective de la longue carrière de Louise Bourgeois est devenue posthume puisque l'artiste est décédée en 2010. Le conservateur adjoint Jonathan Shaughnessy nous explique, dans un court reportage sur l'installation, comment ils ont procédé à la mise en scène des figures de façon à créer une soirée, « une fête d'aspect social », comme elle l'avait voulu à l'époque (Shaughnessy [vidéo], 2012). Sans socles, les formes monolithiques de bois peint sont déposées directement au sol. Les sculptures sont placées de paires, en petits groupes ou seules, et semblent être en conversation les unes avec les autres. Depuis cette visite, j'ai toujours en tête de présenter mes sculptures comme cette installation et, même si mes sculptures sont différentes de celles de Louise Bourgeois, j'essaie de les faire interagir de la même manière.

Pour recréer cet effet, j'ai choisi d'exposer au total sept sculptures, qui me semblait un nombre approprié pour recréer ce semblant de jardin. Je compte utiliser la longueur et la hauteur de la galerie en proposant une sculpture extensible et de grands dispositifs de présentation pour mes croquis. Je veux que l'exposition respire, mais qu'elle ne semble pas vide. Il n'y aura donc pas de pièce centrale, chacune jouera son rôle et s'ordonnera à la prochaine. Comme je le mentionnais dans le chapitre II, mes sculptures ont toutes une certaine personnalité qui est octroyée par leurs titres.

C'est pourquoi elles auront chacune un espace attribué, ce qui permettra de faire dialoguer les sculptures à proximité les unes des autres.

Au moment où j'écris ces mots, il m'est impossible de connaître exactement où elles iront, car je fonctionne toujours par essais-erreurs une fois dans l'espace pour ce genre d'installation. À l'exception de deux d'entre-elles qui sont fabriquées sur mesure pour la salle et nécessitent un accrochage entre deux murs (*Journée molle* et *Parlez-moé à moé*) Les sculptures autonomes seront donc les dernières à être mises en place puisqu'elles offrent une plus grande malléabilité.

4.2 Liste des sculptures présentées dans l'exposition

fig. 4	<i>Toi & Moi, ça va nulle part</i> , 2015
fig. 5	<i>Pédale avec ta tête</i> , 2016
fig. 6	<i>Paquebot t'es beau</i> , 2017
fig. 7	<i>Pickup Line</i> , 2017
fig. 8	<i>Parlez-moé à moé</i> , 2017
fig. 9	<i>Journée molle</i> , 2017
fig. 10	<i>On est quoi par rapport à toi pis moi n°2</i> , 2017

4.3 Dispositif de présentation des dessins et de la vidéo

Avant la maîtrise, je n'exposais jamais mes dessins, parce qu'ils étaient pour moi de simples plans préalables à ma production en atelier. Ils incluent des notes, des dimensions et des listes de choses à chercher ou à résoudre. Durant ma scolarité, mes collègues d'atelier ont manifesté de l'intérêt pour eux et j'ai commencé de fil en aiguille à les observer différemment. Ils sont brouillons, mais leurs simplicités et efficacités donne une vision différente de l'objet présent dans l'espace. Ils ne sont cependant pas tous présentables et mon objectif n'est pas d'offrir aux visiteurs un

mode d'emploi pour refaire la sculpture à la maison. Je les choisis donc pour leur qualité gestuelle et leur composition sur le papier.

Il m'arrive aussi à présent de redessiner mes sculptures une fois terminées. Un peu comme si j'exécutais un dessin d'observation. Le temps passé à les regarder en détail m'aide à mieux les comprendre et je suis particulièrement sensible à ce moment de pause en leur compagnie. Paul Valéry, un poète et un philosophe qui vécut durant la Deuxième Guerre mondiale en France, tenta de répondre aux questions constituant une production artistique. Après sa mort, ses notes furent rassemblées et c'est dans le deuxième tome qu'on retrouve son intérêt manifeste pour le dessin. Il le décrit comme un outil de compréhension :

Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main et la voir en dessinant. Ou plutôt, ce sont deux choses bien différentes que l'on voit. Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu. L'œil jusque-là n'avait servi que d'intermédiaire. (Valéry, 1960)

Bien que le dessin fasse partie de mon processus de création comme le décrit Valéry, j'ai encore de la difficulté à accepter qu'il prenne place dans mes expositions sculpturales. Je ne suis pas une artiste bidimensionnelle et mes sculptures demeurent toujours la finalité dans mon travail. Par contre, en concevant un dispositif pour accueillir le dessin, j'ai le sentiment de trouver la solution à mes préoccupations. Le dessin devient alors sculpture à son tour. Je pense le dispositif de présentation comme un meuble fait sur mesure. Il va de même pour ma vidéo, elle doit être intégrée à un objet fabriqué pour pouvoir exister. Dans ce sens, je les conçois toujours avec le même humour que mes autres pièces, c'est-à-dire empreintes d'une inutilité dérisoire. Des morceaux de bois disproportionné pour recevoir un simple dessin sur papier et une armoire trouée où se cache un téléviseur seront donc présents dans l'exposition.

4.4 Vidéo démonstratif

Ayant plus d'une fois exécuté mes performances devant des spectateurs, je désirais explorer davantage le volet démonstratif de mes performances plutôt que l'action se produisant en temps réel. J'ai donc décidé de filmer mon parcours pour le faire jouer dans la salle d'exposition. La vidéo quasi explicative ouvrira une fenêtre pour les visiteurs vers les possibilités d'utilisation des œuvres sans, je l'espère, imposer de pression.

Une fois mon montage terminé, j'effectuerai mon parcours démonstratif devant une caméra sous la forme d'un plan-séquence. C'est ce plan-séquence, qui sera présenté en boucle durant toute la durée de l'exposition. Pour Babette Mangolte, vidéaste ayant travaillé avec plusieurs chorégraphes renommés aux États-Unis dans les années 70, il est important de ne pas couper en fragments les gestes d'un performeur pour ne pas transformer le rythme initial. Elle explique cette pensée dans cette note qui fût écrite alors qu'elle venait tout juste d'enregistrer *Water Motor* (2003) de Trisha Brown :

As a filmmaker I knew that dance doesn't work with cutting and that an unbroken camera movement was the way to film the four-minute solo. I had learned it by watching Fred Astaire and Gene Kelly's dance numbers. Somehow the film camera has to evoke the hypnotic look and total concentration of the mesmerized spectator and fragmenting the solo in small pieces taken from different camera positions would break the spectator's concentration and awe. (Mangolte, 2003)

Tout comme Brown, et même si mon parcours n'est pas chorégraphié, le temps total de celui-ci ne devrait pas dépasser cinq minutes. À la manière de Mangolte, mon seul travail de montage consiste à mettre un fondu au noir au début et à la toute fin de l'enregistrement. Cette vidéo agit comme un *tutoriel*¹⁰ pour les visiteurs voulant essayer de manipuler les œuvres, mais aussi, permet pour les plus frileux, de pouvoir se projeter mentalement dans l'exercice sans avoir à bouger. Je le présente sans

¹⁰ Vidéos retrouvées sur internet qui expliquent comment faire à peu près n'importe quoi.

coupures pour que mes maladresses restent existantes, car même si je connais le geste à effectuer avec la sculpture, mes mouvements sont souvent maladroits et les positions inconfortables. Il y a dans cette façon de procéder, une prise de risque, car je n'aurai qu'une demi-journée pour me pratiquer à faire le parcours, filmer et exporter la vidéo pour l'ouverture de l'exposition le lendemain. Cela ne me laisse pas de temps pour me remettre en question et trouver des solutions en cas d'échec. En revanche, je ne tiens pas à avoir du recul. Je veux plutôt aller rechercher la spontanéité qu'a habituellement une performance tout en offrant aux visiteurs la possibilité d'y assister dès qu'ils sont dans le CDEX. Il est aussi important que l'action se déroule dans l'espace, pour qu'il ne soit pas en décalage entre ce que l'on regarde et ce que l'on retrouve derrière nous.

Cette exposition est l'aboutissement des réflexions qui ont resurgi durant mon cheminement à la maîtrise et bien que j'espère l'atteindre avec plénitude, je la vois comme une halte et non une destination. Plusieurs éléments de l'exposition devront être choisis et réalisés dans la journée du montage, mais c'est justement ce genre de liberté que l'on ne possède pas lorsque l'exposition tient place en dehors d'un contexte universitaire. Je me suis donc permise de prendre ces risques.

CONCLUSION

Je dois dire que malgré le plaisir que cette recherche m'a apporté, je m'y suis quelquefois sentie complètement perdue et j'ai souvent eu l'impression d'être submergée sous de trop nombreuses possibilités de voies à emprunter. L'une d'elles était d'aborder davantage mon rôle de femme-*sculpteure* ; une autre aurait été d'explicitier le lien plus affectif qui circule entre mes œuvres et moi. Cette dernière facette aurait interrogé la fonction quasi parentale qui rattache l'artiste à son travail, car il le supporte et l'accompagne tout au long de sa vie. Cette relation fait en sorte que l'artiste possède un privilège de maniement, de transformation, de déplacement et même de vie ou de mort vis-à-vis ses objets.

Je me suis plutôt concentrée sur les grandes thématiques qui rendent possible la fabrication de sculptures en mouvement et ce qui m'a amenée à travailler des matériaux comme le bois et le tissu. Ce sont des contraintes de vie qui peuvent paraître banales, mais qui ont façonné ma façon de faire. Par la suite, l'oxymore formulé par John Tresch, *machine romantique*, a fait écho à l'ambivalence qui réside entre l'esthétique droite et symétrique de mes sculptures et leur fonction plus absurde. L'idée que l'on se fait d'une machine peut, à première vue, être éloignée de mes dispositifs élémentaires, mais plusieurs philosophes et théoriciens parlent de la machine comme d'un système qui va au-delà de simples mécanismes et le relie plutôt au corps social. L'ironie qui prend forme dans la *machine romantique* teinte mon travail tout en bâtissant un espace de jeu empreint d'humour où la performance prend la forme d'une démonstration. Pour ce faire, le corps vient compléter la structure pour former de brefs événements que j'appelle des *sculptures-performances*. Sept sculptures seront présentées dans l'exposition, récapitulant l'ensemble des concepts abordés à l'intérieur de ce mémoire.

Ce texte m'a permis de mieux cerner les problématiques de ma démarche d'artiste et d'enrichir mon vocabulaire pour la suite des choses. Mon travail de *sculpteure*

trouvera longtemps réponse à ces théories tout en évoluant vers d'autres avenues qui me sont encore inconnues. J'aimerais justement explorer davantage la vidéo dans de futurs projets, peut-être sous la forme de *GIF* animés ou encore sous la forme de courtes séquences permettant toujours de mettre l'accent sur le geste improductif. Par ailleurs, le dessin, qui est aussi récent dans ma pratique, m'autorise une grande liberté, car puisqu'il ne nécessite aucune infrastructure je peux travailler peu importe l'environnement dans lequel je me trouve.

Finalement, je pense qu'il faut être optimiste quant à la capacité de l'art à revitaliser une sorte de sentiment spirituel et je crois que mes sculptures vont dans ce sens. L'humour d'un geste ou d'une action qui ne mène nulle part incite à réfléchir sur l'idée de l'inutilité comme valeur essentielle d'une société. C'est en rendant mes sculptures utilisables que j'arrive à montrer qu'elles « ne servent à rien » et c'est ce qui ouvre toutes les autres possibilités d'interprétation. Il y a assurément une dichotomie entre la logique déductive et ce que j'appelle la romance. Toujours entre les deux, entre la fonction et la non-fonction, entre la technique et la poésie, mon travail brouille les divergences qui sont censées les séparer. Parce qu'elles ne sont finalement pas si éloignées.

ANNEXE A
FIGURES



Figure 1 *Romance* (2012)
Bois, corde, poulies et manivelle
Dimensions variables

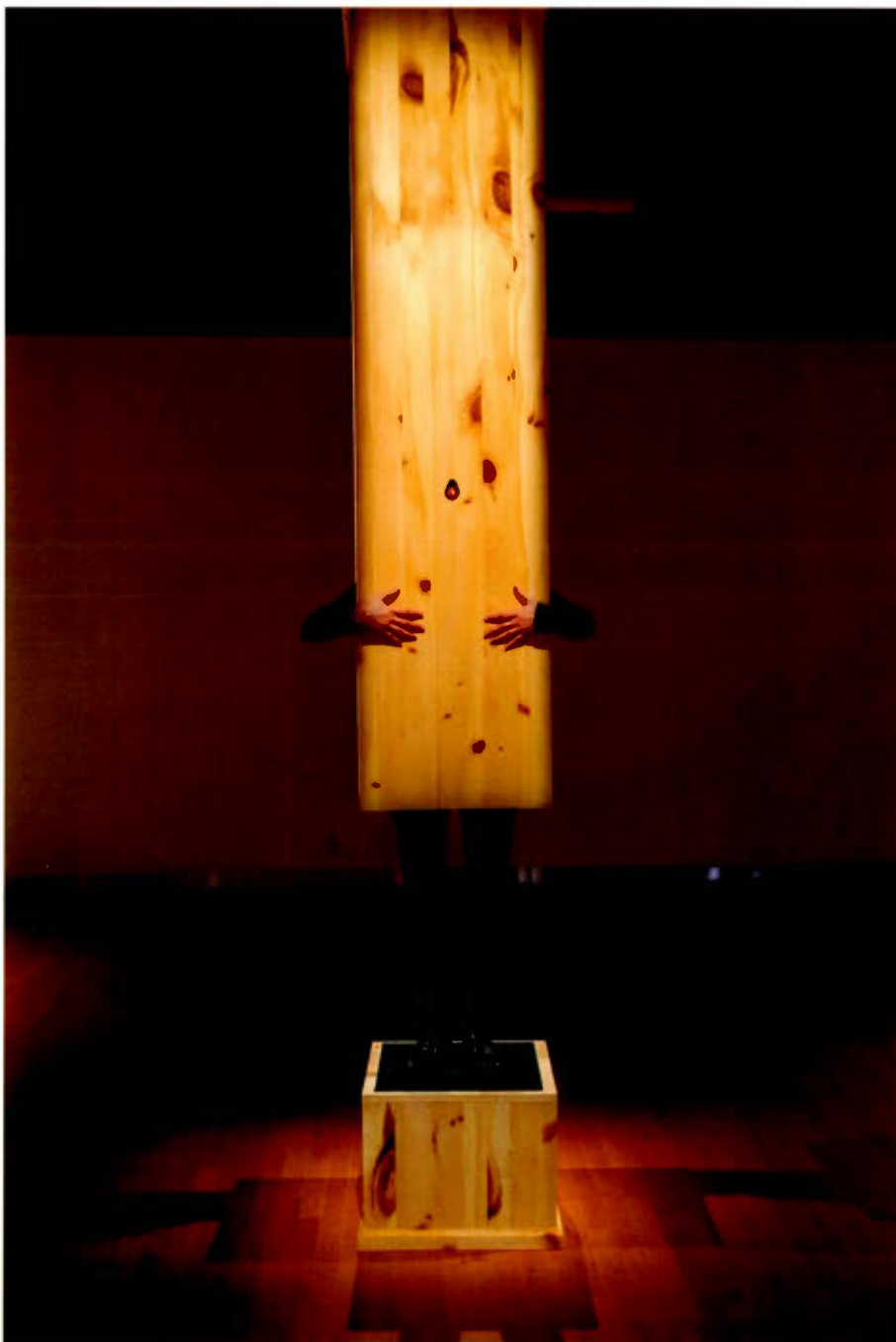


Figure 2 *Cariatide : « My ovaries told me that I'm ugly » (2015)*

Bois

234 x 50 x 38 cm

Crédit photo : Guy l'Heureux



Figure 3 *Mathémagie et odeur de cèdre* (2015)
Bois de cèdre, insertion d'acajou et essieu de roue de brouette
122 x 31 x 32 cm
Crédit photo : Jean-Sébastien Veilleux



Figure 4 *Toi & Moi, ça va nulle part* (2015)
Bois et quincailleries
76 x 48 x 389 cm

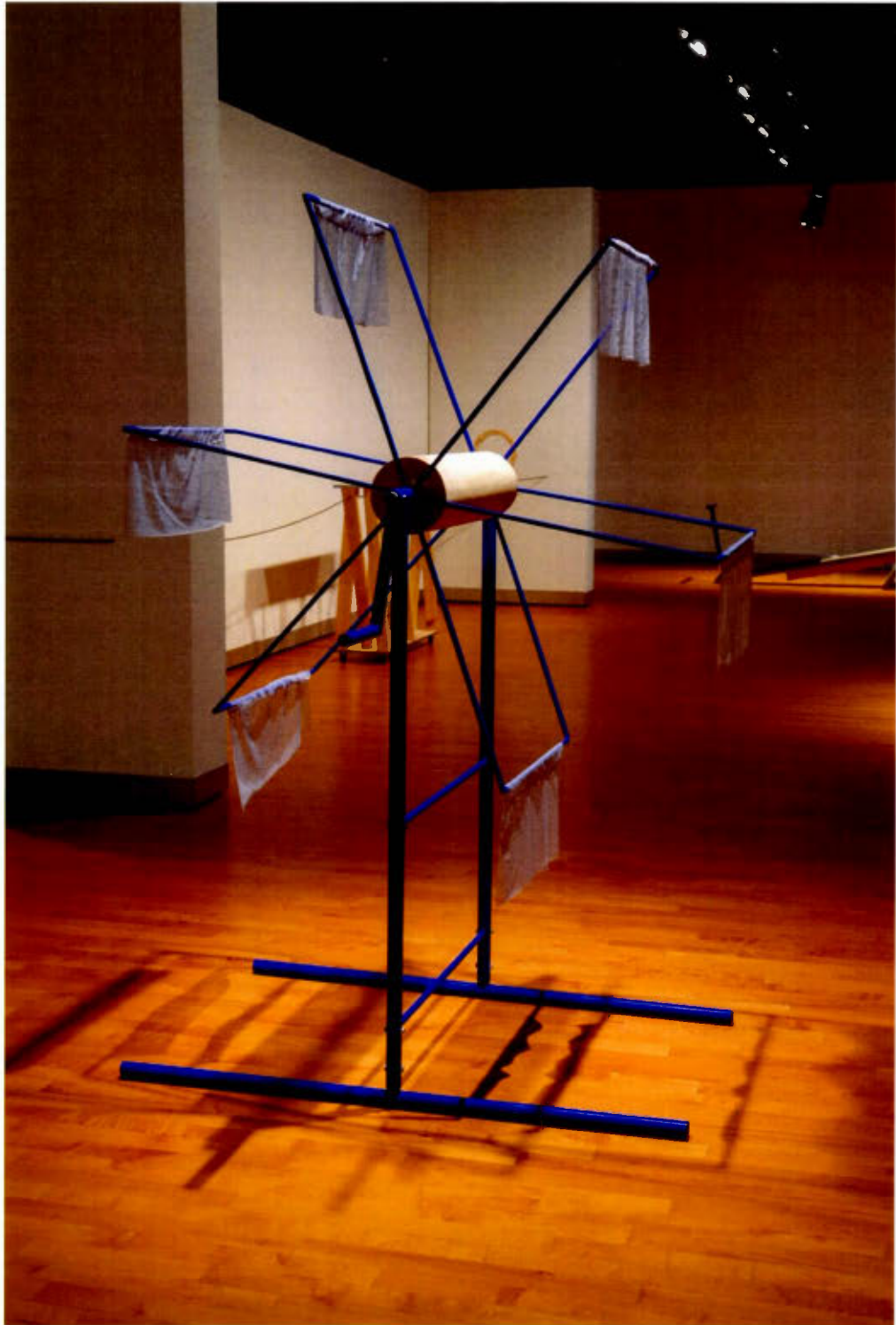


Figure 5 *Pédale avec ta tête* (2016). Bois, métal et tissu. 183 x 81 x 122 cm



Figure 6 *Paquebot t'es beau* (2017)
Bois, métal et tissu
158 x 46 x 71cm
Crédit photo : Hubert Gaudreau

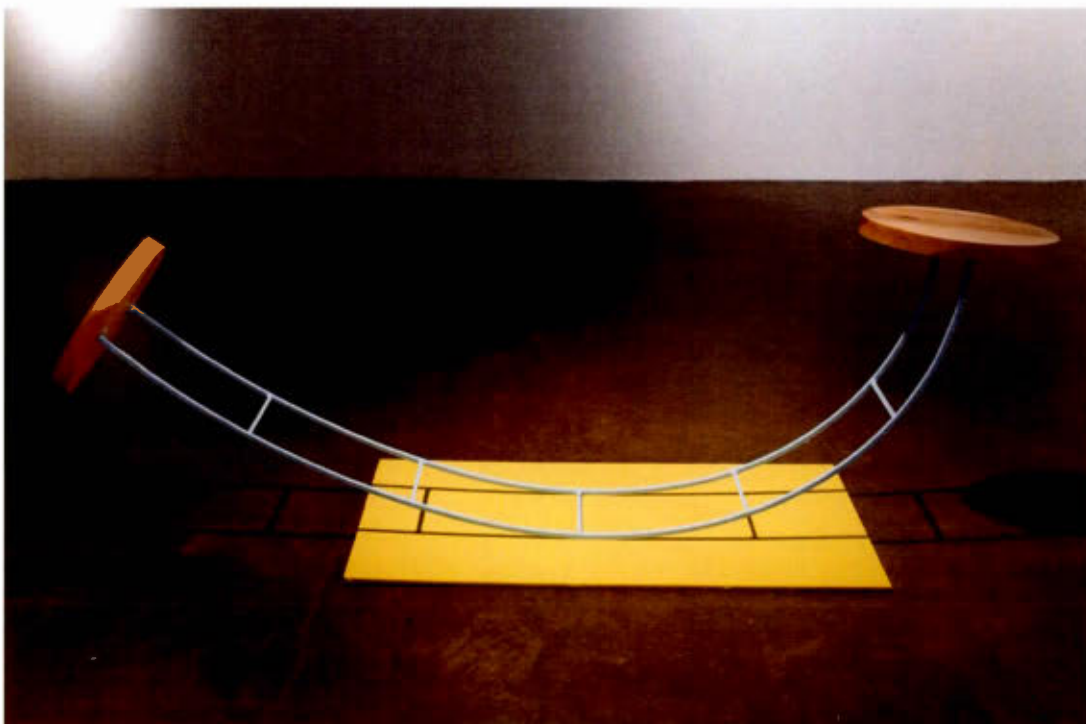


Figure 7 *Pickup Line* (2017)
Bois, métal et tissu
75 x 30 x 152 cm
Crédit photo : Hubert Gaudreau

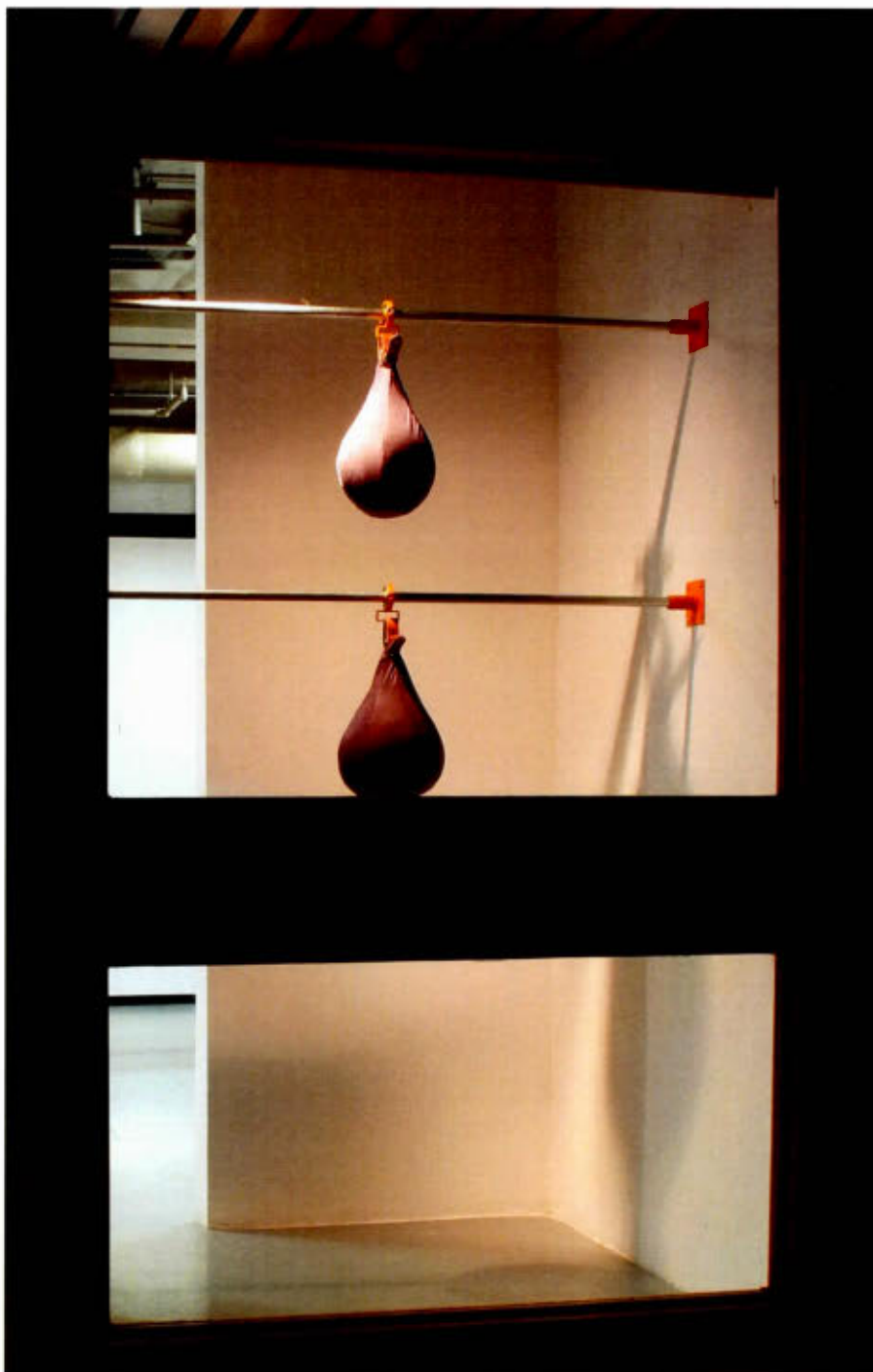


Figure 8 *Parlez-moé à moé* (2017)
Ballons poires, métal, tissu et quincaillerie
Dimensions variées



Figure 9 *On est quoi par rapport à toi pis moi n°2* (2017)
Bois et quincaillerie
50 x 860 x 55 cm

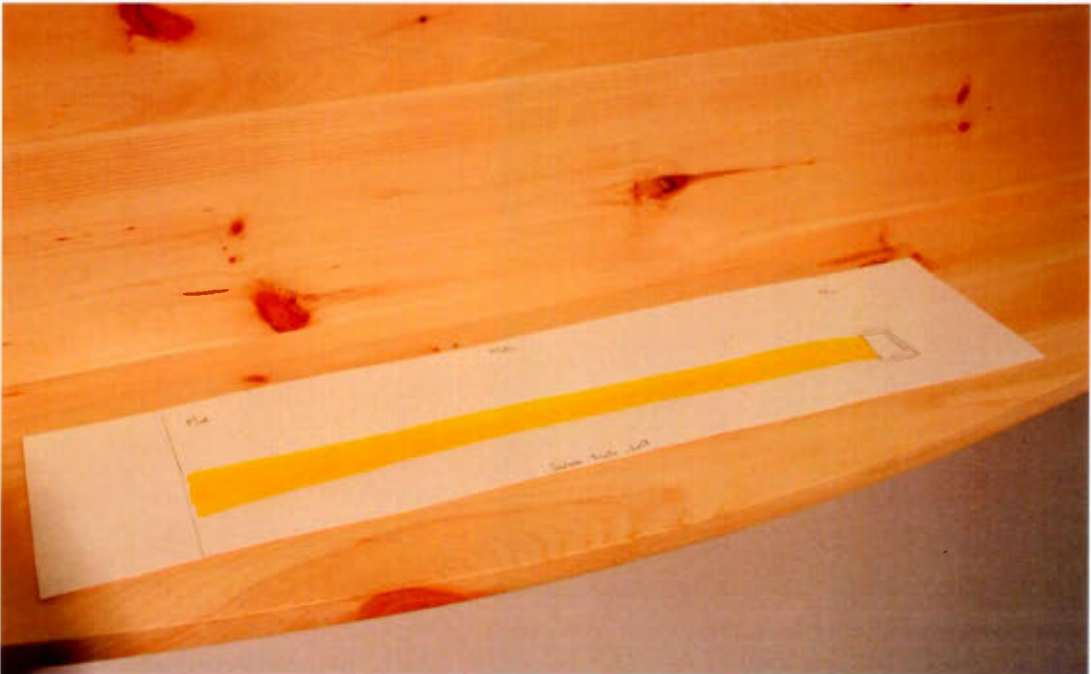


Figure 10 Exemple d'un dispositif de présentation et détail d'un croquis



Figure 11 Présentation de la vidéo



Figure 12 Vue d'ensemble de l'exposition *J'aurais voulu être un artiste suisse*

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T.W. (2004). *Théorie esthétique*. (éd. rév.). Paris : Klincksieck.
- Agamben, G. (1989). *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. (éd. rév.). Paris : Payot.
- Andoka, F. (2012). Machine désirante et subjectivité dans l'Anti-Œdipe de Deleuze et Guattari. *Philosophique*. Récupéré le 10 avril 2018 de <http://journals.openedition.org/philosophique/659>
- Ardenne, P. (2001). *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*. Paris : Éditions du Regard.
- Antidote*, version 9 (2017) Correcteur, Dictionnaires, Guides. [Logiciel]. Montréal, Québec : Druide informatique inc.
- Auther, E. (2010). *String, Felt, Thread : the Hierarchy of Art and Craft in American Art*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Barr, A. H. (1969). *Machine Art*. (éd. rév.). New York : Museum of Modern Art.
- Blondin-Dubreuil, N. (1980). Déconstruire la peinture et peindre la construction. *Vie des Arts*, 99(25), 28-31.
- Briand, D. (2012). Systèmes et contraintes dans la production artistique, « A Perfunctory Affair ». *Nouvelle revue d'esthétique*, 9(1), 40.
- Brown, T. (2002). Locus. Dans *Trisha Brown : Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*. Andover, Massachusetts : Addison Gallery of American Art; Cambridge, Massachusetts : The MIT press.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1972). L'Anti-Œdipe. *Capitalisme et schizophrénie. Tome I*. Paris : Éditions de minuit.
- Descartes, R. (1648). La description du corps humain et de toutes ses fonctions. Dans *Œuvre de Descartes. Tome XI*. Paris : Édition Adam et Tannery. 226.
- Dicharry L., E. (2012). L'humour et l'absurde en art contemporain. Une étude de cas : l'œuvre d'Esther Ferrer. *Revue Internationale des Études Basques*, 57(2), 313-344.
- Dowd, G. (2001). The Abstract Literary Machine: Guattari, Deleuze and Beckett's The Lost Ones. *Forum for Modern Language Studies*, 37(2), 204-217.

- Forti, S. (1974). *Handbook in Motion*. Halifax, CA : The Press of Nova Scotia College of Art and Design; New York : New York University Press.
- Fraser, M. (2001). *Le ludique*. Québec : Musée du Québec.
- Horn, R. (1993). *Rebecca Horn et al.* New York : Solomon R. Guggenheim Museum New York.
- Kawakami, K. (1995). *101 Unuseless Japanese Inventions : The Art of Chindôgu*. New York : Édition Harper Collins.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 31-44.
- Krauss, R. E. (1977). *Passages in modern sculpture*. New York : Viking Press.
- Krüger, G. (2011). La philosophie à l'époque du romantisme. *Archives de Philosophie* (1), 83.
- Ionesco, E. (1966). *Notes et contre-notes*. (éd. rév.). Paris : Gallimard.
- Le Corbusier et Ozenfant, A. (1918). *Après le cubisme*. (3^e éd.). Paris : Éditions des Commentaires.
- Cordray, J. (s.d.). *Post-Minimalism*. *The Art Story Foundation*. Récupéré le 4 septembre 2017 de <http://www.theartstory.org/movement-post-minimalism.htm>
- Le Feuvre, L. (2010). Introduction. Dans *Failure*. London : Cambridge, Massachusetts; London : Whitechapel Gallery, MIT Press.
- Le Normand-Romain, A., Pingeot, A., Hohl, R., Daval, J-L. (dir.), Rose, B. et Meschede, F. (2010). « L'utopie de la machine ». Dans *La sculpture de la Renaissance au XXe siècle Quatrième partie*. Paris : Taschen.
- Long, Declan. (2013). In Focus: Aleana Egan. Tracing elliptical spaces between architecture, literature and sculpture. *Frizen*, 159(6). Récupéré de <https://frieze.com/article/focus-aleana-egan>
- Mangolte, B. (2003). *On the Making of Water Motor*. Récupéré de <http://www.babettemangolte.org/maps2.html>
- Mauriras B., M. (1984). *Théorie et pratique ludiques*. Paris : Éditions Economica.
- Marx, K. (1993). *Le capital critique de l'économie politique*. Paris : Presses universitaires de France.

- Michaud, A. (2011). Le MBAC rend hommage à Louise Bourgeois. *Le Devoir*. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/321887/arts-visuels-le-mbac-rend-hommage-a-louise-bourgeois>
- Morris, R. (1965). Notes on Dance. *The Tulane Drama Review*. 19(2), 179-183.
- Ordine, N. (2013). *L'utilité de l'inutile : manifeste*. Paris : Belles lettres.
- Pascal, B. (1958). *Pensées*. (2^e éd.). Paris : Édition L. Lafuma, section I, Ordre, 5-247.
- Pontbriand, C. (1979). Introduction : « Notion(s) de performance ». Dans *Performance by artists*, sous la dir. de A. A. Bronson et P. Gale. Toronto : Art Metropole, 9-24.
- Sennett, R. (2010). *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*. Paris : Édition Albin Michel.
- Shaughnessy, J. (2012, 6 décembre) *L'installation de nature intime Louise Bourgeois 1911 – 2010*. [Vidéo]. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Récupéré le 4 septembre 2017 de <https://www.beaux-arts.ca/magazine/sous-les-projecteurs/linstallation-de-nature-intime-louise-bourgeois-1911-2010>
- Signer, R. et Withers, R. (2015, 2 juin). *Fine Art Talk : Roman Signer & Rachel Withers — A conversation*. [Vidéo]. Battersea, Londres, GB. Récupéré le 4 septembre 2017 de <http://www.rca.ac.uk/news-and-events/events/fine-art-talk-roman-signer-rachel-withers/>
- Souriau, E. (1968). L'esthétique et l'artiste contemporain. Dans *Leonardo*, 1(1), 63-68.
- Spector, N. (2006). Eva Hesse : Language and What Remains. *The Brooklyn Rail*. Récupéré de <http://brooklynrail.org/2006/07/art/eva2>
- St-Martin, F. (1966). Un nouvel art : la sculpture en mouvement. *Liberté*, 8(5-6), 146-151.
- Tresh, J. (2012) *The Romantic machine : Utopian science and technology after Napoleon*. Chicago, Illinois : University of Chicago press.
- Vattimo, G. (1990). *La société transparente*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Valéry, P. (1960). *Œuvres. Tome II*. Paris : Gallimard. Collection La Pléiade.
- Ville de Montréal. (s.d.). *Art Public Montréal*. Récupéré le 4 septembre 2017 de <https://artpublicmontreal.ca/artiste/laliberte-alfred/>
- Waller, I. (1977). *Textile sculptures*. New York : Taplinger.