

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU MATÉRIAU TEXTUEL AU SPECTATEUR : INSTALLATION  
INTERDISCIPLINAIRE REVISITÉE PAR LES CODES SCÉNOGRAPHIQUES  
ET L'EXPÉRIENCE INTIME DE LA LECTURE

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ(E)  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
JOSÉE BERGERON-PROULX

AVRIL 2021

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.10-2015). 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

Toute traversée que l'on entreprend nous conduit vers une myriade d'émotions. Chaque parcours dans lequel on s'engage nous transforme, nous marque. Parce que tout périple ne se résume pas en une expérience du monde. Parce que tout périple se définit d'abord par la rencontre humaine. Parce que les échanges et les conseils sont précieux.

*Rencontre inoubliable née d'une proposition de recherche artistique.*

Mario Côté qui a cru en moi et en mon projet de recherche-crédation. Du début à la fin, malgré les embuches et les remises en question, il a su me conseiller et me guider.

*Rencontre insoupçonnée appelée par des expériences sonores.*

Jean Gaudreault, Benoît Landry, Émilie Marchand et Benoît Côté pour leurs complicités et contributions acoustiques à mon processus de création

*Rencontre mémorable engendrée par de nombreux échanges à l'atelier.*

Mes colocs d'atelier Ianick Raymond, Joannie Boulais et Kevin Pinvidic pour nos longues discussions inspirantes, le partage de fou rire et la relecture du mémoire

*Rencontre marquante vécue sur le chemin de la scénographie.*

Monique Gosselin pour sa grande fidélité, sa confiance et pour ces nombreux échanges sur les arts visuels, Audrey-Anne Bouchard qui m'a insufflé sa passion et sa détermination ainsi que Danièle Lévesque pour son partage de connaissances.

*Rencontre originale partagée avec mes piliers, mes racines.*

Finalement, je remercie mon conjoint et ma famille qui m'ont tous appuyé et encouragé à leur façon dans cette entreprise artistique vertigineuse.

## DÉDICACE

À mon fils qui, je souhaite vivra des  
expériences incomparables et démesurées,  
uniques, surprenantes et extraordinaires.

## AVANT-PROPOS

Il y a ce lieu d'exposition présentant une de mes installations où je suis invisible physiquement, mais où je dialogue avec vous par cette forme de métaphore visuelle.

Il y a aussi cette salle de spectacle, dans laquelle je suis également absente corporellement, mais où je vous conduis métaphoriquement dans un espace imaginaire.

Enfin, il y a moi dans cet atelier qui fait face à ces deux expériences distinctes du théâtre et des arts visuels, qui ne cessent de se répondre et de s'interpeler. Moi qui par ma main réfléchis à cette rencontre singulière entre installation et scénographie.

Puis il y a vous, qui êtes engagés sur ce terrain textuel qui retrace le parcours d'une démarche artistique hybride. Un espace prenant forme d'essai, dans lequel j'expose et interroge les enjeux singuliers de ce télescopage processuel.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS .....	iv
LISTE DES FIGURES .....	vii
RÉSUMÉ .....	x
ABSTRACT .....	xi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I Le texte comme matériau premier .....	11
1.1 La rencontre. <i>Le plaisir de lire (Barthes)</i> .....	12
1.2 La trace. <i>L’empreinte de la scénographie</i> .....	14
1.3 L’entre-deux. <i>Interdisciplinarité et intersubjectivité</i> .....	19
1.4 Le texte. <i>Ouvrages et temporalité</i> .....	22
1.5 Le contexte. <i>Observations et rythme</i> .....	25
1.6 Le fragment. <i>Les notes de correspondance</i> .....	27
1.7 Le geste. <i>De l’écriture à l’esquisse</i> .....	28
1.8 L’évaporation. <i>Basculer vers la matière</i> .....	30
CHAPITRE II Matériaux et espace comme sensation textuelle .....	35
2.1 Les « matériaux texte » .....	36
2.1.1 Le matériau. À travers une image des sens .....	38
2.1.2 La correspondance. Attachement personnel à certains matériaux .....	41
2.1.3 L’informe. Créer une forme-informe .....	44
2.2 Mémoire d’un espace comme relation .....	46
2.2.1 La signification. L’environnement entre scénographie et installation .....	47
2.2.2 Le dialogue. <i>Entre installation et espace</i> .....	49
2.2.3 Le mouvement. <i>Entre architecture, scénographie et dispositif</i> .....	51

2.3	Relation entre le je et le nous .....	52
2.3.1	La brèche. La dissociation du travail collectif comme territoire intime.	53
2.3.2	Le passage. Du visible vers l'invisible ou de l'invisible au visible.....	55
2.3.3	Exposition de fin de maîtrise et ouverture : l'amorce.....	56
	CONCLUSION.....	61
	ANNEXE A Figures .....	63
	ANNEXE B Illustrations .....	84
	APPENDICE A lecture (fragment du texte) <i>Banc Public</i> .....	94
	APPENDICE B lecture (collage de textes) <i>Intra-Inter</i> .....	96
	APPENDICE C lecture (composition textuelle) <i>Supension Passage</i> .....	97
	APPENDICE D composition sonore (sons et piano) <i>Résonance diatonique</i> .....	99
	APPENDICE E composition sonore (fragment du texte) <i>Usure Portée</i> .....	100
	BIBLIOGRAPHIE.....	101

## LISTE DES FIGURES

Figures	Page
Figure A - 1 : <i>Banc Public</i> , 2014, [Installation]/ <i>Grincements (...)</i> , 2007, [Théâtre]..	63
Figure A - 2 : <i>Intra. Inter</i> , 2014, [Installations].....	64
Figure A - 3 : <i>Résonance diatonique</i> , 2015, [Installation].....	65
Figure A - 4 : <i>Suspension passage</i> , 2015, [Manœuvre].....	66
Figure A - 5 : <i>Briqueter</i> , 2014, [Installation].....	67
Figure A - 6 : <i>Résonance diatonique</i> , 2015/ <i>Recollection</i> , 1995, [Installations].....	68
Figure A - 7 : <i>Résonance diatonique</i> , 2015, [Documentation et Installation].....	69
Figure A - 8 : Explorations spatiales : Ilya Kabakov, Mona Hatoum et moi .....	70
Figure A - 9 : <i>Ondoso</i> , 2015, [Installation] .....	71
Figure A - 10 : <i>Suspension passage</i> , 2015, [Manœuvre].....	72
Figure A - 11 : <i>Au bout du fil</i> , 2017, [Théâtre].....	73
Figure A - 12 : <i>Usure portée</i> , 2017, [Installations] .....	74

Figure A - 13 : Matériaux récupérés de scénographie, 2019, [Documentation].....	75
Figure A - 14 : <i>Caractères</i> , 2020, [Installation] .....	76
Figure A - 15 : <i>Usure Portée</i> , 2017, [Installation].....	76
Figure A - 16: <i>Encyclies</i> , 2020, [Installation].....	77
Figure A - 17 : <i>Jardin secret</i> , 2020, [Installation] .....	78
Figure A - 18 : <i>Vases communicants</i> , 2020, [Installation].....	79
Figure A - 19 : <i>Traversée</i> , 2020, [Installation] .....	80
Figure A - 20 : <i>Interférence</i> , 2020, [Installation] .....	81
Figure A - 21 : <i>Blancs</i> , 2020, [Installation] .....	82
Figure A - 22 : Exposition <i>Encre sympathique</i> , 2020, [Installations] .....	83
Figure B - 1 : Joseph Kosuth, <i>One and Three Chairs</i> , 1965, [Installation].....	84
Figure B - 2 : Ilya Kabakov, <i>The Man Who Flew (...)</i> , 1984, [Installation].....	85
Figure B - 3 : Sophie Calle, <i>The Birthday Ceremony (1981)</i> , 1992, [Installation].....	86
Figure B - 4 : J.Cardiff et G. B. Miller, <i>The Poetry Machine</i> , 2017, [Installation] ....	87

Figure B - 5 : Mona Hatoum, <i>Present Tense</i> , 1996, [Installation] .....	88
Figure B - 6 : Claudie Gagnon, <i>Parade</i> , 2001, [Installation] .....	89
Figure B - 7 : Céleste Boursier-Mougenot, <i>From here to ear</i> , 2007, [Installation] ..	90
Figure B - 8 : Karla Black, <i>Wish List</i> , 2008, [Installation] .....	91
Figure B - 9 : Chiharu Shiota, <i>The key in the Hand</i> , 2015, [Installation] .....	92
Figure B - 10 : Robert Morris, <i>Untitled (Box of standing)</i> , 1961, [Performance] .....	93

## RÉSUMÉ

Ce texte d'accompagnement est un retour réflexif sur ma pratique de l'installation qui s'inscrit dans une démarche hybride visitée par les codes scénographiques. Il a été rédigé dans le cadre de la maîtrise en arts visuels et médiatiques (volet création) de l'UQAM. Il accompagne l'exposition *Encre sympathique* présentée au CDEx du 24 janvier au 30 janvier 2020.

Ma recherche-crédation porte sur ma relation à la textualité en entremêlant les différents fragments de texte à des matériaux sensibles tout en interrogeant ce qui est évacué et ce qui est retenu dans le processus artistique. Le texte s'éclipsant dans mes installations, je questionne la perception de la forme originale des matériaux et leurs transformations, en générant une nouvelle forme qui entre en dialogue avec l'espace et le visiteur.

Dans les pages qui suivent, je retracerai comment, à travers cette démarche artistique, la textualité a une influence notable sur mes choix de matériaux, leur manipulation et leur mise en espace. De mes expériences scénographiques et artistiques, je profiterai de cet espace d'écriture pour développer les notions d'interdisciplinarité et d'intersubjectivité. Je ferai ressortir ce que ma pratique artistique me permet: une dissolution du texte, un engagement du savoir faire de l'artisan dans la rencontre avec le matériau et une prise de parole investi dans une forme-informe. Enfin, j'expliciterais brièvement en quoi cet investissement du matériau dramatique, vestige de scénographie et rapporté dans l'exposition *Encre sympathique*, vient faire la synthèse de cette réflexion sur ma pratique artistique.

Mots clés : installation – espace scénographique – interdisciplinarité – transdisciplinarité – textualité - spatialisation – perception haptique – empreinte – trace

## ABSTRACT

This supporting text is a reflection on my practice of art installations as a hybrid approach visited by the scenographic codes. It was written as part of UQAM's master's degree in visual and media arts (creative component). The reflection materializes in the exhibition *Encre Sympathique* presented at CDEx from 21 to 30 January 2020.

My research-creation focuses on my relation to textuality by mixing various text fragments and sensitive materials. By doing so I question the evacuated elements and those retained in the artistic process. With the dissolution of the text in my installations, I question the perception of the original form of the materials and their transformations, generating new shapes that create a dialogue with the space and the visitors.

In the following pages, I will retrace how, through this artistic approach, textuality has a noticeable influence on my choice of materials, their manipulation and their placement in space. Based on my scenographic and artistic experiences, I will take advantage of this writing space to develop on the notions of interdisciplinarity and intersubjectivity. I will highlight what my artistic practice grants me: a dissolution of the text, a commitment to the craftsman's know-how in relation with the material and positioned toward a shape-shapeless form. Finally, I will briefly explain how this involvement with the dramatic material, remnants of scenography as reported in the exhibition *Encre sympathique*, synthesizes this reflection on my artistic practice.

Keywords : installation – scenography space – interdisciplinarity – transdisciplinarity – textuality - spatialization – haptic perception – print – trace

Parler de l'installation,  
c'est commencer  
par mettre en doute  
la validité de la notion,  
c'est déplorer  
l'usage trop flou du terme,  
c'est exprimer  
sa perplexité  
devant un objet  
qui déborde,  
qui s'esquive  
(Giguère, 2016, p. 20).

Parler du cheminement  
de la scénographie,  
c'est retrouver les traces  
d'une transformation,  
de ce que l'on a laissé et  
ce que l'on a gardé.  
Dans ce parcours animé  
du mouvement permanent  
qui oscille entre inconscient,  
intuition et raison,  
il est parfois difficile  
de répondre au « pourquoi »  
sans scléroser  
la vision que l'on donne  
(Lesage, 2012, p. 8).

## INTRODUCTION

### LE TERRAIN

C'est à partir de la rencontre disciplinaire entre pratique artistique et scénographique que le brouillage matériel et spatial vient teindre mon travail de création. En manipulant le texte comme matériau premier, mes installations explorent les interrelations entre ma passion pour la littérature et la scénographie.

De la lecture à l'extraction des phrases, le texte s'évapore à travers mon processus de création pour faire émerger de la temporalité et de la fragilité. C'est par assemblage d'objets pratiques renfermant une histoire intime, culturelle et des matières organiques et sensibles que je provoque des situations d'interférence entre résonance et dissonance sensorielle. Les fragments de textes que je conserve sont entremêlés aux matériaux que j'explore et aux objets que je détourne de leur usage. Ils me conduisent à révéler le potentiel d'étrangeté et de poésie que je recherche à travers ma création.

Je me prête à ce jeu qui lie le visible et l'invisible, qui remue la matière évacuée et retenue de mon processus artistique. Ce télescopage disciplinaire me permet d'interroger l'influence des mots sur l'acte de création. Dans ma démarche, je soulève les problématiques d'interprétation, d'identité textuelle, de transtextualité et d'inachèvement du texte littéraire. Je témoignerai de cette nécessité de dialoguer avec certains ouvrages littéraires, conversations essentielles et précieuses en prémices de mon processus de création produisant des images mentales. En approchant les divers matériaux que j'explore, manipule et transforme, j'exposerai comment cette relation avec le texte littéraire me permet de trouver en eux une nouvelle forme d'identité

textuelle visuelle conservant un lien avec les mots de l'auteur. Je préciserai l'importance de ces échanges entre moi et le texte, entre l'installation et l'espace, entre le lieu et le visiteur, échanges pouvant créer une discordance avec les fragments du texte littéraire. L'expérience que je tire de ma pratique scénographique et les distances que je prends avec elle influencent le « je » produisant l'installation, lui donnant le pouvoir de prolonger l'œuvre littéraire.

## L'APPROCHE

Les codes scénographiques qui traversent le cadre disciplinaire créent un parasitage dans les dispositifs de mes installations. Que ce soit au plan temporel, matériel ou spatial, chacun agit et interroge les choix que j'impose aux spectateurs quant à cette nouvelle forme de lecture.

C'est par l'installation *Banc public* présentée au CDEx en 2014 que j'ai expérimenté pour la première fois l'usage de codes scénographiques dans ma pratique artistique. J'avais introduit et disposé dans l'espace de la galerie les « fragments » ou « artéfacts » de ma première scénographie professionnelle mise en scène par Anne-Marie White en 2007 (Figure A - 1). Dans un premier temps, j'avais revisité la comédie dramatique *Grincements et autres bruits* de Paul Émond (1999). Puis, j'en avais extrait certains passages résonnant avec mes intentions artistiques pour les enregistrer et les diffuser dans le lieu d'exposition (voir Appendice A). Le désir de produire une nouvelle forme avec des fragments textuels et matériels, de transposer la mémoire sensible du texte et surtout de déranger les codes scénographiques était désormais une nouvelle avenue de création.

Cet axe à explorer me renvoie à deux mots devenus essentiels dans ma pratique : « interdisciplinarité » et « transdisciplinarité ». Je réfléchis mon processus de création en abordant l'aspect interdisciplinaire, une approche que je recherche, que j'interroge

et qui vient teindre mon travail par ses objectifs de rencontre disciplinaire, de remises en question originelles, d'agitation de leurs fondements et de partage de leurs savoirs. La transdisciplinarité apparaît quant à elle dans l'intervention de mes installations puisqu'elle se lie à cette définition de transfert des savoirs disciplinaires qui amène certaines confrontations faisant émerger une nouvelle vision : la mienne.

De ces deux mots que je m'approprie et qui cohabitent en moi, se détache un « je » qui tisse les liens pour trouver l'essence d'un cheminement processuel qui va au-delà de la scénographie et de l'installation.

## LE POSITIONNEMENT

Depuis plus de douze ans, à titre de scénographe, j'interroge par le texte dramatique ce que Lesage nomme « l'espace de l'homme dans toutes ses dimensions » (Lesage, 2012, p. 7) pour en révéler des images poétiques sensorielles issues de la mémoire incontournable et constituante de l'espace et de ma propre expérience ou vision de celui-ci. Cet art de la scène, difficilement saisissable en raison de ses exigences ou engagements disciplinaires (littérature, histoire, architecture, peinture) et de ses relations organisationnelles (metteur en scène, auteur, concepteur), partage plusieurs points communs avec cet art que l'on nomme installation. Tous deux portent une réflexion sur ce qui tente de les définir : l'intérêt pour l'immersion, les considérations spatiales, la diversité des matériaux, les rapports aux spectateurs, les interrogations face à la pérennité de l'œuvre. Avec un désir pour l'immersion, l'installation et la scénographie font appel à cette lecture sensorielle qui amène le spectateur sur le terrain de la perception. Comme l'écrit le critique Jim Drobnick, elle « sollicite les sens » (Drobnick, 2016, p. 30).

En traversant le cadre scénique, en brisant ce mur imaginaire qui sépare la scène des spectateurs et que l'on bouillonné nomme au théâtre « quatrième mur », je prends un

recul par rapport au contexte théâtral, je m'engage dans les arts visuels et m'immisce dans cet interstice où texte et image se rencontrent.

## LE REPÉRAGE.

Les arts plastiques et ceux de la scène, s'observant et se défiant, ont toujours marché de concert et tiré profit l'un de l'autre. Et sur ce fil qui les sépare se tissent aujourd'hui des formes artistiques hybrides, polyphoniques qui les interpellent, les nourrissent, les ébranlent. (Semet-Haviaras, 2019, p.7)

Avec la réorganisation hiérarchique du poste de metteur en scène en temps que chef d'orchestre de l'équipe de production au début du XX<sup>e</sup> siècle, de nouvelles catégories de théâtre émergent grâce aux nouvelles considérations des auteurs qui prennent « en charge tant la part dramaturgique que visuelle, la direction d'acteurs, la chorégraphie, la lumière, la scénographie, les costumes, qui alternent les modes d'expression théâtrale ou plastique ». (Sevet-Haviaras, 2019, p.9). Si à partir du milieu des années soixante, le terme et la pratique scénographique ont pu se détacher de leurs définitions historiques de représentation de lieu et être perçus selon leurs sens étymologiques d'exploration spatiale, d'architecture, d'images, conjuguant arts visuels et textes, à la performance, c'est grâce au dialogue entre artistes de la scène, architectes et artistes plasticiens.

Des architectes-scénographes tels Joseph Soboda et des metteurs en scène-scénographes tels Adolphe Appia, E. Gordon Craig ou Yannis Kokkos ont influencé toute une génération de scénographes. De Guy-Claude François considérant la relation publique et espace à Richard Peduzzi introduisant une dialectique scénique se définissant par la présence de l'architecture comme signe et métaphore. De Danièle Lévesques travaillant la puissance des images et de l'espace ou d'Anick La Bissonnière abordant l'architecture avec les sens, ont tous, à leur manière, enrichi le vocabulaire et

altéré la pratique de cet art de la scène. Les scénographies actuelles agissent sur la notion même de dramaturgie, sur les interconnexions du langage visuel et scénique.

Du côté de l'art contemporain, l'installation s'implantera avec force dans le milieu des arts visuels et deviendra une forme d'expression artistique employant un langage et des interrogations analogues à celui du langage scénographique. L'installation, son lien possible à l'écriture, au texte, à la textualité, son rapport à l'espace et à la matérialité, sa relation aux spectateurs, la performativité de son dispositif, font naître toute une génération d'artistes multidisciplinaires.

Une réconciliation avec la narration s'inspirant de textes ou de fictions s'installera avec les pratiques artistiques, des artistes comme Ilia Kabakov, Carlos Amorales ou encore Patrick Bernatchez, sont à ce titre, des exemples qui viennent confronter mon approche textuelle. On y explorera aussi le côté immersif fictionnel ou autobiographique avec les œuvres d'artistes telles Janet Cardiff, Alexandra Gelis. L'exploration de l'espace, du territoire des sens, d'évocation et de sensibilité des matériaux engagera le dialogue avec les œuvres d'artistes comme Mona Hatoum, Céleste Boursier-Mougenot ou encore Camille Norment. La naissance d'œuvres performatives, événementiels viendra aussi jouer avec les interrogations scénographiques dans les pratiques de Yoko Ono à Alain Martin-Richard.

D'autres artistes alternant des modes d'expressions plastiques et théâtrales tels Roméo Castellucci, Robert Wilson, Jan Fabre ou s'associant à des artistes s'associant à des chorégraphes, des metteurs en scène tels Marina Abramovic, Olafur Eliasson, Anselm Kieffer, Chiharu Shiota ou encore Ai Weiwei, tous participent et rendent possible cette conversation entre arts visuels et scénographie. Qu'en est-il des scénographes traversant l'espace des arts visuels? Dans ma pratique artistique de l'installation j'introduis ainsi certaines notions scénographiques, matériaux, espace et spectateurs, pour interroger la notion de textualité qui traverse ces deux formes d'arts.

## LA PROBLÉMATIQUE

Plusieurs créations scéniques sont venues ébranler mes réflexions sur ma relation au texte. Des spectacles ayant une approche visuelle très forte tels, *Körper* de Sasha Waltz, qui sans récit, sans personnage, nous amène dans une métaphore vivante du monde par ses images ou dans *Go down Moses* de Romeo Castellucci qui nous bouleverse par ses images renvoyant à de nombreux faits historiques. Il y a aussi *Tragédies Romaines* d'Ivo Van Hove qui permet au spectateur de déambuler dans l'espace et l'histoire. La compagnie de théâtre d'objets *la Pire Espèce* vient aussi provoquer mes idées reçues par un intérêt soutenu pour le choix de matériaux et d'objets en faisant vivre le texte d'une autre manière. Certaines expériences scénographiques, par exemple avec le *théâtre le Clou* ou encore le *Trillium*, m'ont aussi permis d'explorer et d'approcher le texte d'une manière plus conceptuelle et installative en me permettant de m'éloigner du texte .

Cette interaction avec mes expériences scénographiques vient teindre ma pratique plasticienne. Elle me porte à avoir une réflexion nouvelle sur la notion de textualité dans le processus de création de mes installations; celle de transtextualité qui n'aurait plus besoin de cohérence, de contextualisation, de prise de parole et ou d'écriture. Les matériaux, leurs histoires intimes ou historiques entremêlés, manipulés et positionnés avec sensibilité dans l'espace porteraient alors en eux un nouveau bagage de textualité. Par métaphore et par poésie, j'envisage de faire traverser la textualité à l'intérieur de mes installations pour stimuler le choix de matériaux, d'objets que j'assemble en relation dans l'espace.

La transtextuelité passerait-elle alors par les matériaux que je visite et la mise en espace que je recherche? Est-ce que la textualité, cette expérience intime de la lecture et du plaisir du texte, traverserait-elle mes installations, par le choix des matériaux que j'assemble et la forme métaphorique que je crée?

## SE SITUER

Ce texte d'accompagnement s'apparente à un périple où le chemin tracé n'est pas linéaire, où chacune des étapes écrites est un espace de réflexion qui prend racine dans le lieu de départ, le texte. Je retracerai dans les pages qui suivent le parcours intime et singulier qui me guide à travers la réalisation d'installations. Je prendrai appui sur des ouvrages tant théoriques que littéraires, tant artistiques que scénographiques.

Dans le chapitre I, je défricherai d'abord le sentier, celui qui me mène à la création : le texte comme matériau premier. J'explorerai ce vaste terrain de l'installation bousculée par mon regard scénographique ; du plaisir de la lecture et de son approche temporelle, de la fragmentation du texte jusqu'à sa dissolution.

La pratique scénographique ayant évolué dans ses relations dramaturgiques et dans son apport à la mise en scène, j'aborderai comment l'interaction entre mes expériences scénographiques actuelles et mes expériences de plasticienne m'ont permis d'apporter une réflexion d'intimité et une mise à distance sur les critères de cohérence, d'intention et de contextualisation de la notion de textualité.

Dans le chapitre II, j'effectuerai cette traversée parcourant le matériau, l'espace et l'apparition du « je ». J'avancerai d'abord sur cette route de la perception; le matériau texte ou l'écriture reconnue dans le matériau. Une rencontre matérielle provoquée par le fragment texte et liée à mes expériences personnelles. J'approfondirai ces intérêts pour l'éphémère et la mémoire, notions empruntées à la scénographie, en visitant les matériaux que je nomme « intime », « culture » et « dramatique ». En m'arrêtant aux objets-fragments que j'assemble dans l'espace, je soulèverai ce que la manipulation des objets familiers me permet ; révéler leur potentiel de métaphore et de poésie. Dans un second temps, je me permettrai aussi d'errer au travers des notions d'espaces partagés entre installation et scénographie. Je m'arrêterai sur les liens entre espace

scénique et espace d'exposition, la cohabitation entre objet-fragment et architecture, et les échanges avec le dispositif immersif. Finalement, je retracerai le passage du « nous » du travail scénographique à ce « je » du travail artistique, ce moi marcheuse. Je suivrai ce sentier fragile que j'arpente seule ou en collaboration, balisé par mes interrogations : le travail solitaire en arts visuels, le choix entre texte visible et invisible. *Encre sympathique*, qui constituera mon projet de création, sera l'amorce d'un nouveau parcours errant entre formes « inventées », formes « identifiées » et formes « souvenirs ».

En apportant un angle scénographique à cette recherche-crédation et bien que n'ayant pu observer qu'une infime partie de ce que pouvait produire cette ressource inépuisable du texte comme matériau premier, je puis percevoir cette richesse du matériau texte ayant le pouvoir d'intervenir de multiples façons dans mes installations. L'installation visitée par la scénographie peut ainsi témoigner de cette recherche du « je » à travers cette idée d'identité textuelle et produire une recherche hybride et transcendante conservant ce lien théâtral de la métaphore, de l'étrangeté et de la poésie.

Notes pour le lecteur :

Les deux chapitres seront précédés d'un mouvement réflexif de mon processus de création, sur fond noir (scénographie) ou blanc (art visuel). Une image du processus de création et associée à chaque chapitre sera insérée sur le fond blanc. Des séries de mots en sous-titres de ces deux chapitres créeront une rythmique textuelle de ma démarche artistique.

## MOUVEMENT I : LA TRADUCTION

Dans mon atelier, coin Jeanne-D'Arc et Rosemont, je fais face à ma table à dessin. La pièce est chargée et lourde. Des maquettes de scénographie couvrent les murs blancs et seule la fenêtre laisse filtrer la lumière du jour. Des livres et des notes manuscrites écrites sur *post-it* recouvrent la surface des bureaux. L'espace gris du plateau de la table à dessin est encore vide. Je suis prête à tracer : marqueurs jaune, vert et rose; crayon graphite et cahier de notes. Texte dramaturgique en main, je me plonge dans les pages blanches empreintes d'encre noire. Voyage, temps, extraction. Je baigne dans ce monde d'écriture qui n'est pas le mien à la découverte de cet espace de l'imaginaire où se côtoieront sens, architecture et comédiens.

Dans la pénombre de ce petit carré de chambre, ma main trace et réfléchit. Elle cherche à comprendre ces lieux qui n'existent que dans ce monde inventé, mais auxquels je grefferai des références qui me sont propres : mes souvenirs, mes expériences humaines et mon imagination. Elle tente de transcrire cet espace temps, d'évoquer sans « représenter » cet espace en mouvement où des personnages viendront prendre racine.

## MOUVEMENT I : LA DISSOLUTION

Au septième étage du pavillon Judith-Jasmin, je suis assise à la table de l'atelier. Son plateau est imprégné de matières, usé par les mouvements exécutés à répétition par de nombreux étudiants. Dans cet espace commun divisé en petits cubicules, je ressens une solitude baignée d'effluves de peinture à l'huile. Mon aire de travail est chaotique, encombrée : bois, papier, cheveux, encre, fragments de décor, livres.

J'ouvre la petite lampe accrochée à la tablette de bois au-dessus de cette table. Je prends ce livre qui m'avait intrigué par son titre et son sujet. Comme toujours l'œuvre porte un regard sur la temporalité. De mon sac, je sors crayon et cahier. Je parcours les phrases et prends plaisir à voir surgir des images qui ne sont pas nécessairement liées aux propos du texte. Je prélève certaines phrases associées à certaines images mentales. Ces phrases remplies de forces viennent dialoguer avec mes pensées, ma sensibilité, mes opinions. Ils se dissocieront progressivement du texte d'origine et finiront par se dissoudre au travers des images et des esquisses.



## CHAPITRE I

### LE TEXTE COMME MATÉRIAU PREMIER

***Fragmenter. Assembler. Dissocier. Relier. Émietter. Unir. Investir. Définir.***

Les mots sont partout autour de nous. Il y a ceux qui sont prononcés à travers notre quotidien, ceux que l'on entend de conversations privées ou publiques, ceux qui sont écrits de manière personnelle ou collective, ceux qui transitent virtuellement à travers les technologies nouvelles et ceux qu'on lit sur divers supports. Il y a les mots communs et ceux de la littérature. Ce sont ces derniers auxquels je porte une attention particulière.

Sous la forme de texte dramatique, les mots ont ce désir d'être entendus, d'interroger, de s'approprier et de parachever une pensée par de multiples formes de représentation. Le texte dramatique est un art littéraire qui s'adresse au lecteur dans le but d'être transposé sous une autre forme artistique. Dans ce chapitre, j'introduis mes réflexions sur le matériau premier qu'est le texte afin d'en explorer les incidences sur mon processus de création.

Du plaisir de lire à la distinction entre scénographie et installation, je creuserai les notions d'intersubjectivité et d'interdisciplinarité. Je m'attacherai aussi aux types d'ouvrages ainsi qu'à leurs champs d'intérêt partagés qui me mènent vers la contemplation et sur le chemin de la lenteur. J'approfondirai ensuite ces réflexions en

mots-fragments et en images-esquisses qui me conduisent vers une certaine dissolution du texte et qui me font basculer vers ce que je nomme les matériaux « intimes » et les matériaux « culture ».

### 1.1 La rencontre. *Le plaisir de lire (Barthes)*

Le texte. Tout commence ici. Des pages remplies de mots et de phrases. Des pages empreintes de sensibilité. Des pages aux multiples espaces d'émotions. Des pages, des textes fictifs ou autobiographiques, dramatiques aux sujets sociaux et réflexions métaphysiques absurdes, des romans d'analyse psychologique, des journaux intimes ou des lettres, mais surtout, le plaisir de lire la pensée d'écrivains. Des pensées, qui appartiennent à l'autre et qui percutent mes réflexions personnelles sur les relations existant entre l'homme, sa présence dans l'espace physique et sa trace temporelle. Une écriture détournée de son sens par appropriation, perception personnelle. La parole des poètes, dissoute à travers mon processus de création se matérialise dans mes installations et mes mises en espace.

Il y a eu ce moment particulier, cette petite étincelle momentanée qui m'a fait basculer vers le texte, cette rencontre avec la scénographie au cours de mes études collégiales. Parce qu'au commencement, il faut déjà aimer la lecture. Au départ, j'aimais la littérature, mais je l'avais toujours mise à distance de mon travail en arts visuels. Je n'avais jamais porté grand intérêt aux autres formes de représentations. L'installation et la peinture étaient ce que je privilégiais.

Choisir une lecture, c'est un peu comme choisir une direction. C'est un choix qui fait en sorte qu'un lecteur aura le désir de recommencer, n'y reviendra jamais ou que

beaucoup plus tard<sup>1</sup>. Je suis cette lectrice qui a perçu dans le texte dramatique un moyen de dialoguer et d'interroger le sens avec les sens pour représenter l'essence<sup>2</sup>. Puis, par curiosité pour l'espace, je suis aussi cette artiste de l'installation qui a voulu interroger ce plaisir de découvrir les images mentales provoquées par la lecture de texte et le déracinement des mots.

« Je m'intéresse au langage parce qu'il me blesse ou me séduit », écrivait Roland Barthes (2000, p. 108). J'ajouterais aussi qu'il interpelle ma curiosité. J'éprouve cette envie de connaître et de ressentir par la lecture de diverses formes d'œuvres littéraires, lorsqu'elles laissent au lecteur une place à la réflexion sans trop y porter d'indication ou de narration, de description historique ou théorique. Par exemple, des œuvres très personnelles telles *Écrire* de Marguerite Duras (1993), des essais ethnologiques, sociologiques ou psychologiques tels *Marcher loge des chemins de la lenteur* de David Le Breton (2012) et des textes dramatiques métaphoriques tels *Au bout du fil* d'Évelyne de la Chenelière (2003) poussent mes réflexions sur nos dynamiques sociales, corporelles et temporelles.

Le plaisir, je le trouve dans cette rencontre en dialogue avec l'écriture. Je le découvre dans ce moment où les mots « ne sont plus suffisants pour dire ce qu'il y a à dire, pour représenter ce qu'il y a à voir »<sup>3</sup> (Béland, 2010, p. 18) ainsi que dans les liaisons qui

---

<sup>1</sup> Roland Barthes rappelle que rien n'est assuré dans les plaisirs d'un texte : « rien ne dit que ce même texte nous plaira une seconde fois ; c'est un plaisir friable, délité par l'humeur, l'habitude, la circonstance, c'est un plaisir précaire (obtenu par une prière silencieuse adressée à l'Envie de se sentir bien, et que cette Envie peut révoquer ) » (Barthes, 2000, p. 118).

<sup>2</sup> Je fais référence au cours *La scénographie une pratique singulière ?* (EST840Q) donné par Anick La Bissonnière, architecte et scénographe, suivi à titre d'étudiante libre (automne 2017). Elle y décrivait la structure du parcours de création du scénographe comme une spirale infinie interrogeant les sens (permet de construire le monde), les sens (permet de lire le monde) l'essence (permet de représenter le monde).

<sup>3</sup> Je me rapporte au mémoire de maîtrise de Véronique Béland « Figure de l'artiste narrateur : pratique processuelle de l'écriture en arts visuels, distance critique de l'image et exploration d'une démarche d'archivage-collage de récits fragmentaires » (Béland, 2010). Elle interroge son processus d'écriture qui, dans un même sens que mes lectures, la mène à des images mentales.

se tissent entre ces mots et mes souvenirs. Cet état affectif conduit par les mots me renvoie à la fabrication d'images mentales poétisées, le miroir de ma sensibilité. Je me retrouve seule avec le monde écrit de l'autre et l'influence de mes propres réflexions. Une rencontre solitaire avec la lecture, provoquant une agitation comme stimulation intérieure, laisse une marque intelligible dans ce désir de créer.

## 1.2 La trace. *L'empreinte de la scénographie*

Si parler de mon travail de l'installation m'amène à parler de mon rapport affectif au texte comme matériau, l'œuvre littéraire elle-même me demande d'interroger son positionnement au sein de ma démarche artistique. Parce qu'il faut clarifier ce qu'implique un processus de création scénographique pour comprendre ce qu'il a à voir avec celui d'une démarche en arts de l'installation.

Je propose de soulever les questions de singularité de ma démarche quant à l'introduction de textes comme matériau premier puisque remettre en doute fait partie de ma nature.

- *Pourquoi partir du texte plutôt que de ma propre écriture, celle de mes pensées?*
- *La lecture est-elle indispensable à ma démarche ou est-elle un simple artefact de ma pratique de scénographe?*
- *En quoi mon processus de création scénographique lié au texte se distingue-t-il de l'acte de création qui me mène sur le terrain de l'installation?*

Retrouver la trace du texte dans mes installations, c'est chercher à assembler les fragments qui m'ont permis de la composer. C'est dans l'œuvre littéraire, celle de l'écrivain, que je viens errer pour sentir et faire émerger les idées, pour approfondir et

élargir mes réflexions personnelles, pour y déterrer ou attiser des souvenirs et pour y définir et y consolider ma vision. Je me laisse transporter par certaines phrases, ébranler et transformer par d'autres. Par la rencontre avec l'écriture de divers auteurs, je crée une conversation écrite invisible qui prendra forme d'image entre ce que j'aurai vécu, perçu et retenu. Je joue avec cette expérience du texte, mais en me donnant la possibilité d'en choisir les extraits et en conservant que ce qui m'aura interpellée dans ce dialogue invisible.

Puis, il faut comprendre d'où vient ce goût pour la lecture, représentation graphique de la langue ; un intérêt que je porte à cet art de la craquelure (Barthes, 2000, p. 51)<sup>4</sup> me permettant de révéler l'empreinte que laisse la scénographie sur mes installations. Ce goût de la lecture vient de cette curiosité de pouvoir se projeter dans des espaces imaginaires ou intangibles et de pouvoir examiner le monde sous un autre angle. Cette soif vient aussi du désir de découvrir de nouvelles images, de nouveaux horizons par associations de phrases prélevées du texte lu. Je ne ferai donc pas ici de parallèle avec ma pratique scénographique de l'opéra, du cirque ou encore de l'exposition, mais plutôt avec celle du théâtre qui trouve son origine dans le texte.

On nomme souvent la scénographie théâtrale art de l'immersion, et on la qualifie encore d'art total<sup>5</sup>. Le travail scénographique se construit, selon cette description imagée du scénographe et metteur en scène Yannis Kokkos, par cette « matérialisation [des] utopies : notre fonction est d'être les architectes de l'imaginaire, de réaliser ce

---

<sup>4</sup> Le terme de « craquelure » est en référence au texte *Variations sur l'écriture* de Roland Barthes (2000). Dans son paragraphe « Tmèse », il explique que l'écriture n'est « rien d'autre » que cet art matériel qu'il s'agit « de diviser, de sillonner une matière plane, feuille, peau, plage d'argile, mur ». Je trouve, en cette phrase organique, une description inspirante pour de futurs projets de création. Elle fera partie de ces nombreuses phrases extraites qui me renvoie à des images mentales.

<sup>5</sup> Le terme d'art total, auquel je fais allusion, est celui exposé dans le livre *Installation* d'Itzhak Goldberg (2014). Goldberg fait référence à Wagner, dont le désir était de dépasser les « limites disciplinaires traditionnellement tenues à distance les unes des autres et soumises à des limites arbitrairement posées (Goldberg, 2014, p. 42) ».

que personne ne peut réaliser en urbanisme : des architectures éphémères. Elles traduisent par nos rêves la parole des poètes » (Banu, 2004, p. 15). Cette image dans laquelle je me retrouve à titre de scénographe, je l'interprète aussi dans mon approche de l'installation. Dans la métaphore scénographique de l'architecte de l'éphémère, mes installations rencontrent ce désir de ressenti investi dans le choix des matériaux, les enjeux temporels de ces deux formes d'art, leurs expériences sensibles sollicitant la mémoire du spectateur et leur intérêt pour l'immersion par leur mobilisation des sens.

J'explore cet écart entre scénographie et installation d'abord par le texte, qui selon moi est une recherche, une traduction de la parole poétique, ainsi que le mentionne Kokkos. « Il faut trouver un espace qui entretient une liaison souterraine avec la matière même du texte et dont l'image définitive ne soit qu'une sorte d'écho sensible du récit » (Banu, 2004, p. 98). Le texte est pour le scénographe « son premier refuge, celui qui le rattache à un terrain robuste, consistant » (Guy-Claude François, cité dans Freydefont, 2007, p. 18). Ce sont les allées et venues des mots à la matière, de l'écriture à l'espace scénique, qui constituent le fil rouge qui me permet de concevoir des espaces imaginaires. Cette description processuelle relève d'une démarche que je tente de réactiver dans mes installations en me dégageant de l'obligation de traduire les notions de lieu, de temps et d'action. Je tente aussi de me dégager des mots comme matière première à la représentation imagée afin que ne subsistent que des mots-images et leurs essences originales.

La lecture d'un texte de théâtre est bien étrangère à celle que je fais pour mes installations.

Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations ? En un mot, ne vous est-il arrivé de lire en levant la tête ? (Barthes, 1984, p. 33)

Cette forme de lecture me permet d'extraire certains passages du texte et d'en dissoudre le propos. « Le texte, ou sa fixation en livre, n'est plus alors qu'un élément transitif et temporaire, participant d'un élément polyexpressif », souligne Magali Nachtergaele, spécialiste de littérature française et d'art contemporain (2015, p. 307). C'est un échange personnel entre le lecteur, le texte et l'auteur. Comme l'indique Barthes, « mon individu », comme étant « au terme d'une combinatoire très fine d'éléments biographiques, historiques, sociologiques » (2000, p. 125), transforme par le plaisir de la lecture l'essence du texte de l'auteur. C'est le jeu auquel se prête mon moi scénographe, libre de sa conduite ou de son orientation.

Dans ce travail d'entrecroisements, je m'intéresse à une certaine possibilité d'inachèvement du texte littéraire, mais aussi à sa dislocation à travers mon processus de création. Si le texte dramatique est un projet dramatique<sup>6</sup> et si sa forme va d'un « texte littéraire composée de façon réglée et savante jusqu'au libre canevas de situation » (Freydefont, 2007, p. 17), qu'en est-il des autres œuvres littéraires? Par exemple, dans l'installation *Intra. Inter*, j'ai visité l'essai « *Écrire* » de Marguerite Duras, j'en ai relevé et prélevé des phrases, un peu comme je le ferais dans mon processus scénographique, mais en me dégageant de cette demande de générer un espace-temps. Je veux simplement, sentir et faire surgir des images.

*Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seule l'écriture vous sauvera* (Duras, 1993, p. 24).

*L'écriture c'est l'inconnu* (Duras, 1993, p. 64).

---

<sup>6</sup> Dans *Petit traité de scénographie*, Marcel Freydefont développe l'idée que la dramaturgie se situe « au-delà de cette *activité d'écriture* » : elle serait aussi « une *activité de lecture* du texte qui peut conduire à établir un texte second ou un commentaire du texte, nécessaire pour décider de son interprétation » (Freydemont, 2007, p. 17; l'auteur souligne). Le texte dramatique a donc besoin de l'autre pour se réaliser, et ce, en pratiquant les formes de mise en scène, de jeu d'acteurs, de partition musicale, d'éclairage et en ce qui m'interpelle particulièrement, de scénographie.

*L'écrit ça arrive comme le vent, c'est nu, c'est de l'encre, et ça passe comme rien d'autre ne passe dans la vie* (Duras, 1993, p. 65).

Ma démarche interroge cette finalité que les œuvres littéraires semblent posséder. En me détachant du devoir de transcription ou d'illustration du texte dans son entièreté, je me concentre sur les images que perçois. Je me rattache à ce que Bakhtin nomme « image-objet »<sup>7</sup> lorsqu'il mentionne que l' « auteur est dans toute l'œuvre —, mais il ne saurait jamais en devenir partie intégrante au niveau des images (objets) (Bakhtin, 1984, p. 318) ».

Enfin, la lecture de textes en tant que « matériau texte » vient confronter et s'intégrer à ma démarche processuelle de l'installation. Elle permet ce glissement qui peut transformer les idées qui me semblent souvent banales. Je lis avec mes sens, je prends position, mais surtout je m'inspire de fragments textuels comme « objets autonomes, détachés de ses origines » (Cliche, 2013, p. 3). Je vois l'utilisation du texte comme une manière de contempler le monde avec distance. « [...] comment apprendre à voir avec des mots? Et, réciproquement, qu'est-ce qu'une composition de mots peut nous enseigner sur l'acte de voir? » questionne Didi-Huberman (2004, p. 6). Ce questionnement rejoint le mien, autant que me rejoint la réponse que propose l'auteur, par l'entremise de Rainer Maria Rilke pour qui, selon Didi-Huberman, l'acte de voir « consiste à accepter l'expérience – le risque, l'épreuve, le dessaisissement – [... mais surtout] d'en être concerné, transformé, impliqué » (Didi-Huberman, 2004, p. 6-7). Cette affection pour l'expérience du texte a de vives répercussions dans la création de mes installations.

---

<sup>7</sup> Dans *Esthétique de la création verbale*, Mikhaïl Bakhtin fait la distinction entre l'image produite par l'auteur de texte et celui des autres œuvres d'art. Il problématise les questions que posent le texte en abordant « l'image-objet » comme étant « loisible de construire l'image d'un quelconque locuteur, de percevoir comme objet un quelconque mot ou discours, mais cette *image-objet* [qui] n'entre ni dans l'intention ni dans le dessein du locuteur lui-même » (Bakhtin, 1984, p. 318).

### 1.3 L'entre-deux. *Interdisciplinarité et intersubjectivité*

Il serait inutile de nier la trace que laisse la scénographie dans ma démarche artistique. Il faudrait plutôt intensifier le désir d'entrecroisement et de rencontre de mes deux pratiques artistiques pour comprendre les incidences qu'elles apportent à l'une et à l'autre. Je définis l'entre-deux comme cet espace de désir où se rencontrent les codes scénographiques et artistiques. Ainsi, cet entre-deux se dessine comme un espace réflexif où deux passions émergent au sein de l'acte de lire, espace vital où deux processus de création dialoguent.

Je me permets dès lors cette traversée, ce moment de recul avec le milieu théâtral. Le travail de scénographe opère dans la vitesse, et je dois répondre à beaucoup de demandes sans toujours être pleinement en accord avec la signature de la mise en scène. Par contre, j'aime ce regard transitoire entre le texte et la création, entre le monde du locuteur et le mien. Il permet un éveil et une perturbation des sens me permettant de me positionner et de créer.

L'approche interdisciplinaire se définit par la combinaison de formes d'expression « qui conduit à des interactions et qui entraîne des transformations réciproques de chacune d'elles. L'intérêt porte sur les confins et les recoupements mutuels entre les disciplines » (Verner, 2005, p. 35). L'historienne et théoricienne des arts Lorraine Verner ajoutera un peu plus loin qu'une ambiguïté se profile à l'intérieur même de l'interdisciplinarité puisque cet espace entre les disciplines peut s'exprimer par « l'espacement, la répartition ou une relation réciproque » (2005, p. 35). Habitée par les codes artistiques et scénographiques, je m'intéresse autant à cette distance qu'aux correspondances qui peuvent les rattacher. C'est à travers des remises en question sur les fondements disciplinaires que le partage des savoirs bouscule mon approche de l'installation. En mettant à distance les objectifs scénographiques de traduction du texte, ma démarche se distingue de l'acte de transposition. Elle peut ainsi soulever la question

d'inachèvement du texte littéraire, mettre en perspective la notion d'intersubjectivité et révéler mon positionnement sur les codes artistiques et scénographiques pour créer des installations prenant des formes hybrides, entre ces deux disciplines.

Je ne suis pas la première à éprouver ce désir d'intégrer le texte au sein de ma démarche artistique en arts visuels. Plusieurs artistes du milieu des arts ont porté un intérêt particulier à ce croisement entre littérature et arts visuels. De mon côté, c'est en possession de cette expérience tirée du milieu théâtral que j'arrive à nourrir mes questionnements littéraires et à tenter de trouver ce qu'apporte l'interdisciplinarité à mes œuvres.

Mon travail s'apparente à celui de certains artistes, mais comme j'emprunte des passages à divers textes et que le propos de l'œuvre littéraire se dissipe à travers ma démarche, je peux tout aussi bien m'en écarter en cours de route. Des artistes d'influence tels Joseph Kosuth, qui utilise une forme d'écriture plus informative (Figure B - 1), Illia Kabakov, qui crée des récits fictifs (Figure B - 2), Sophie Calle, s'alimentant de récits autobiographiques (Figure B - 3) ou encore Janet Cardiff et George Bures Miller, qui empruntent des formes plus documentaires (Figure B - 4), viennent tous questionner mon investissement du matériau textuel et interroger ce choix de le révéler en partie au spectateur.

Je prends aussi conscience que dans les phrases que je choisis parmi les textes que je visite ne se trouve pas que la voix d'autrui. Celle-ci se tisse à la mienne, fait écho à des lectures antérieures, à des conversations passées, à des idées qui sont miennes. Ces dialogues infinis se perpétuent. Il y a des écarts, des non-dits très personnels qui passent au travers de toute lecture. C'est ce qui fait dire à Barthes que « le texte seul ça n'existe pas » :

il y a *immédiatement* dans cette nouvelle, ce roman, ce poème que je lis, un supplément de sens, dont ni le dictionnaire ni la grammaire ne peuvent rendre compte. [...] toute lecture dérive de forme transindividuelle [...] (Barthes, 1984, p. 35)

Mon travail est en constante mouvance entre mes expériences du texte et mon dialogue avec la lecture. Dans une attirance pour l'écriture et pour les mots se trouve une recherche humaine qui rejoint, ébranle et modifie ma propre vision ; une intersubjectivité qui s'impose.

Mon passage en scénographie m'a menée sur cette route du matériau textuel où je réfléchis avec le texte pour percevoir et me construire des images mentales. Dans un essai, Bakhtin écrit que « la voix de l'auteur au théâtre » est complexe puisqu'elle « ne se réalise pas à travers le mot »<sup>8</sup> (1984, p. 319). J'ajouterais que cette voix doit aussi être traduite par un processus collectif qui vise à la compléter, l'amène à se transformer. Une ambiguïté persiste sur la question d'identité et d'originalité lorsque j'aborde les diverses formes de textes d'auteurs que j'investis. Un jeu émerge dans cet intervalle entre le *je* et le *tu* et donne forme à mes installations. Ces mots utilisés comme matière possèdent des qualités invisibles et uniques qui sont la trace voix d'autrui et de son expérience.

Mon exploration du texte se déploie dans une approche de l'intersubjectivité. Je touche à ce concept philosophique développé dans l'expérience humaine de ma lecture. Décrite par Simone Manon, professeure de philosophie, l'expérience « n'est pas celle d'un être isolé, coupé du monde et des autres, mais celle d'un être en rapport avec

---

<sup>8</sup> Pour Mikhaïl Bakhtin, l'auteur s'exprimant fait de lui un objet pour autrui et pour lui-même et témoigne d'une bivocalité puisqu'il entre dans la composition de ses images et de ses personnages. Au théâtre, il est plus complexe de porter un regard dialogique puisque celui-ci fait place à une pluralité des voix et du langage dans son processus collectif. Étant lié aux diverses écritures réalisées par de multiples intervenants (metteur en scène, concepteurs, acteurs), il se compose en un événement théâtral qui porte à une lecture multiple.

d'autres »<sup>9</sup> (Manon, 2007). Chaque œuvre littéraire que je visite entraîne inévitablement une recherche personnelle visant à y découvrir mon propre écho, l'ombre de moi-même dans un espace imprégné des pensées de l'auteur.

#### 1.4 Le texte. *Ouvrages et temporalité*

2007. Je sors de l'École nationale de théâtre et plonge professionnellement dans le milieu théâtral. Engagée dans diverses scénographies, ma deuxième conception déclenchera cet intérêt de l'installation unique à mon processus de création. C'est dans le travail de l'espace pour la pièce *Grincements et autres bruits* (Figure A - 1) de Paul Émond (1999) que mon bagage en arts visuels refait surface. Ma proposition est de transposer le texte, divisé en cinq tableaux réalistes peu inspirants, dans l'espace de la galerie. Que voilà une lecture du texte qui s'éloigne de la proposition de l'auteur ! Les cinq duos de personnages seront reproduits en sculptures peintes en faux fini de bronze en taille réelle, l'idée étant de figer la vie des personnages dans le temps, pour révéler le vide de leurs dialogues. C'est ainsi que les arts visuels, plus particulièrement l'installation, ont commencé à prendre de plus en plus de place dans mon processus de création.

Pour certains, avoir comme point de départ le texte peut paraître banal ou superflu. Si pour le scénographe, le texte dramatique est imposé pour répondre au processus de production collective, je me permets, dans le cadre de mon travail de création en arts visuels, de choisir librement le style et le propos des textes que j'approche. Ces

---

<sup>9</sup> L'approche phénoménologique de l'intersubjectivité qu'aborde la professeure de philosophie Simone Manon s'effectue dans un partage au niveau mental, une sorte de « capacité à lire l'esprit d'un autre ». Le phénoménologue Husserl, que cite la Simone Manon, soutient que « la condition de base l'être humain est d'avoir un esprit ouvert à l'esprit des autres et de voir l'autre comme fondamentalement pareil à soi » ce dans notre expérience du monde. Une conscience du « sentiment originaire de coexistence ».

ouvrages que je sélectionne après une longue recherche, par la suggestion d'amis ou la découverte inopinée, sous forme de roman, d'essai ou de journal intime, de fiction ou d'autobiographie, forment à leur façon une rencontre enrichissante. De plus, je préfère me dégager du contexte historique et politique pour porter davantage sur la psychologie humaine et sociale.

Il y a, dans ce désir de choix individuel du texte, une démarche de prise de position face aux contraintes qu'impose le texte dramatique dans mon travail scénographique. De la lecture à la transposition artistique, mon intérêt pour l'espace et pour le temps ne se développe pas de la même façon. « L'objet de la scénographie est de composer le lieu nécessaire et propice à la représentation d'une action, le moyen en est la mise en forme de l'*espace* et du *temps* » souligne Marcel Freydefont (2007, p. 21). Dans le milieu théâtral, l'engagement de l'action par le corps des comédiens m'exige de choisir certains passages du texte pour créer un lieu en fonction du temps. Lieu et temps sont régis par l'action des personnages. Dans ma pratique artistique, en contrepartie, les phrases que je retiens pour mes installations sont celles qui créeront des formes réfléchies par le temps mis en espace. L'action des personnages se retrouve figée dans les matériaux que j'utilise.

Visiter le texte en m'intéressant à la temporalité fait ressortir cette attention sensible que je porte à l'humain et à son environnement. J'évacue l'idée de représentation d'action dans la construction d'un espace théâtral et m'attarde plutôt aux sentiments et émotions vécus par les personnages dans la solitude d'un espace. Mes considérations sur le vieillissement, la mémoire, la trace, la disparation et l'éphémère viennent teinter la collecte de ces phrases. Je touche à ce temps qui s'empare de nos corps, qui laisse une empreinte subtile dans l'espace et a une incidence sur les objets que l'on manipule. Le choix des ouvrages se veut un mélange de conversation entre ma propre mémoire et cette mémoire textuelle éprouvée dans la solitude de l'expérience humaine.

Je suis sensible au texte. Je suis sensible aux émotions qu'il dégage. J'accumule les extraits de phrases qui appellent au temps, à la solitude, à la lenteur, au souvenir, à l'oubli. Réfléchir avec les mots, les plonger dans une tridimensionnalité où le texte se détachera de sa forme littéraire vers une forme installative que le spectateur pourra percevoir dans un écho lointain.

Sentir le texte. Voici quelques phrases qui trouvent une résonance avec cette quête de temporalité.

2014. *Intra. Inter. Partir d'un roman. Écrire* de Marguerite Duras (Figure A - 2).

*Être seule avec le livre non encore écrit, c'est être encore dans le premier sommeil de l'humanité* (1993, p. 37).

2015. *Résonnance diatonique. Partir de L'esprit des Cheveux, Chevelures, poils et barbes-Mythes et croyance* de Christiane Noireau et *Lettre à un jeune pianiste* de Jean Fassina (Figure A - 3).

*La presque totalité du monde sensible et visible, voué à une mort à plus ou moins long terme, se soumet à la courbe, à son déploiement, à son extension, à sa flexion, à sa chute* (Noireau, 2009, p. 12).

*Le contact avec les touches se fait par la pulpe des doigts. La peau y est très sensible puisqu'elle contient les dernières ramifications des nerfs sensitifs* (Fassina, 2000, p. 46).

2015. *Suspension passage* Partir d'un essai. *Traverser Montréal* de Sherry Simon et *Le regard des sens* de Juhani Pallasmaa (Figure A - 4).

*Le paysage émerge donc comme une œuvre d'art totale, cristallisé par l'expérience perceptuelle de sa traversée* (Simon, 2008, p. 259).

*Toute expérience de l'architecture qui nous touche est multi-sensorielle [...] L'architecture fortifie l'expérience existentielle (Pallasmaa, 2010, p. 47).*

### 1.5 Le contexte. *Observations et rythme*

C'est ainsi que j'observe le monde par ces phrases que je collecte, que j'accumule dans des cahiers ou sur de petits bouts de papier accrochés au mur.

C'est aussi par l'environnement dans lequel je lis et celui dans lequel je me construis. Tout ça possède une incidence sur les images mentales qui se formeront et que je traduirai d'abord sur papier.

Je fais souvent mes lectures dans le silence d'un lieu et parfois dans le bourdonnement d'un autre; une pièce dans laquelle je contemple, un moyen de transport dans lequel j'observe, un espace dans lequel je m'arrête. Ces lieux immobiles, permanents ou de transit, cette solitude ou ces conversations entendues ont une influence sur ma concentration et les liens qui se construisent avec texte. Ces trajectoires entre le monde réel, univers personnel et vision de l'auteur teintent mes réflexions.

*Je suspends lentement ma lecture. Je lève les yeux. À ce moment précis, quelque chose apparaît dans la fenêtre et dans une fraction de seconde me ramène à un souvenir. Plus tard, lorsque je replongerai dans le texte, les phrases se mêleront à ce moment observé.*

La lecture opère dans le monde des émotions et des souvenirs. Certaines connaissances ou rencontres liées à des événements, des lieux conservent une trace dans ma mémoire. Il y a des souvenirs, des hasards, des expériences, des épreuves, autant que des émotions et états d'âme du présent qui viennent toucher les cordes mes perceptions lors

de mes lectures. Peter Zumthor, architecte, nomme atmosphère ce qui « agit sur notre perception émotionnelle » (2008, p. 13). Cette atmosphère, décrite par Zumthor et présente à mes intérêts personnels fait émerger des images lorsque je lis certains passages littéraires. « Tout, les choses, les gens, l'air, les bruits, le son, les couleurs, les présences matérielles, les textures, les formes aussi » (Zumthor, 2008, p. 17) : voilà ce que j'observe, ce à quoi je prêt l'oreille, ce sur quoi je m'attarde pour mon travail. Ils sont présents dans mon expérience du texte, dans les images qui surgissent et dans les installations que je crée. Je prends le temps de m'y arrêter et de les contempler.

*Je suis lente. Je suis souvent indécise. Je m'émerveille devant le minuscule et devant l'immensité. Je suis rêveuse. Je suis parfois distraite.*

Si je nomme ces traits particuliers de ma personnalité, pouvant être perçus tantôt comme une qualité, tantôt comme un défaut, c'est parce qu'ils amènent pour moi cette richesse de la lenteur, cette propension à la contemplation.

J'ai ainsi appris à lire, à prendre le temps de regarder autrement pour voir « l'invisible ». Contempler avec mes sens, dans la lenteur.

La lecture est pour moi une sorte de marche contemplative qui me permet de porter un regard sur le monde ou de me rappeler certains souvenirs voilés. À mon rythme, je traverse le texte et le texte me traverse. Je parcours les pages. Je m'arrête sur certaines phrases. Je déracine des mots et je regarde de plus près certains détails sur mon passage. La lecture, comme la marche, me permet de résister à ce rythme effréné de la vie contemporaine, à cette urgence de ne rien manquer. Comme l'écrit David Le Breton à propos de la marche, la lecture « ne se joue pas seulement dans l'espace, le temps également est mobilisé. Ce n'est plus la durée du quotidien scandée par les tâches du jour et les habitudes, mais un temps qui s'étire, flâne, se détache de l'horloge » (Le Breton, 2012, p. 45). Cette lenteur est précieuse dans mon processus de création. Elle

me permet de prendre un souffle dans mes lectures, ouvrant sur un « Cheminement dans un temps intérieur [...] remémoration qui égrène au fil de la route des images d'une vie [...] » (Le Breton, 2012, p. 45) que je noterai sous forme de fragment.

### 1.6 Le fragment. *Les notes de correspondance*

Je prends note de ces observations dans des cahiers. J'accumule les extraits de texte que j'accroche au mur de l'atelier. Je prends le temps de lire, de les relire et d'y revenir. J'ajoute, je retire et j'interroge le sens des phrases agencées. Je joue avec le croisement de mes souvenirs et les images qui se forment avec les fragments textuels.

*Associer des fragments de textes pour provoquer sensations, des réflexions et des images mentales. Les phrases sont extirpées, associées et entremêlées à des souvenirs troubles, à des pensées fragiles. « Espérer faire voir, dans les mots, autre chose que les mots eux-mêmes »<sup>10</sup> (Béland, 2010, p. 18) un nouvel objet-texte, qui se déploiera en installation dans l'espace.*

Il serait donc important de clarifier cet état de phrases qu'est le « fragment » dans ma démarche. Dans son mémoire-crédation, Cliche explique les diverses définitions qu'on fait du fragment. Il est tantôt le « résultat d'une coupure avec une totalité » ou vu « comme l'inachevé, l'incomplet ». Il souligne le paradoxe existant avec le tout ; « il est le souvenir d'une totalité, le constat d'une perte irrémédiable et le germe d'un nouvel assemblage » (Cliche, 2013, p. 3). Mélangé à mes images intérieures sous forme de trace, le fragment de textes prélevés dans les œuvres littéraires deviendra souvenir

---

<sup>10</sup> Je me réfère au mémoire de Véronique Béland dans lequel elle décrit son processus de création. Elle « [tente] de saisir à quel moment [les mots] ne sont plus suffisants pour dire ce qu'il y a à dire, pour représenter ce qu'il y a à voir ». Son travail émerge de l'écriture, une pratique provenant des mots issus de son histoire personnelle qui provoque des images mentales et des histoires qu'elle développe ensuite dans l'espace.

et conservera un lien avec ses origines. J'assemble les images de mon parcours aux phrases pour écrire ma propre vision, pour produire un geste, celui de l'esquisse.

### 1.7 Le geste. *De l'écriture à l'esquisse*

Au premier regard, on pourrait dire que le déclencheur de ce geste de la main proviendrait de ces fragments amalgamés à mes idées, mais il y a plus. Il y a les images de passage que j'ai perçues et ces notes amassées dans mes cahiers qui m'entraînent à réfléchir par le dessin. C'est dans ce jeu de croisement que ma main prend plaisir à découvrir les liens qui se dessinent.

Je suis cette rêveuse, lente, toujours accompagnée de ses cahiers et ses outils de dessin. Je saisis ces moments d'émerveillement devant de petits riens desquels on ne s'attarde. Je me laisse surprendre par le quotidien et l'ordinaire. Je crée des liens poétiques entre le texte et ce que je vis. Tout est traduit par l'écriture et le dessin.

Lors de mes lectures, j'ai besoin de sentir ma main parcourir et tourner chaque page de papier pour prendre une respiration, un temps de réflexions. J'aime inscrire mes pensées en marge des feuilles afin de conserver une certaine mémoire sensible des phrases ressenties. Barthes décrit bien ce moment de concentration singulier dans *Le plaisir du texte* : « [...] rien ne dit que ce même texte nous plaira une seconde fois ; c'est un plaisir friable, délité par l'humeur, l'habitude, la circonstance, c'est un plaisir précaire » (2000, p. 118).

Je traîne toujours avec moi un cahier à croquis ou un cahier de notes afin de conserver les traces d'idées qui me viennent en tête pendant et après une lecture. Munie d'un crayon, instrument d'écriture et de dessin, et d'une gomme, ma main trace, note, griffonne, invente et transcrit par souvenir ou en possession d'un texte. Ces réflexions

s'arrimant ou perturbant mon processus de création me renvoient à des images et des pensées intérieures.

Mon « crayon assure la transition entre le monde imaginaire et l'image qui apparaît sur la feuille de papier » (Pallasmaa, 2010, p. 12). Il agit tel un traducteur transposant les paroles d'une langue à une autre, d'un texte à une image. Dialogue entre le texte et les images conservées par ma mémoire, ma main réfléchit, elle explore le texte traversé par mes pensées.

Les petits feuillets de pages vides à imprégner d'émotions m'accompagnent et transitent d'un environnement public, à un endroit plus familier. Depuis ma jeunesse où j'écrivais et je dessinais dans de multiples journaux intimes, je poursuis cette quête mémorielle qui se circonscrit dans le temps produit dans la solitude du texte. Je m'intéresse, j'interprète, je questionne ce que je vis, ce que je lis et ce que je perçois avec mes sens. Temps d'arrêt pendant que mes yeux épluchent le texte à mon atelier ou encore pendant un trajet d'autobus qui me rappelle ces passages consultés précédemment, je fais apparaître, griffonne, note les passages et les idées ou phrases qui me viennent en tête. J'entremêle les notes personnelles qui « [rendent] compte d'une expérience qui demeure intense, sans être totalement connue, comprise ou expliquée » (Brett, 2015, p. 39) au fragment de texte. Selon le contexte dans lequel le texte a été lu, lieu ancré ou transitoire, environnement sonore d'un lieu public ou lieu intimiste, et encore dépendant de mon état d'âme, des événements et discussions de la journée, les liens se tissent pour former la toile de fond de mon vocabulaire et de mes idées.

J'accumule ainsi une multitude d'esquisses, amorces d'idée, qui avec inconscience et spontanéité partageront leurs connexions avec mes réflexions sur la fragilité de notre existence alimentée par mes réflexions, mes esquisses diluent l'essence du texte laissant place au fragment d'exister.

## 1.8 L'évaporation. *Basculer vers la matière*

Il arrive ce moment où les idées esquissées sur papier doivent prendre forme, où je devrai me départir de certaines réflexions et devrai opérer certains choix. La distanciation du texte comme matériau premier aborde alors la question du matériau texte.

J'aime lire un texte, parce que c'est en général un moment associé à la solitude et la tranquillité. C'est aussi un voyage avec l'imprévisible, des émotions, des remises en question. C'est un moment privilégié avec l'autre où je peux choisir de m'y arrêter et d'y revenir quand je le désire.

Depuis le moment où j'ai commencé la maîtrise, j'ai choisi de ne pas le révéler dans l'espace de la galerie. J'ai parfois tenté d'intégrer certains fragments sonores et la lecture de certains extraits de texte. Dans l'installation *Intra. Inter* (2014) par collage et association de phrases du roman *Écrire* de Marguerite Duras (1993), certaines phrases étaient récitées en boucle dans l'espace (voir Appendice B). Puis, dans la manœuvre *Suspension passage* (2015) un texte que j'avais composé, et inspiré de mes lectures de *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur* de Le Breton (2012), était enregistré dans une carte (voir Appendice C).

Choisir de ne conserver qu'une trace ou dissimuler complètement tout fragment du texte n'était pas un enjeu personnel considérable de ma démarche et plutôt une intégration inconsciente, sans interrogation majeure. Peut-être était-ce une manière de me détacher du théâtre, cet art de performance du texte, des mots déclamés, hurler, gémis, pleurés, chuchotés. Peut-être était-ce aussi la transcription de ma démarche scénographique que j'introduisais en arts visuels. J'y porte désormais un intérêt particulier.

Dans mon exposition de fin de maîtrise, je me questionne sur l'espace et la position que je laisserai au texte-fragment dans la réalisation de mes installations tout comme dans leur apparition en galerie.

En quoi le texte peut-il être un matériau? La question en infère une autre : qu'est-ce qu'un matériau ? À mon sens, le matériau est un élément qui peut être manipulé, transformé, et qui participe à la composition de quelque chose. Selon cette définition, le matériau est donc pour l'architecte, le géologue, l'ingénieur de même que pour l'artiste, une substance solide naturelle ou produite par l'humain, transformable et pouvant être incorporée ou entrée dans un processus de fabrication/construction/ pour créer un nouvel objet/produit.

Le texte-lecture<sup>11</sup>, qui appartiendrait au lecteur, serait donc libre d'interprétation pouvant être morcelée sous forme de fragments et être investie sous une autre forme de lecture. Le matériau texte est cette forme qui répond aux questions architecturales, théâtrales et artistiques. Le texte comme matériau premier ou texte-lecture étant la source de référence première de mes œuvres se dissout au profit d'une écriture sous-jacente et invisible à l'œil du spectateur. Sa transformation l'amène d'une forme écrite, à une forme transposée vers une matière sensible dans le but de produire une installation objet-fragment ou un nouvel objet texte.

Est-ce que mes installations sont alors des textes ? Si le texte se définit en partie par sa forme écrite ou orale, il faudrait alors que mes œuvres soient accompagnées d'une partie sonore ou d'une partie écrite. Mes installations se déploient soit en silence, accompagné de son abstrait ou de texte fragmenté. Le dialogue se passe alors entre les

---

<sup>11</sup> En référence à Barthes et à son *Le Bruissement de la langue : essais critiques IV*, où il parle du texte qui s'écrit dans notre tête lorsque nous la levons, au texte qui se mélange à notre pensée, à nos émotions (1984, p. 33-34).

yeux du spectateur et l'objet-fragment. La forme écrite ou orale étant plutôt dissoute dans le travail, mes installations garderont donc leur statut d'installation et non de texte.

## MOUVEMENT II : REPRÉSENTATION. ESPACE. POSTURE.

Assise devant ma table de travail, la reproduction miniature du théâtre bien éclairé, j'observe le petit personnage à l'échelle en gardant en tête le texte, les images, les réflexions et les échanges. Je consulte les plans de la salle. Dans cet espace encore vide, je joue avec des formes et explore les matériaux. Je repense à ces phrases lues précédemment et aux sentiments qui habitent les personnages de la pièce. Le *je* se dissout à travers le travail collectif. L'empreinte, la trace, la marque...

Dans la salle de répétition, entourée de l'équipe de concepteurs, je présente ma proposition scénographique finale et la plantation du décor dans l'espace. Je dois défendre certaines idées puisque des questions de mises en scène et d'éclairage interrogent l'espace.

Je regarde le spectacle. Les acteurs se déplacent dans cet espace encore fragile. J'observe les émotions des spectateurs. Ils sont touchés par l'histoire, le jeu et travail de l'ensemble des concepteurs. Je suis heureuse de pouvoir participer à ce projet collectif qui a nourri et rempli mon espace.

## MOUVEMENT II: MÉTAPHORE. SPATIALISATION. EMPREINTE.

Les esquisses se succèdent et se prolongent du cahier à l'espace. À ma table de travail, je manie des formes et textures à l'échelle miniature. J'explore dans l'espace de la maquette les compositions en mouvance avec les extraits de textes.

Entre cette table où repose ma maquette, amorce de l'installation, et le bureau où se retrouve une multitude de matières, je m'arrête. Je prends du recul. Laisser le plaisir du « faire » apparaître. Prendre contact avec sa forme. Le matériau se révèle et s'exprime. Le matériau traverse le monde avec son bagage d'histoire.

Dans l'espace de la galerie, un dialogue s'établit entre installation et architecture. Je l'entends. La galerie me parle et la forme aussi. Je place, je suspends, je manipule et enfin, je trouve la réponse. Éveiller le côté haptique de l'expérience. Voir avec les sens la forme manipulée, la forme-informe dans l'espace d'un mouvement, une boucle infinie.



## CHAPITRE II

### MATÉRIAUX ET ESPACE COMME SENSATION TEXTUELLE

**Voir. Percevoir. Cacher. Révéler. Éprouver. Détourner. Former. Composer.**

Lire pour découvrir ou pour approfondir. Lire pour ressentir et pour percevoir.

Cette contrainte que peut provoquer le texte-lecture dans la création de mes installations m'apporte une autre forme de liberté artistique. Celle-ci se distingue de mes intentions, de l'achèvement et de la portée engagés dans la création de mes scénographies.

Il y a dans mes installations une intention d'intervenir dans l'espace en manipulant des objets désuets et des matériaux sensibles qui sont à l'origine du texte, que j'interprète comme une réponse à mon intention scénographique de transposer le texte en un espace sensible avec la réflexion et les enjeux des matériaux.

Il y a dans mes installations le désir de permettre au texte de se dissiper dans sa globalité sonore et de s'écarter du spectaculaire<sup>12</sup>. L'envie de faire émerger une synthèse de l'expérience vécue de ma lecture et mes expériences personnelles du monde dans un partage qui relève du sens du toucher. J'y vois un écho à mes scénographies qui, à

---

<sup>12</sup> J'entends ici « spectaculaire » comme ce qui concerne les représentations théâtrales, les effets visuels et émotionnels.

travers une pensée collective où « jeu » et « parole », sont mises en scène, s'appropriant avec sensibilité l'essence du texte dans un rapport temporel.

Dans cette seconde réflexion du texte comme matériau premier, j'expliquerai ce que me permet la pratique artistique de l'installation et ce que j'emprunte à la scénographie. J'exposerai d'abord comment cette exploration tirée de la manipulation de différents matériaux (intime, de culture et dramatique) et leurs potentiels sensibles ou métaphoriques visités en installation est obtenu et nécessaire à cette lecture que j'opère dans le texte. Puis j'aborderai la question de l'espace qui est précieux dans les dialogues qu'il noue avec mes installations. Contrairement à la scénographie, elle se révèle dans un second temps, puisque c'est par l'objet de mes installations qu'elle trouve son écho du texte. Finalement je toucherai à ce « je » qui trouve sa résonance dans le texte et qui me permet de diluer la parole écrite dans mes installations.

## 2.1 Les « matériaux texte »

Ce rapport singulier que j'entretiens avec le texte-lecture, qui me permet de toucher à des émotions, des perceptions et des valeurs personnelles, est l'amorce de mon travail avec les matériaux que je nomme matériaux texte<sup>13</sup> ou matériau sensible. Parce que leurs caractéristiques sensibles répondent à ce que j'ai perçu dans la fragmentation du texte. Parce que ceux-ci possèdent des qualités physiques et des valeurs symboliques dans lesquelles je plonge; pour manipuler la forme et en perturber leurs expressions, pour les confondre et créer une forme de métaphore littéraire dans l'espace. Étudier

---

<sup>13</sup> L'appellation matériau texte reviendra souvent à travers ce chapitre. Je qualifie de matériaux texte tous les matériaux, que j'explore et manipule découlant de ma démarche dans les œuvres littéraires, le matériau premier.

« la manière dont l'intime et le social sont entremêlés »<sup>14</sup> (Wallis, 2015, p. 122) est l'une des nombreuses choses que je trouve dans l'installation.

J'aurais pu explorer mes impressions du fragment texte sous une forme bidimensionnelle (peinture-dessin-photographie) ou encore, le visiter sous la forme tridimensionnelle de la sculpture. Si je choisis d'investir le médium de l'installation, c'est que les « matériaux texte » m'appellent parce qu'ils possèdent une relation à l'espace et au temps. En ce sens, je considère que les matériaux sensibles possèdent une expression, une voix et une histoire de fabrication, de société et d'expérience personnelle. Réunis par manipulation matérielle (forme, composition, structure) et par association de sens (symbolique, historique), ils peuvent alors porter les fragments du texte visité<sup>15</sup>.

Je porterai mon regard sur les matériaux texte qui soulèvent des énigmes sensorielles, pour aborder le sujet de la transtextualité. Dans cette approche matérielle, je définirai ce que j'appelle matériau de « culture », matériau « intime » et matériau « dramatique ». Je nommerai, d'après un certain répertoire de mes perceptions, les matériaux susceptibles de me révéler un potentiel de sensibilité. Je m'y intéresserai finalement pour exposer leurs parcours dans ma démarche artistique. De ma main, comme outils d'exploration jusqu'à son assemblage sous forme-fragment.

---

<sup>14</sup> J'emprunte la description terminologique qu'emploie Clarrie Wallis pour approcher la pratique artistique de Mona Hatoum. J'y trouve une concordance à ma recherche personnelle qui assemble matériaux texte et texte-lecture (matériau premier) en mise à distance de mon processus scénographique.

<sup>15</sup> Je m'intéresse à cet essai polémique écrit par l'architecte Juhani Pallasmaa qui se « fonde sur des expériences, des points de vue et des réflexions personnelles ». Il partage son expérience d'architecte dans ces observations du monde qui se conjuguent avec les sens : « la vision périphérique nous intègre dans l'espace, alors que la vision ciblée nous pousse dehors, nous transformant en simple spectateurs. [...] La perte de focus peut libérer l'œil de la domination historique et patriarcale » (Pallasmaa, 2010, p. 14).

### 2.1.1 Le matériau. À travers une image des sens

Nous sommes à cette étape transitoire qu'est mon intervention avec les matériaux. Entre cette première appropriation du texte-lecture, traduit par le langage formel de l'esquisse, et sa forme dernière qui se compose de matériau texte en installation, se trouve cette réflexion des matériaux. C'est ici que j'explore le passage de l'idée dessinée à partir de *perception* du matériau à l'investissement de la matière par l'entremise de tous mes sens.

Les images mentales ayant émergé sur cette fine matière transformée faite de fibre végétale que l'on nomme papier, c'est dans les matériaux que je trouverai des réponses aux jeux de correspondance des phrases fragmentées. Parler d'un matériau tridimensionnel, c'est revenir aux fragments de phases prélevées et investir les sentiments que j'ai éprouvés à leur rencontre. Dans ce retour à la perception, il y a un choix d'intervenir, de manipuler des matériaux, la matière du visible<sup>16</sup>. Un besoin qui relève de la main de l'« artisan »<sup>17</sup> pour toucher et ébranler les matériaux que j'idéalise par mémoire des sens et non ceux que je manipule avec mes sens. Puisque lorsque je sens, j'entends, je touche et j'observe un matériau, il me transporte plus loin dans le

---

<sup>16</sup> « Rencontrer la matière c'est manifestement ce que l'on est amené à faire dès qu'on s'intéresse au visible » souligne Marie Renoue dans son introduction sur la matière et des arts. Elle cite aussi certains artistes et chercheurs qui évoquent « rapport avec la matière « pouvant aller jusqu'à l'intime » » ou qui traite de « matière-émotion , en termes d'intensité et de rythme» et « d'appel des sens » avec intuition (Renoue, 2008, p. 99).

<sup>17</sup> J' ai besoin de toucher à ce *moi* délaissé, ce *moi* artisan qui, comme Richard Sennett décrit, possède un « savoir-faire [qui] passe par la pratique et l'entraînement» et qui se fonde sur « l'expérience pratique » (Sennett, 2010, p. 74) en prenant contact directe avec les matériaux. Il se passe quelque chose entre ma main et ma tête lorsque je manipule des matériaux et que je les transforme. Un entretien qui, avec les connaissances acquises au cours de mes expériences théâtrales (menuiserie, peinture scénique, accessoire) et celles en arts visuels (dessin, la peinture, sculpture), me permet de renouer avec cet instinct opérer par le geste, la spontanéité et ouvert à l'exploration.

monde des idées. Un besoin de sentir que par mon engagement dans le matériau, le visiteur peut être touché par sa fabrication<sup>18</sup>.

En scénographie, les limites physiques, budgétaires et les contraintes théâtrales s'interposent dans la multiplicité des matériaux. Sinon, tout est permis pour évoquer ou représenter des espaces. Pour moi, il existe deux sortes de matériaux que je dis originaux pour leurs forces d'évocation ou les matériaux reproduits (faux fini, projection de surfaces) pour forcer l'évocation. En conception scénographique, les matériaux font partie intégrante de mon paysage visuel servant à créer des métaphores de l'espace. Une sorte de transposition sensible du texte dans un matériau rapporté dans l'espace qui évoque un environnement et une atmosphère. En général, je manipule les matériaux à l'échelle de la maquette ou encore à titre d'échantillon pour reproduire et communiquer l'émotion qui relève de l'idéation d'un espace.

*Briqueter* (2014), la première installation que j'ai réalisée pour la maîtrise, s'inspirait de la définition du mot « peinture », m'ayant amené, à travers mon exploration, à ma relation aux médiums et matériaux pour terminer avec la définition du mot briqueter (

Figure A - 5). Les extraits des définitions en tête, j'interrogeais le médium et les techniques dans mes deux processus de création. L'un serait vu comme un accessoire, sculpté et peint par la main de l'artisan et l'autre vu comme une œuvre peinte par la main de l'artiste. Tous deux jouaient à représenter. Dans mes installations, avoir un contact privilégié avec les matériaux et jouer avec leurs qualités physiques réelles me permet de retrouver ce rapport sensible du corps de l'artiste qui influence la tête. J'investis cette écoute du matériau dans le geste opéré par ma main comme dialogue spontané et instinctif. Recherche, manipulation et révélation peuvent avoir une

---

<sup>18</sup> Pour l'architecte Juhani Pallasmaa, « [I]es objets et les architectures qui séduisent sont ceux qui conservent le souvenir de leur fabrication. En quelque sorte, ils invitent le spectateur ou l'utilisateur à toucher la main du créateur. » (2013, p. 99)

incidence sur l'utilisation du matériau, sur la forme que prendront mes installations et sur cette perception fragile du fragment texte né de mes lectures.

Le toucher est l'inconscient de la vision, et cette expérience tactile détermine secrètement les qualités sensorielles de l'objet perçu. [...] Le toucher transmet des messages de bienvenue ou de rejet, de proximité ou d'éloignement, du plaisir ou de répulsion. (Pallasmaa, 2013, p. 97)

Avec l'hétérogénéité des matériaux<sup>19</sup> que me permet l'installation, sans les contraintes théâtrales<sup>20</sup>, s'ouvrent de nouvelles possibilités d'interaction avec les sens. Sans répondre à la question de créer un environnement pour un texte, je peux produire une forme qui interpellera nos sens. Les énigmes sensorielles<sup>21</sup> proposées par les artistes Mona Hatoum, sens haptique (Figure B - 5), Claudie Gagnon, sens du goût (Figure B - 6), Céleste Boursier-Mougeneot, sens de l'ouïe (Figure B - 7), Karla Black, sens olfactif (Figure B - 8), et Chiaru Shiota sens haptique (Figure B - 9), trouvent résonance dans mon travail par leurs usages de matériaux multiples ajoutant une charge émotive à la rencontre esthétique. Dans ce monde dématérialisé d'aujourd'hui, ils proposent de stimuler les sens du goûter pour un, auditif pour l'autre, ou encore olfactif ou tactile. Ils rejoignent tous, à leur manière, cette affection pour l'entremêlement de matériaux fragiles et de matériaux prélevés de culture qui font appel au sens.

---

<sup>19</sup> J'emprunte le terme d'hétérogénéité des matériaux à Jim Drobnick, qui affirme que l'art de l'installation « sollicite les sens de trois grandes façons ; par l'hétérogénéité des matériaux, la dimensionnalité dynamique et l'engloutissement participatif ». Je trouve intéressante cette vision à laquelle il ajoute que les caractéristiques de chaque matériau induisent une réponse sensorielle différente par sa texture, sa densité, son odeur, sa brillance, sa résonance, son ambiance » (Drobnick, 2016, p. 29).

<sup>20</sup> Les contraintes qu'apporte le théâtre sur l'emploi de certains matériaux peuvent être imposées par : le lieu de représentation (ignifugation, proximité, humidité), à l'équipe de concepteurs (couleurs, luminosité et son) et le jeu des comédiens (solidité, poids, dimensions, déplacement et manipulation)

<sup>21</sup> J'adopte encore une expression de Jim Drobnick apportée à l'installation. Il les voit ainsi comme des « énigmes sensorielles » qui appellent aux « situations saisissantes ou déconcertantes qui nous poussent à utiliser nos sens et à nous interroger sur ceux-ci » (Drobnick, 2016, p. 32).

Les énigmes sensorielles que propose l'installation s'immiscent au cœur de la rencontre esthétique, les sens étant à la fois le véhicule et le contenu, le point de départ et la finalité de l'œuvre d'art, une occasion de participation incarnée et l'expérience qui en découle. (Drobnick, 2016, p. 37)

D'un point de vue plus personnel, je recherche dans le matériau texte cette présence métaphorique qui me renvoie à sa nature culturelle, sensorielle d'ordre symbolique avec mon expérience intime de celui-ci. Je souhaite prendre contact par les sens qui sont les extensions du sens tactile. « Si la frontière du moi et du monde est identifiée par les sens, c'est par l'enveloppe de la peau que le moi entre en contact avec le monde. » écrit l'architecte Juhani Pallasmaa (2013, p. 96).

Je travaille avec les matériaux témoins, complices ou partenaires de la vie quotidienne, avec les matériaux organiques et naturels qui racontent et qui portent. Ce sont ces matériaux que j'appelle « matériaux texte » lorsqu'ils entretiennent un dialogue et entremêlent la présence des phrases que j'ai retenues dans les textes.

### 2.1.2 La correspondance. Attachement personnel à certains matériaux

C'est par cette sorte d'oscillation entre les phrases extraites de matériaux textuels et la constitution de matériaux liés à l'appel des sens que vient s'immiscer l'écho lointain des mots. D'une matière découverte au hasard ou par exploration, d'un matériau révélé par le senti d'une émotion momentanée ou mémorielle, d'un objet intime à un objet détourné, toutes les possibilités sont mises à l'épreuve pour créer une énigme sensorielle et un dialogue personnel avec les phrases abstraites de leur contexte littéraire.

À cela, j'ajouterai l'expérience affective. Celle en lien avec mes émotions personnelles liées à mes souvenirs. Je suis attachée à ces matériaux vestige de mon intimité, soutirés à la culture.

L'intérêt particulier pour les matériaux portant une histoire ou ayant des qualités agissant sur mes émotions a toujours fait partie de ma curiosité et de ma sensibilité. J'emprunte au matériau leurs constitutions fragiles, désuètes ou naturelles, pour traiter de la réalité éphémère de l'existence de l'homme.

J'ai développé une typologie des matériaux que j'utilise dans mon travail. Je distingue ainsi matériau intime, matériau culture et matériau dramatique.

Le matériau que je nomme « intime », tels le bois, le papier, les fils, les cheveux et l'eau, est lié à mon affection pour les caractéristiques cycliques, temporelles, fragiles et naturelles. J'approche aussi ce type de matériau par le biais du souvenir comme trace mémorielle d'un événement vécu, d'une situation entendue ou d'une activité répétée. J'enregistre son environnement avec mes sens texture, couleur, odeurs, sonorité. Le piano, par exemple, était posé là, dans la maison de mon enfance. Je m'y installais souvent pour jouer. Il était pour moi cet instrument qui permet d'arrêter le temps.

Le matériau « culture », quant à lui, s'approche de mon intérêt pour le travail artisanal, en particulier celui qui est traditionnellement féminin. Il se définit aussi par sa charge historique de notre culture (ici, cultures française, québécoise, américaine), temporelle de par ses situations désuètes ou démodées ou par sa trace mémorielle. Que ce soit un métier à tisser me rappelant le travail minutieux opéré par la main des artisans du textile, un vieux pupitre m'évoquant ce geste répété par la main qu'est l'écriture, tous ces matériaux échangent avec nos coutumes et traditions. Les objets fonctionnels et familiers, désuets ou démodés, existent dans la fragilité et l'instabilité de leurs structures et leurs usages temporels.

C'est donc avec ces intérêts multiples pour le dialogue avec l'espace, l'interaction avec le spectateur et surtout ce qui touche cette section « correspondance » du matériau que ma recherche rejoint celle de Mona Hatoum. En parlant de la pratique diversifiée

d'Hatoum, Clarrie Wallis mentionne qu'elle est « le reflet d'une approche très ouverte à l'égard des processus et des techniques, qui tire son inspiration et ses matériaux de culture et de lieux très différents les uns des autres, chacun possédant ses histoires et ses traditions propres » (Wallis, 2015, p. 134). Cette démarche est analogue à la mienne puisqu'elle « explore le langage des matériaux et leur potentiel métaphorique » et d'étrangeté, qui « relève du toucher ou de la manipulation de l'étoffe du monde » (Wallis, 2015, p. 122). Je prends à titre d'exemple mon installation *Résonance diatonique* (2015) et *Recollection* (1995) (Figure A - 6) réalisée par Hatoum. Toutes deux sensibles au monde poétique, nous utilisons des matériaux tels que les cheveux, les fils et autres matériaux de couture en association au monde des souvenirs, à notre enfance et à la culture traditionnelle.

Reste celui que je qualifie de matériau « dramatique », ce matériau que je souhaite prélever du milieu scénographique et investir dans mes installations en arts visuels pour mon projet final de création; celui en outre qui est lié à la fabrication de lieux imaginaires en liaison avec le texte dramatique. Ces matériaux d'origine théâtrale me permettront par leur déplacement de prolonger mes réflexions sur la temporalité (durée, fragilité). Cette migration matérielle a le pouvoir d'interroger nos inquiétudes actuelles face aux enjeux environnementaux, mais surtout face à la dimension éphémère d'un passé chargé par une présence physique et associée au souvenir de la représentation du lieu.

2015. Dans l'œuvre *Résonance diatonique* présentée dans le département de photographie à l'UQAM, j'ai joué avec ces différents types de matériaux, les mariant et les entremêlant, expérimentant leur dialogue et leurs rapports. Voici un bref inventaire des matériaux qui composaient l'œuvre (Figure A - 7).

## MATÉRIAUX INTIMES

- Cheveux : éveillent mes sens pour leur côté fragile, délicat, léger, souple; pour leur douceur , leur couleur  
Appel à la sensualité et à la féminité / symbolique culturelle de vie et de mort  
Associés à mon enfance / liés au monde temporel
- Piano : éveille mes sens pour son côté fragile (mécanisme), désuet, sa force (musicale)  
Appel à la nostalgie et à la sensualité / charge historique et poétique  
Associé à mon enfance / lié au monde temporel
- Bois : éveille mes sens pour son côté brut, naturel, odeur, couleur  
Appel à la sensualité / lié au monde temporel

#### MATÉRIAU CULTURE

- Métier à tisser : éveille mes sens pour son côté fragile (mécanisme), désuet  
Outil de couture traditionnel féminin/ lié au monde temporel

#### MATÉRIAU DRAMATIQUE (voir Appendice D)

- Haut-parleur : éveille le sens de l'ouïe. Dans cette œuvre ce matériau auditif est invisible à l'œil et utilisé comme matériau pour reproduire le son de la coupe des cheveux. Une partition composée par Jean Gaudrault. Outil utilisé en théâtre, pour créer des environnements sonores.

Dans mes œuvres, je travaille à provoquer des rencontres entre les différents matériaux que j'assemble. Par instinct ou par recherche, je joue avec les liens de correspondances et de dissonances afin de créer des associations sensibles. Je mets tout en œuvre pour créer ce mélange d'histoires culturelles et d'histoires personnelles et générer une nouvelle réécriture poétique ou métaphorique.

#### 2.1.3 L'informe. Créer une forme-informe

Par l'installation, je choisis une direction à travers les fragments de texte que j'explore. J'ouvre aux matériaux la possibilité de se révéler. Je découvre les plaisirs de la composition de forme dans l'espace pour provoquer une impression d'étrangeté, une impression de déjà-vu. Créer des installations métaphoriques qui portent un regard sur

l'existence éphémère du monde en éveillant ce besoin essentiel de sensations tactiles oubliées.

Afin de clarifier cette personnification de métaphore de notre existence qui se trouve dans mes installations, je dois faire un retour de cette recherche d'une « forme-informe » :

- La forme « souvenir » est celle qui se rapporte au texte d'origine. Le texte comme matériau premier que je désarticule.
- La forme « perçue » est celle que j'identifie au matériau. Les fragments du texte que je perçois dans la matière.
- La forme « identifiée » est celle qui s'identifie à l'environnement et l'espace architectural de l'œuvre.
- La forme « informe » est cette forme fragmentée, inventée, métamorphosée et celle que nomme Didi-Huberman forme-épreuve<sup>22</sup>. C'est celle que je produis par assemblage de phrases, de matériaux mis en espace.

Les interrogations qu'amène le travail de l'image et de leurs formes maniées par les artistes se posent depuis plusieurs années. « [C]es œuvres parlent à l'intelligence et aux capacités conceptuelles au lieu de s'adresser aux sens et d'appeler des réactions incarnées indifférenciées » (Pallasmaa, 2010, p. 37). Par mon désir de manipuler les matériaux, « de représenter ce qui est irréprésentable par essence » (Wallis, 2015, p. 122), je tente de produire des installations jouant avec le monde sensible entre forme reconnue et inconnue.

---

<sup>22</sup> George Didi-Huberman traitera de l'esthétique paradoxale en la développant à partir du vocabulaire théorique de Bataille et celui des procédures visuelles dans *Document*, la revue d'art dirigé par Bataille et ses compagnons. La forme-épreuve introduit la possibilité d'une épreuve déchirant la forme par l'épreuve et de l'épreuve à la forme, ouvrant au jeu et aux contacts et aux ressemblances (Didi-Huberman, 1995, p. 369).

Comme les textes me conduisent à diverses réflexions, chacune de mes installations se distinguera par son choix de matériaux et son procédé d'assemblage. Par ces diverses formes étrangères mises en espace, j'aspire produire comme l'écrit Didi-Huberman, une forme-épreuve. De nouvelles formes « à la fois voisines et incompatibles, la familiarité et l'étrangeté se trouvent prises ensemble de la plus singulière manière » (Said, 2015, p. 83). En jouant avec cette tension des matériaux, je crée des anomalies poétiques et bouscule nos idées préconçues.

Par le fragment texte transposé en forme-informe, j'évoque ainsi la possibilité que la scénographie ne trouve pas moyen de parachever une œuvre écrite en espace puisqu'à travers l'idée de transposition « la mémoire continue d'affirmer que nous connaissons ces objets ; mais elle a beau s'accrocher désespérément à eux, il faut bien convenir que, pour une raison inconnue, ce n'est plus le cas » (Said, 2015, p. 88). De cette hypothèse se formule une problématique qui interroge la forme du texte littéraire au sein de la pratique scénographique dans un passage vers l'installation en art contemporain.

## 2.2 Mémoire d'un espace comme relation

Entrer dans un espace. Sentir sa présence à travers mes déplacements. Laisser le dialogue s'installer entre moi et son architecture bâtie ou naturelle. Prendre conscience que cette atmosphère a un impact sur mes émotions, sur ma mémoire. Il peut être écrasant ou étouffant. Il peut me rendre mal à l'aise ou détendu. Il peut aussi me repousser ou me plonger dans un état de méditation.

Lorsque la question de l'environnement intervient avec l'installation, cette dernière peut être lue d'une manière très différente et prendre un tout nouveau sens. La relation entre la forme et son espace peut engendrer un dialogue, produire une impression,

transmettre une information et provoquer de nouvelles réflexions. « L'atmosphère »<sup>23</sup> est une notion qui s'ajoute et qui est fondamentale à mon processus de création.

S'introduire dans un lieu demande d'abord de faire un choix. Je m'arrêterai à ma démarche scénographique ayant pour accès le lieu de représentation, les réflexions qu'il éveille dans mes installations. S'y étant ensuite glissé, l'espace demande de s'attarder à ce qui le compose. J'examinerai le rapport du lieu présent dans la définition même de l'installation. Il y a finalement ce temps à déambuler, se déplacer pour être traversé. Je m'aventurerai dans cet espace entre architecture et installation laissant une place au dispositif qui dialogue avec le spectateur.

#### 2.2.1 La signification. L'environnement entre scénographie et installation

J'ai toujours été de ces personnes qui s'arrêtent pour contempler l'environnement qu'ils traversent. Cette contemplation se traduit en moi par une intériorisation sensible des espaces et entame un dialogue entre moi et le monde. Que cet environnement soit naturel ou construit, mes sens s'imprègnent de ce qu'ils perçoivent de l'espace. Je me laisse transporter par instinct dans le monde actuel et celui des souvenirs et je prête une attention particulière aux petits détails dissimulés.

Mes études et mes expériences scénographiques ont introduit de nouveaux codes de lectures artistiques. Elles ont soulevé de nouvelles interrogations sensibles qui me permettent, à travers mes installations, d'approfondir cette relation particulière qu'entretiennent l'espace, les corps et les objets.

---

<sup>23</sup> Je me réfère à la notion d'atmosphère qu'élabore l'architecte Peter Zumthor pour aborder la qualité architecturale. « J'entre dans un bâtiment, je vois un espace, je perçois l'atmosphère et, en une fraction de seconde, j'ai la sensation de ce qui est là. » Il ajoute aussi que « l'atmosphère agit sur notre perception émotionnelle » (2008, p. 13).

Je vois cette recherche spatiale scénographique comme une fouille archéologique. L'archéologue effectue une fouille, il tente de mettre en lien les vestiges recueillis et le lieu où il l'a découvert. Le scénographe, quant à lui, trouve des fragments de représentation d'espace dans le texte et tente de les faire dialoguer avec l'espace de représentation. Céline Schmitt, doctorante en esthétique, réfléchit ce rôle de l'espace, que je considère comme essentiel dans le processus de représentation.

La scénographie au sens élargi caractérise tout type d'investissement de la dimension spatiale, prise à la fois comme champs matériel visible et champ de relations invisibles. Elle est un geste d'espace, un acte de mise en partage et de construction du regard dans une communication muette. (Schmitt, 2010, p. 203)

Cette préoccupation de l'espace est considérable en scénographie et est aussi présente dans ce qui caractérise l'installation. Pour Ithzak Goldberg, cette notion d'environnement est inhérente à la pratique de l'installation.

[...] cette interaction avec le lieu est volontaire et recherchée, car elle prend en compte non seulement les composantes, mais aussi les distances, les écarts qui les séparent, les intervalles qui se transforment en interstices sensitifs, bref l'ensemble des rapports spatiaux. (Goldberg, 2014, p. 33)

Du lieu de représentation (*Black Box*) à la galerie (*White Cube*), mes créations sont réfléchies dans l'espace où ils se déploient. Que ce soit en parlant d'atmosphère, comme le nomme Peter Zumthor architecte ou d'environnement, terme proposé par Allan Kaprow, je joue dans l'espace du senti en proposant des espaces scénographiques et artistiquement des installations aux énigmes sensorielles.

Une oeuvre qui pour moi est significative dans mon investissement de la spatialité est *Untitled (Box of standing) (1961)*, réalisée par Robert Morris (Figure B - 10). Rejetant la notion de représentation, la boîte, fabriquée avec les mesures exactes de son corps, expose la relation du corps humain entrant en continuelle interaction avec notre perception de l'espace et son rapport de proportions.

Réfléchir l'espace pour créer mes installations fait partie d'un processus qui provient de mes interrogations scénographiques. Danièle Lévesque, scénographe et enseignante à l'ÉNTC, disait que nous devons toujours prendre en considération le corps des acteurs, leurs relations au lieu imaginaire et au lieu de représentation. J'imagine, en ce sens, que mon intérêt pour le dialogue entre l'espace, le corps du spectateur et l'œuvre est né du milieu théâtral.

### 2.2.2 Le dialogue. *Entre installation et espace*

Ébranler cette relation à l'espace dans les interrogations qu'engendre la définition de l'installation. Lorsque je compose une installation, je la réfléchis toujours en prenant en considération l'environnement dans lequel elle prendra forme. Une visite dans le lieu en résulte. *Je relève et transcris ses dimensions et ses matériaux.* Une maquette d'espace est réalisée. *Je mets à l'épreuve l'œuvre et l'espace en jouant avec l'horizontalité, la verticalité, la matérialité et pesanteur.* Quelques photos sont prises pour distinguer la perception de l'expérience.

Les qualités d'un lieu et son histoire peuvent interagir avec mes perceptions et celles du visiteur. Elles peuvent m'envelopper, me repousser, m'écraser, m'apaiser. Je m'aperçois que la couleur des murs, la forme de son architecture, l'odeur de ses matériaux, la perception acoustique peuvent enrichir ou bloquer tout échange avec mes installations. Tout ce qui entoure l'œuvre a le pouvoir de transformer le propos de celle-ci.

Dans chaque installation que j'investis de mes interrogations sur les lieux, de des maquettes et des croquis ont été réalisés (fig. 12.1). Les œuvres *Position : Suspended* (1986) de l'artiste Mona Hatoum ou encore *16 Ropes* (1991) d'Ilya Kabakov poussent mes réflexions par leurs regards sur le déplacement du spectateur dans l'espace (Figure A - 8).

Été 2015. Réalisation de l'installation *Ondoso*. Avec certains collègues de la maîtrise, nous réalisons une exposition de groupe connexe à notre voyage à Venise dans le cadre de la Biennale. Mon installation intervenait avec l'espace du CDEx (Figure A - 9) pour véhiculer cette déambulation labyrinthique vécue aux côtés des multiples canaux, au nombre de cent soixante, qui circulent dans les rues de la ville. On est émerveillé par leurs présences, mais on doit s'y arrêter pour les voir. Chacun des petits tableaux, bois, bouteilles d'eau, fils et papier, rappelait ces canaux que je percevais tels les vaisseaux sanguins irriguant le corps. J'avais étudié l'espace, ses proportions et choisi de disposer ses petites installations dans les bas des murs. Une intervention intégrée à l'architecture de l'espace pour évoquer le parcours de l'eau et de son expérience.

Automne 2015. C'est dans le cours *art et vie confondus* donné par Hélène Doyon à l'UQAM que je découvre la manœuvre et que je réalise *Suspension-passage*. Une certaine ouverture au non-lieu (Figure A - 10) de l'art est venue interroger mes réflexions sur l'espace. La démarche d'Alain-Martin Richard en ce qui concerne ce désir de « s'immiscer dans le social, sortir de l'image, se déployer dans l'espace et le temps » (Richard, 2005, p. 305) m'a permis de sortir de la galerie et de m'immiscer dans le tissu social.

[...] l'art visuel dans ces manifestations polymorphes, installations en salle ou projet *in situ*, et l'art action dans l'espace privé des musées et centres d'art ou dans l'espace public viennent en quelque sorte modifier le paysage, soit-il rural ou urbain l'art devient, dans son occupation de l'espace, une présence significative de ce paysage. (Richard, 2005, p. 305)

Dans une approche spatiale, insérée à travers une lecture sur la notion de paysage, je révélais ma propre expérience de la traversée du pont Jacques-Cartier.

Parcourir cette route en suspension le pont, à pied, en vélo et en voiture. Prendre le temps de contempler son architecture et ce paysage partagé par le fleuve. Engager l'écriture poétique de mes déambulations. Y enregistrer la voix de l'artiste Émilie

Marchand, en faire la lecture. Puis insérer, dans l'objet désuet d'une carte de souhaits sonore, l'écho de cette traversée.

J'ai pris place dans l'environnement urbain, coin Sherbrooke et Papineau, pour remettre aux automobilistes mes 30 cartes de souhaits sonores. D'une durée d'environ trois minutes, durée de la traversée du pont en voiture, je racontais cette traversée du visible.

Curieusement ces deux œuvres prenant en considération l'environnement, mais aussi le mouvement du spectateur.

### 2.2.3 Le mouvement. *Entre architecture, scénographie et dispositif*

Ma façon de réfléchir l'installation provient d'un mélange certains codes scénographiques, qui eux se nourrissent de notions architecturales, le tout « participant ainsi de l'hybridation généralisée des pratiques, du décloisonnement toujours plus manifeste des champs de productions » (Lahuerta, 2010, p. 14). Dans ce mouvement de vibration, mes installations prélèvent à l'architecture les interrogations sur la fonction d'un espace, son histoire, sa structure, sa forme, ses matériaux, ses proportions et l'énergie qui s'en dégage.

L'architecte Juhani Pallasmaa souligne que le corps et déplacement du visiteur « interagissent constamment avec l'environnement ; le monde et le soi s'informent et se redéfinissent (constamment) l'un et l'autre » (Pallasmaa, 2010, p. 46). Si la dynamique, qu'entraînent l'architecture et les corps du visiteur, il influence dans son expérience la disposition de l'installation dans son environnement et dans son rythme de lecture. Les informations perceptuelles viennent créer des liens de tensions dans la dimension temporelle et atemporelle. Elles permettent un échange et viennent activer la réception de l'œuvre dans son espace.

Dans ce processus hybride de l'installation, entre architecture, scénographie et art visuel, je me permets d'utiliser le terme de dispositif pour aborder mes installations. J'affectionne particulièrement la définition scénographique donnée par la Maître de conférence au département des Arts de Metz Chantal Guinebault-Szlamowicz abordant le dispositif comme « rôle organisateur, fédérateur et de gestion d'un certain nombre de paramètres... » (2010, p. 34). J'approche le dispositif comme quelque chose qui permet de voir en tenant compte des questions de proxémique, mais aussi d'atmosphère, la place du regardeur, les conditions de la perception et de la réception de l'œuvre.

Choisir un espace, un emplacement pour une installation influence la structure de ma démarche de création. Le lieu et son architecture me portent à explorer son environnement et à lire sur son histoire. Son contact peut m'amener à lire sur certains sujets pouvant provoquer de nouvelles idées dans la réalisation de mes installations.

Par cette volonté de briser le quatrième mur, de me rapprocher du visiteur, ma recherche processuelle prend note de l'expérience corporelle de l'espace dans une réflexion de circulation ou de dissimulation du texte. Laisser le visiteur saisir et contempler des fragments de lecture sans exercer un contrôle sur celui-ci.

C'est dans l'espace que j'interroge la place du texte.

Apparaître ou disparaître. C'est cette interrogation à laquelle je m'attarde pour mon projet de fin de maîtrise et que je suis maintenant seule à pouvoir y répondre.

### 2.3 Relation entre le je et le nous

Me sortir du contexte théâtral et investir l'installation, c'est m'affirmer dans un *je*, qui prend de libres décisions et positions, en se dissociant de la vision des autres. M'engager dans cette démarche artistique, que je qualifie de processuelle et d'hybride,

c'est avoir le plaisir de faire la lecture d'un texte par goût personnel en y incorporant mes propres réflexions dans la rencontre de matériaux sensibles et de l'environnement architectural.

Me détacher de la scénographie, des échanges qu'offre le travail d'équipe de création, pour offrir aux phrases une indépendance, un pouvoir d'être choisies par résonance et affection personnelle, c'est aussi investir un sujet intime en travaillant avec le matériau-texte dans le plaisir de la manipulation jusqu'à leur finalité en installation.

À travers mes installations, je cherche à me détacher de la vision collective pour pouvoir m'exprimer sans tenir compte des codes et des contraintes des représentations scéniques. Dans cet échange avec le texte, je tente de trouver une forme de conversation avec ce je qui m'habite.

### 2.3.1 La brèche. La dissociation du travail collectif comme territoire intime

Dans chacune des lectures investies, je trouve un peu de moi. Ce moi, qui entre dans un monde qui m'est étranger, mais dans lequel je découvre un écho de l'intimité. Je cherche un dialogue, une conversation dans le silence où l'interlocuteur est l'écriture. Une discussion qui ne peut être animée qu'avec moi-même et agitée avec mon interprétation.

J'expose dans mes installations le côté sensible de mon univers en me détachant du contenu textuel. Je prélève des phrases des textes pour rencontrer des formes et des matériaux qui s'apparentent à la démarche du scénographe, mais pour produire et non concevoir avec des matériaux, pour créer une forme qui dialogue avec un espace et ses visiteurs et non créer un espace qui dialogue avec un espace, ses comédiens et ses spectateurs.

Le scénographe conçoit son dispositif en vue d'exprimer, de révéler le point de vue d'un metteur en scène, le commissaire d'exposition, l'artiste [...] a sur l'œuvre ou le sujet du thème. Bien souvent, il apporte son propre éclairage, clarifiant, recadrant, ou dynamisant un point de vue qui s'enrichit du travail collectif. Ce collectif entre de fait dans la définition et les fondements de cette pratique qu'est la scénographie, humble en soi, car elle a hérité du théâtre l'idée d'être « au service de », de s'inclure dans une entreprise collective. (Guinebault-Szlamowicz, 2010, p. 23)

Chaque installation que je crée évoque le texte en apportant un angle personnel. En cela, mon processus de création de l'installation ne subit pas les contraintes scénographiques apportées par « un contexte vivant, avec des acteurs – artistes (comédiens, danseurs, plasticiens) et techniciens – qui ont une part prépondérante dans la réussite et l'aboutissement du projet » (Guinebault-Szlamowicz, 2010, p. 35). J'aime la solitude que m'offre cette discussion invisible du texte.

Fragmenter le texte en proposant de l'exposer sous une forme sensible. Lui apporter une nouvelle perspective en l'investissant des phrases et des sujets qui m'aurent percutés. Créer des installations imprégnées du matériau-texte ayant un potentiel métaphorique et poétique.

Je tente de trouver ma voix (– ma voie –) à travers le texte entremêlé à la voix du texte qui se dissipe. Stimulé par la manipulation des matériaux, des formes et de l'espace, mon travail de l'installation me fait découvrir de multiples médiums qui utilisent le son, la mécanique et l'éclairage dont je ne possède pas les connaissances. Si je me détache de cette quête commune du texte dans le théâtre, je suis interpellée par le partage du savoir des autres créateurs ou techniciens dans ce qu'il peuvent apporter dans mon travail de l'installation. Un savoir qui me permet d'apprendre et qui corrobore à ma vision investie dans l'installation.

### 2.3.2 Le passage. Du visible vers l'invisible ou de l'invisible au visible

2017. J'explore et investis le texte *Au bout du fil* (2003) d'Évelyne de la Chenelière. Invitée par le metteur en scène Félix Beaulieu-Duschesneau à signer la scénographie (Figure A - 11) du spectacle au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, je propose de réaliser une installation qui sera présentée en parallèle de cette production théâtrale. Présentée dans le hall d'entrée du Théâtre Rouge du Conservatoire, l'installation *Usure Portée* présente en deux temps qui communiquent avec l'espace imaginaire de la scénographie (Figure A - 12).

Temps, vieillesse, oubli et souvenirs d'enfance : tels sont les enjeux centraux de la première pièce écrite par Évelyne de la Chenelière en 2000.

Mise en espace, ma scénographie brisait le quatrième mur pour se rendre jusqu'au spectateur. Je conduisais le regard du spectateur dans l'image de ces longs quais se dirigeant vers un horizon infini évoquant les longs corridors du CHSLD.

Le texte invisible de sa forme dans mon installation, mais présent sous une forme matérielle métaphorique créait une tension avec l'espace poétique de ma scénographie, représentation visible du texte dramatique. Se développant dans l'étendue de l'espace, l'installation et la scénographie évoquaient, à leur façon, le lieu de « passage » du temps.

Positionnée dans un espace restreignant la circulation du visiteur dans un passage étroit, l'installation produisait une sorte d'écho à la scénographie. Elle se déployait telle une longue ligne de vie tissée vers l'infini ; chemin de vie tracé par le temps.

Papier fripé et plissé, métaphore de la peau ridée. Laine brodée sur papier comme une partition rapiécée des dialogues tirés du texte dramatique. Poudre de maquillage pour

évoquer l'odeur parfumée des femmes devenues grands-mères. Partition musicale des conversations jouées au piano, pour évoquer les souvenirs (voir Appendice E).

Il y a donc eu cette rencontre réelle entre scénographie et installation qui approchait le texte pour construire un espace de perception dans un projet collectif ou pour composer une œuvre sensible dans un projet personnel et singulier.

### 2.3.3 Exposition de fin de maîtrise et ouverture : l'amorce

Produire des installations objets-fragments, une forme-informe est une façon singulière de visiter les textes en les exposant à certains codes imposés dans ma pratique scénographique. Voir ce qu'ils apportent, partagent ou retirent à l'installation. Investir à ma façon le matériau textuel et intervenir avec la charge invisible et sensible des objets et des matières.

Dans le désir de mettre à l'épreuve la place du texte dans mon processus de création artistique, je souhaite donner place à un sous-texte créé par le matériau dramatique à travers une rencontre des matériaux intimes et culturels. Je tente de faire apparaître la mémoire d'un texte, la mémoire d'une expérience éphémère. Je désire aussi soulever l'influence d'un toucher, d'un contact tactile invisible dans l'expérience intime et de ma relation au texte.

Automne 2020. Une exposition qui porte le titre « Encre sympathique ». Encre sympathique est un autre terme que l'on emploie pour parler de l'encre invisible. Il renvoie à cette idée du texte et des fragments de textes qui se dissolvent dans mes œuvres. De plus, ce terme est constituant dans mon rapport à l'art en ce qu'il renvoie au système nerveux sympathique, c'est-à-dire celui qui régit les mouvements vitaux et automatiques, ce qui tisse un lien avec ma préoccupation constante pour la corporalité, préoccupation qui sous-tend l'ensemble de ma démarche artistique. J'évoque par ce titre cette mémoire textuelle qui se révèle dans les matériaux sensibles que j'assemble

sous forme de métaphore poétique. Tel un souvenir effacé par le temps et que l'on réactive, les images et les phrases relevées d'un texte laissent toujours une trace dans l'espace de notre mémoire. Cet état d'invisibilité et d'expérience sensible me permet aussi de créer un parallèle avec ma pratique scénographique pour aborder cette magie de la scène, ses codes et ses conventions.

À travers neuf installations, je m'adresse à la mémoire du texte de la pièce *Au bout du fil* d'Évelyne de la Chenelière, dans la mise en scène réalisée par F. Beaulieu Duchesneau produite en 2017. Je propose de jouer avec différents fragments et matériaux récupérés de ma conception scénographique que j'avais moi-même peint, en les assemblant à des objets liés à la culture ou retranchés de l'intime (Figure A - 13). Je propose de jouer avec différents fragments et matériaux récupérés de ma conception scénographique que j'avais moi-même peint, en les assemblant à des objets liés à la culture ou retranchés de l'intime. Dans cet interstice entre installation et scénographie, j'interroge les problématiques d'interprétation, d'identité textuelle, de textualité et d'inachèvement du texte littéraire. Comment le matériau textuel trouve-t-il prétexte à travers les installations que je conçois ? La textualité, peut-elle se révéler au spectateur par son inscription transposée dans le matériau recyclé à travers l'exposition ? Comment l'interaction entre scénographie et expérience plasticienne apporte une réflexion nouvelle à la notion de textualité ? Comment le lieu du CDEx pourrait-il dialoguer avec les matériaux provenant du théâtre ? En répondant à ces questions, je présente une exposition dans laquelle le poids du temps est suspendu, où la solitude apaise et où ce qui est révélé garde une part de secret.

Avec comme point de départ certains fragments récupérés de mon décor, du recouvrement du plancher en vinyle clair peint évoquant la profondeur d'un lac, miroir de notre mort, d'une forêt de laine tricotée appelant la jeunesse, du bois du quai

représentant le chemin infini plongeant vers l'inconnu, je revisite les matériaux imprégnés par le texte d'origine théâtrale.

*Caractère* ( Figure A - 14) est la première installation à nous accueillir dans l'espace. Elle est composée du matériau banal nommé plastique vinyle, fragment recyclé du plancher peint et prélevé de ma scénographie. Accrochées et retenues par des lanières de vinyle telle une métaphore d'un papier gorgé d'encre, quatre machines à écrire, appareils désuets liés à l'écriture, forment une séquence figée dans un temps suspendu. Je compose cette rencontre et tisse les liens entre l'objet mécanique, l'arrêt du flux de l'écriture que j'oppose à cette émergence de textualité que l'on retrouve dans la plasticité de cette image poétique.

*Usure Portée* (Figure A - 15), réalisée en 2017 est disposée au centre périphérique de l'espace de la galerie. Je souhaitais que cette installation, réalisée dans le cadre de la première du spectacle *Au bout du fil*, puisse se présenter comme une mémoire majeure, vestige de cette amorce de réflexion faite à partir des matériaux recyclés empruntés à la scénographie. Traversant et cousue à une longue bande blanche froissée à la main, matériau grossier de construction nommé Tyvek, un fil de laine, écho à ceux assemblés dans ma conception scénographique, retrace une partie de ce long dialogue de personnages sous la forme de partition musicale. Cette bande de papier est reliée à un objet antique et dépassé qu'est le métier à piquer. Je joue cette fois avec la disparition et apparition du texte s'infiltrant dans l'oeuvre. Cette installation comporte aussi une partie sonore que j'ai aussi introduite dans l'espace de la galerie, puisqu'interprétée par le concepteur sonore du spectacle Benoît Côté, elle avait été employée dans le spectacle.

L'installation plus récente, *Encyclies* (Figure A - 16), présente ce même matériau de plastique vinyle peint. Cette fois-ci, ont été taillés directement dans le matériau des cercles, le vinyle y était tendu sur 38 cerceaux de broderie de grandeurs différentes. Suspendu par des fils de couture et ce à différentes hauteurs dans l'espace, je joue avec

leurs ombres portées au sol. À travers ces cerceaux, des roches provenant de mes divers voyages et expériences de vie, sont cousues à même le vinyle créant un certain parasitage et apportant un rythme de lecture pouvant s'apparenter à des images fixes extraites d'une séquence vidéo. D'abord encreur cette idée métaphorique de l'écriture, dont l'évocation d'un matériau ayant la possibilité de presque prendre la parole et encore pour permettre à l'écriture d'être transpercé, transporté hors de son contexte original, tel une pierre que l'on lance créant un ricochet à la sur une surface de l'eau.

*Jardin secret* (Figure A - 17), est une installation à la forme plus discrète, mais avec une touche surprenante, participative et étrange, détonant un peu avec la touche dramatique et poétique de l'exposition. L'idée de contextualiser cette oeuvre dans le cadre de la pandémie liée au coronavirus et de créer un parallèle avec le propos du texte qui traitait de la réalité des personnes âgées est doucement venue refaire surface dans mes réflexions. En permettant l'activation du spectateur, je lui suggère de se reconnecter au texte disparu entremêlé à son contexte actuel. Ainsi, je recycle un pot de fleurs, ayant servi de bancs aux acteurs, je prélève du quai les planches évoquant les longs couloirs d'un CHSLD, je coupe dans le même vinyle noir rapelant la surface miroitante d'un lac obscur que j'assemble à une plante artificielle peinte blanche pour aborder avec ironie cette mort prochaine. Dans un jeu de faux-semblant et de vérité, le spectateur est invité à asperger d'eau la plante en plastique peinte et texturé avec une encre hydrochromique pour qu'elle lui révèle sa couleur d'origine, son histoire. La métaphore d'apparition et de disparition de la mémoire du texte, de son parallèle à la mémoire humaine vient une fois de plus confirmer son rapport à la matière.

Le parcours se termine par trois nouvelles installations et une toile de plus petites dimensions, *Vases communicants* (Figure A - 18), *Traversée* (Figure A - 19), *Interférences* (Figure A - 20) et *Blancs* (Figure A - 21). Le recyclage de matériau tiré de la même scénographie agencé à des objets usuels et désuets liés à l'intime ou à la

culture est encore une fois présenté, mais cette fois-ci, sous la forme d'une amorce de recherche moins formelle et plus instinctive.

Malgré la préparation sous forme de maquette, qui habituellement en scénographie ne je remarque que l'expérience et l'exploration spatiale dans l'espace réel de la galerie est à prendre en considération dans mes prochaines expositions (Figure A - 22). Prendre le temps de jouer et de dialoguer avec les murs, le sol, le son, l'éclairage me fait réfléchir autrement à l'occupation des œuvres dans un espace. Toutes ces installations disposées et réfléchies dans la galerie, m'ont permis d'aborder cette activation des images métaphoriques nourries par le texte dramaturgique et investies par la matière. J'ai pu expérimenter et ainsi répondre à certaines interrogations soulevées par la problématique de ce mémoire.

## CONCLUSION

Avoir pour bagage un sac à dos rempli d'expériences et de connaissances artistiques, scénographiques et personnelles. Pouvoir encore le remplir de rencontres inédites. Recueillir de nouvelles perceptions sensorielles. L'enrichir par de nouveaux savoirs et d'inédites manières de faire qui mène avec plus d'assurance à concevoir une installation dans le champ des arts visuels.

S'engager dans une direction sans trop savoir ce qu'on va rencontrer, sans trop d'idée préconçue et sans trop d'attentes. Par curiosité de découvrir, par intérêt de s'y retrouver, et par désir d'en sortir transformée. Ce parcours, je l'ai tracé parce qu'il créait un pont entre deux rives, la scénographie et les arts visuels.

La pensée artistique n'est pas une simple déduction logique ou conceptuelle. Elle implique une compréhension existentielle et une synthèse de l'expérience vécue, qui associent la perception, le souvenir et le désir. Et dans la mesure où la perception confronte le souvenir et la réalité, même les perceptions sensorielles sont des mécanismes complexes de comparaison et d'évaluation. (Pallasmaa, 2013, p. 112)

Finalement, je pose la question suivante : qu'ai-je découvert à travers ce processus et que me permet la pratique de l'installation dans cette démarche artistique hybride si différente de la pratique scénographique?

Je trouve un texte qui tente de se libérer dans une forme qui n'est pas liée à la métaphore d'un environnement spatial, mais plutôt à une forme-informe qui se développe dans un espace.

Je trouve liberté et plaisir à manipuler des matériaux, à choisir ceux-ci sans les contraintes théâtrales (le lieu de représentation, l'équipe de concepteurs et le jeu des comédiens). Je travaille avec la matière, je manipule de mes mains et j'engage tout mon corps dans le procédé de réalisation de l'installation. Je redécouvre la valeur unique des matériaux dont la scénographie ne jouit pas totalement.

Je trouve dans cette démarche artistique un rapport humain plus intime, plus sensible et moins spectaculaire. Une rencontre où le visiteur peut se mouvoir autour d'une forme réfléchie avec son environnement, son architecture. Une expérience dans laquelle il est possible de ne pas imposer un angle, un point de vue et où il n'y a pas de limite de temps à la contemplation.

Finalement, je trouve une manière de m'approprier les fragments extraits du « texte-lecture » pour y entremêler mes interrogations sur la disparition du sens du toucher dans nos relations humaines et notre contact avec la matière, sur la mémoire du corps et des objets, et sur la temporalité éphémère du monde.

C'est ici que je m'arrête pour prendre un souffle avant de présenter l'éventuelle suite de cette exposition, de cette exploration et de ce mémoire. C'est aussi sur cette dernière page que je laisserai toute la place aux mots afin qu'ils poursuivent leur route et continuent de me surprendre par leur pouvoir d'étonnement.

## ANNEXE A

### FIGURES

#### Introduction



Figure A - 1 : *Banc Public*, 2014, [Installation]/*Grincements (...)*, 2007, [Théâtre]

À gauche : *Banc Public*, 2014, [Installation], Artéfacts de théâtre (mannequins), enregistrement du fragment du tableau 1. Banc public du texte *Grincements et autres bruits* de Paul Émond, dimensions variables, CDEx.

À droite : *Grincements et autres bruits*, 2007, [Documentation] Photographie de la scénographie d'une scène de texte de Paul Émond (1999) et mise en scène de Anne-Marie White, théâtre La Nouvelle Scène Gilles Desjardins

## Chapitre I



Figure A - 2 : *Intra. Inter*, 2014, [Installations]  
 poches de soluté, encre, lait, savon à vaisselle, bureau, chaise, écouteur, enregistrement  
 sonore des fragments du texte *Écrire* de Marguerite Duras, dimensions variables,  
 CDEx

À gauche : (haut) Intra (bas) détail de la réaction du lait et de l'encre

À droite : (haut) Inter (bas)\_exploration de la diffusion de l'encre dans l'eau



Figure A - 3 : *Résonance diatonique*, 2015, [Installation]  
marteaux de piano, bois, cheveux, peigne d'un métier à tisser, moteur, Rasperry, enregistrement sonore extrait de la coupe des cheveux, 5'X 6'X 8', présenté au studio de photographie de l'UQAM



Figure A - 4 : *Suspension passage*, 2015, [Manœuvre]

Haut : *Suspension passage*, 2015, [Documentation] archive de la manœuvre, *papier*, photographie, peinture, mini lecteur audio électronique, composition enregistrée à partir de mon expérience de la traversée du pont, 5'' X 7''

Bas : [documentation] archive photographique de mes expériences du pont (en voiture)

## Chapitre II



Figure A - 5 : *Briqueter*, 2014, [Installation]  
acrylique sur massonite, Brique de polystyrène, plâtre, peinture au latex, corde et poulie, dimensions variables, CDEx

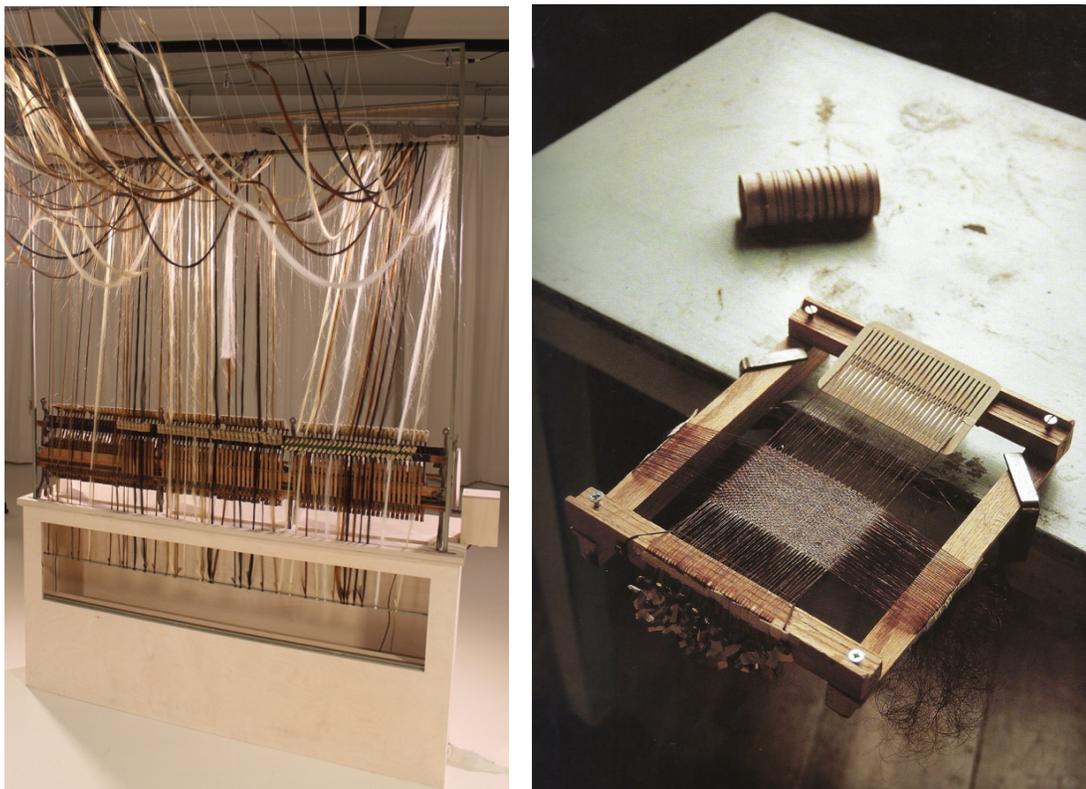


Figure A - 6 : *Résonance diatonique*, 2015/ *Recollection*, 1995, [Installations]

À gauche : *Résonance diatonique*, 2015, (vue de l'arrière), [Installation], vue de dos marteaux de piano, bois, peigne d'un métier à tisser, cheveux, moteur, Rasberry, enregistrement sonore extrait de la coupe des cheveux, 5'X 6'X 8', présenté au studio de photographie de l'UQAM

À droite : Mona Hatoum, *Recollection*, 1995, [Installation], peigne de tissage, cheveux et bobine de fil, dimensions variables, numérisée de Van Assche, 2015, p.63, béguinage Sainte-Élisabeth de Courtrai (Belgique)



Figure A - 7 : *Résonance diatonique*, 2015, [Documentation et Installation]

À gauche : *Résonance diatonique*, 2015, [Documentation] archive de mes expérimentations de la relation cheveux et marteaux de piano

À droite : *Résonance diatonique*, 2015, (vue de profil), [Installation], marteaux de piano, bois, cheveux, peigne d'un métier à tisser, moteur, Rasberrypi, enregistrement sonore extrait de la coupe des cheveux, 5'X 6'X 8', présenté au studio de photographie de l'UQAM

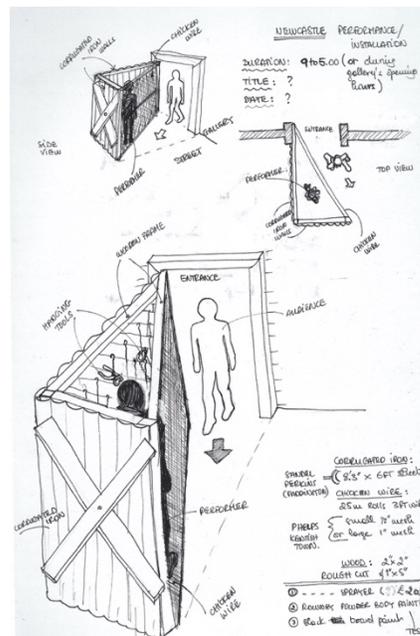
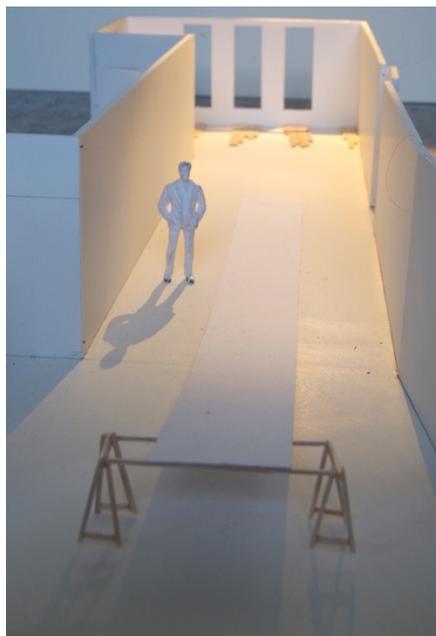
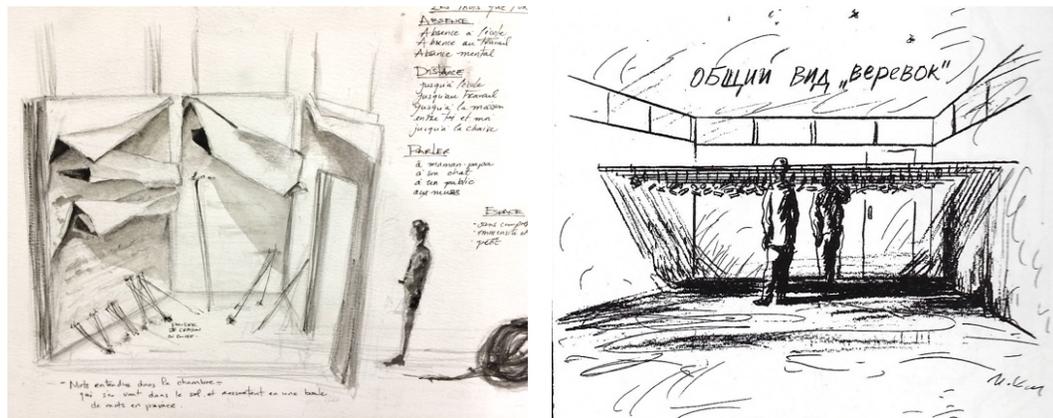


Figure A - 8 : Explorations spatiales : Ilya Kabakov, Mona Hatoum et moi

À gauche :

(haut) esquisse d'installation à partir du livre *Maison de vieux* des éditions de ta mère  
 (bas) : maquette, mise en espace de l'installation usure portée

À droite :

(haut) : Ilya, Kabakov, *16 Ropes*, 1991, [Documentation], page de carnet, dessin documentant l'installation (originale 1984), numérisée de Kabakov, 2010, p. 181  
 (bas) : Mona Hatoum, *Suspended*, 1986, [Documentation], page de carnet de dessin documentant la performance, numérisée de Van Assche, 2015, p. 40



Figure A - 9 : *Ondoso*, 2015, [Installation]  
fils, petites fioles, eaux provenant de différentes sources, colorant, archive de peinture  
provenant de Venise, bottes de pluie, bois, papier d'aquarelle, dimensions variables,  
CDEx

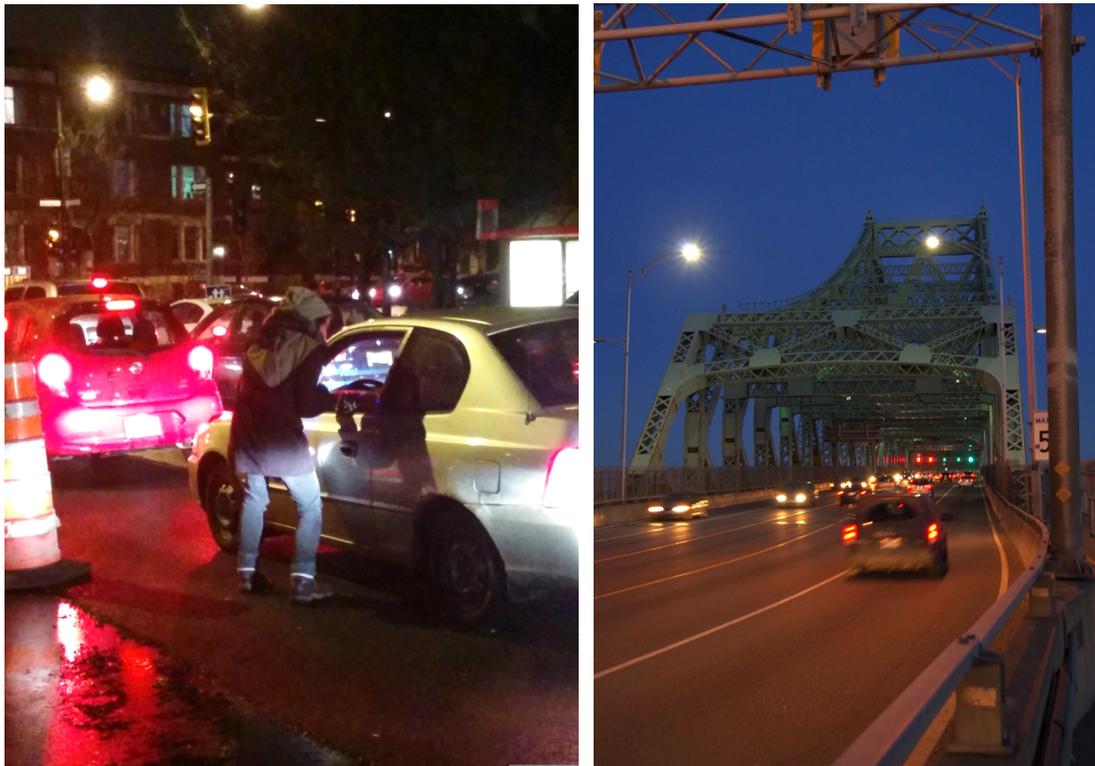


Figure A - 10 : *Suspension passage*, 2015, [Manœuvre]

À gauche : *Suspension passage*, 2015, [documentation] archive photographique de la manœuvre

À droite : [documentation] archive photographique de mes expériences du pont (à pied)



Figure A - 11 : *Au bout du fil*, 2017, [Théâtre]  
[Documentation] photographie de la scénographie du texte *Au bout du fil* d'Évelyne de la Chenelière (2003) et mise en scène de Félix Beaulieu-Duchesneau, Théâtre Rouge du Conservatoire de musique et d'art dramatique



Figure A - 12 : *Usure portée*, 2017, [Installations]  
matériaux mixtes, partition musicale d'une des scènes, dimensions variables, hall  
d'entrée du Théâtre Rouge du Conservatoire de musique et d'art dramatique

Haut : Installation *Mise en lecture rythmée*, papier de recouvrement de maison, métier à piquer, laine, poudre de maquillage, partition musicale d'une des scènes

Bas : Installation *Chorégraphie 44*, Tyvek®, métier à piquer, laine

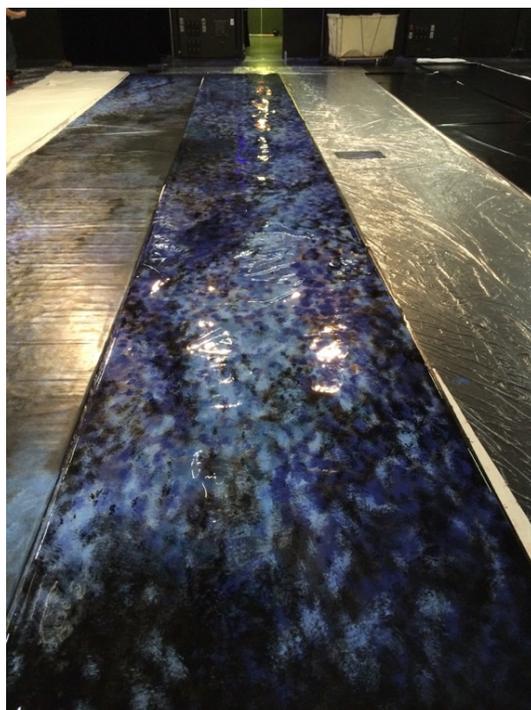


Figure A - 13 : Matériaux récupérés de scénographie, 2019, [Documentation] archive des fragments de matériaux récupérés de ma conception scénographique *Au bout du fil* d'Évelyne de la Chenelière réalisée en 2017



Figure A - 14 : *Caractères*, 2020, [Installation]  
dactylos, vinyle peint, papier Tyvek®, dimensions variables, CDEX



Figure A - 15 : *Usure Portée*, 2017, [Installation]  
métier à piquer, papier Tyvek®, laine, fond de teint, composition musicale Benoît Côté,  
dimensions variables, CDEX



Figure A - 16: *Encyclies*, 2020, [Installation]  
38 cerceaux de broderie, vinyle peint, roches, fils, dimensions variables, CDEx



Figure A - 17 : *Jardin secret*, 2020, [Installation]  
arbre artificiel, acrylique, peinture hydrochromique, pot de fleur et plastique, vinyle  
peint, vaporisateur d'eau en plastique, dimensions variables, CDEx



Figure A - 18 : *Vases communicants*, 2020, [Installation]  
bonbonnières en crystal, papier avec phrases, vinyle peint, cerceau de broderie, parfum  
de rose, odeur de menthe, dimensions variables, CDEX



Figure A - 19 : *Traversée*, 2020, [Installation]  
cerceau de broderie, papier, fils, vinyle peint, planche de bois en faux-fini, dimensions variables, CDEx

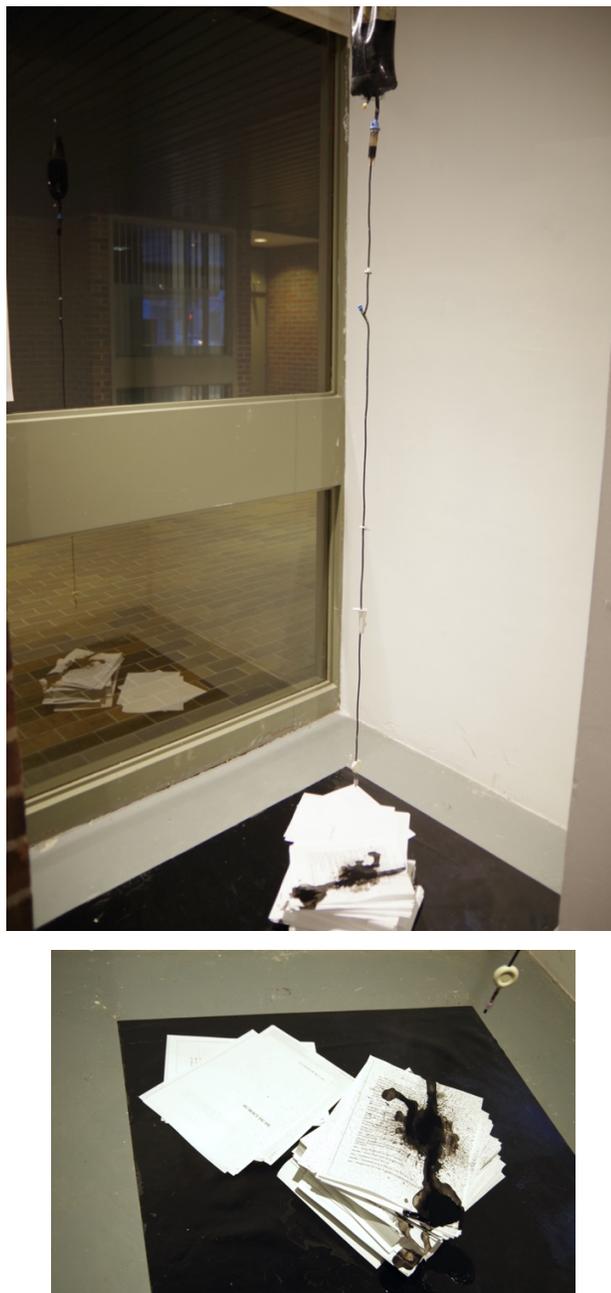


Figure A - 20 : *Interférence*, 2020, [Installation]  
soluté, encre, papier (treize textes de la pièce *Au bout du fil* d'Évelyne de la Chenelière),  
vinyle peint, dimensions variables, CDEx

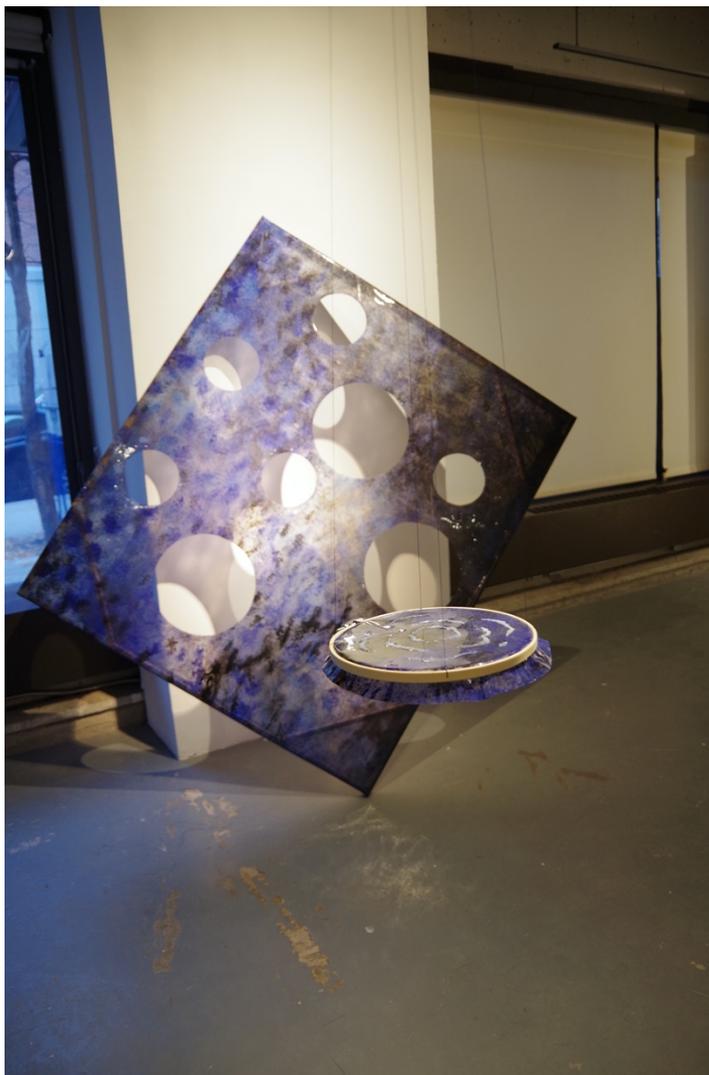


Figure A - 21 : *Blancs*, 2020, [Installation]  
cadre de bois, vinyle peint, cerceau de broderie, fils, dimensions variables, CDEX



Figure A - 22 : Exposition *Encre sympathique*, 2020, [Installations]

Haut : Vue générale de l'exposition *Encre sympathique*, 2020, exposition de fin de maîtrise présentée au CDEx

Bas : *Trame*, maquettes de la pièce de théâtre et de l'exposition, présentée en ouverture de l'exposition *Encre sympathique*, 2020, exposition de fin de maîtrise présentée au CDEx

## ANNEXE B

### ILLUSTRATIONS

#### Chapitre I



Figure B - 1 : Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, [Installation] chaise, photographie, texte, papier, dimensions variables, récupérée de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5jdxbr6rdGeK>

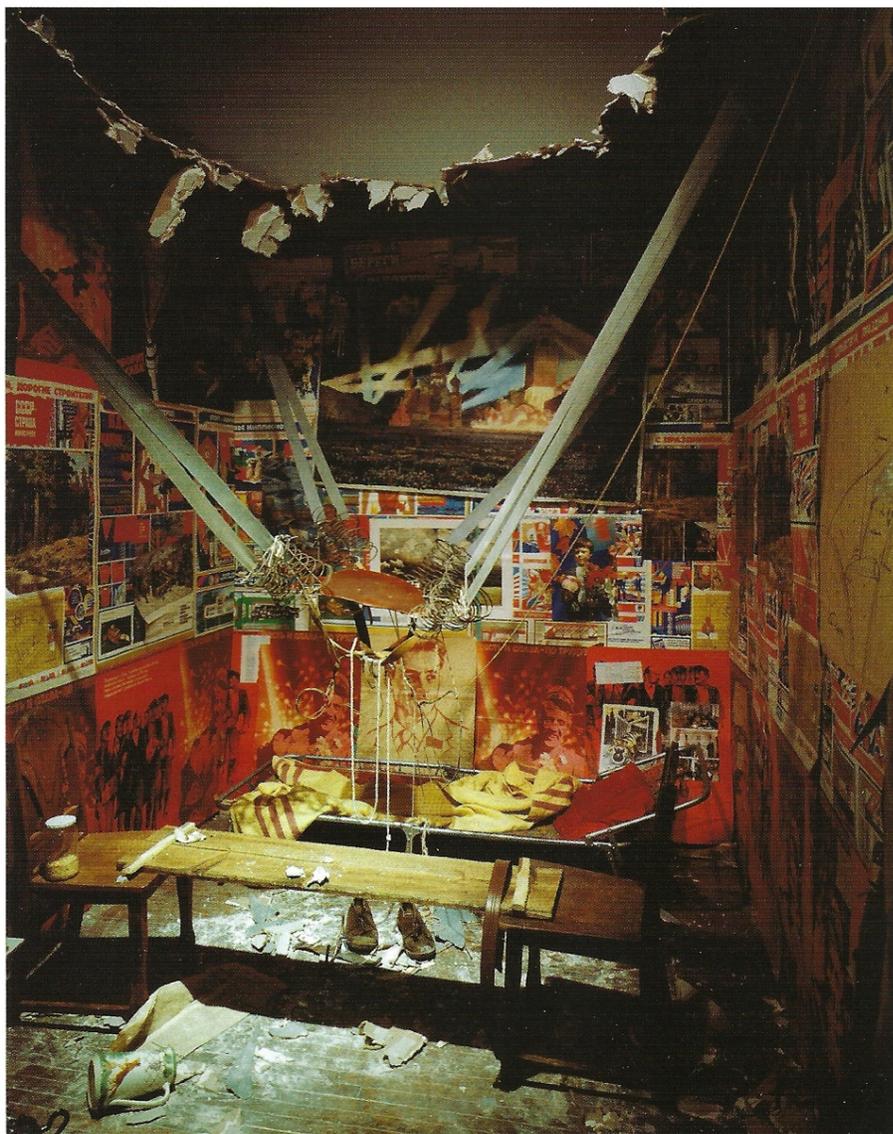


Figure B - 2 : Ilya Kabakov, *The Man Who Flew (...)*, 1984, [Installation]  
(*The Man Who Flew into Space from his Apartment*) matériaux multiples,  
dimensions variables, numérisée de Groys, 2006, p.22



Figure B - 3 : Sophie Calle, *The Birthday Ceremony* (1981), 1992, [Installation]  
Matériaux multiples, dimensions variables, récupérée de  
[https://www.perrotin.com/artists/Sophie\\_Calle/1/birthday-ceremony-1981/10064](https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/birthday-ceremony-1981/10064)  
S



Figure B - 4 : J.Cardiff et G. B. Miller, *The Poetry Machine*, 2017, [Installation] matériaux multiples, dimensions variables, récupérée de <http://www.artnet.com/artists/janet-cardiff-and-george-bures-miller/the-poetry-machine-a-PIwFdBUwIpUEqaMphNMnKQ2>

## Chapitre II



Figure B - 5 : Mona Hatoum, *Present Tense*, 1996, [Installation]  
savons et billes, dimensions variables, Gallery Anadiel de Jérusalem, numérisée de  
Van Assche, 2015, p. 135-137



Figure B - 6 : Claudie Gagnon, *Parade*, 2001, [Installation]  
vaisselle en verre, éponge synthétique, ouate, laine d'acier, mousse expansive,  
jujubes, moules en papier, objets et matériaux mixtes, dimensions variables,  
numérisée de Boucher, 2019, p. 71



Figure B - 7 : Céleste Boursier-Mougenot, *From here to ear*, 2007, [Installation] plancher en médium teinté, terre, graines de lin et de millet, guitares électriques, supports chromés, amplificateurs à lampe, étuis de guitare, habitation pour oiseaux, stroboscopes, sas, peinture rouge, oiseaux, 8m X 13m, numérisée de Boursier-Mougenot, 2008, p. 128



Figure B - 8 : Karla Black, *Wish List*, 2008, [Installation]  
papier de couleur, craie, ruban, gel coiffant, vernis à ongles, poudre de plâtre,  
peinture, vaseline, polythène, gant en caoutchouc, 600 x 400 x 300 cm, numérisée de  
Ellegood, 2010, p. 49

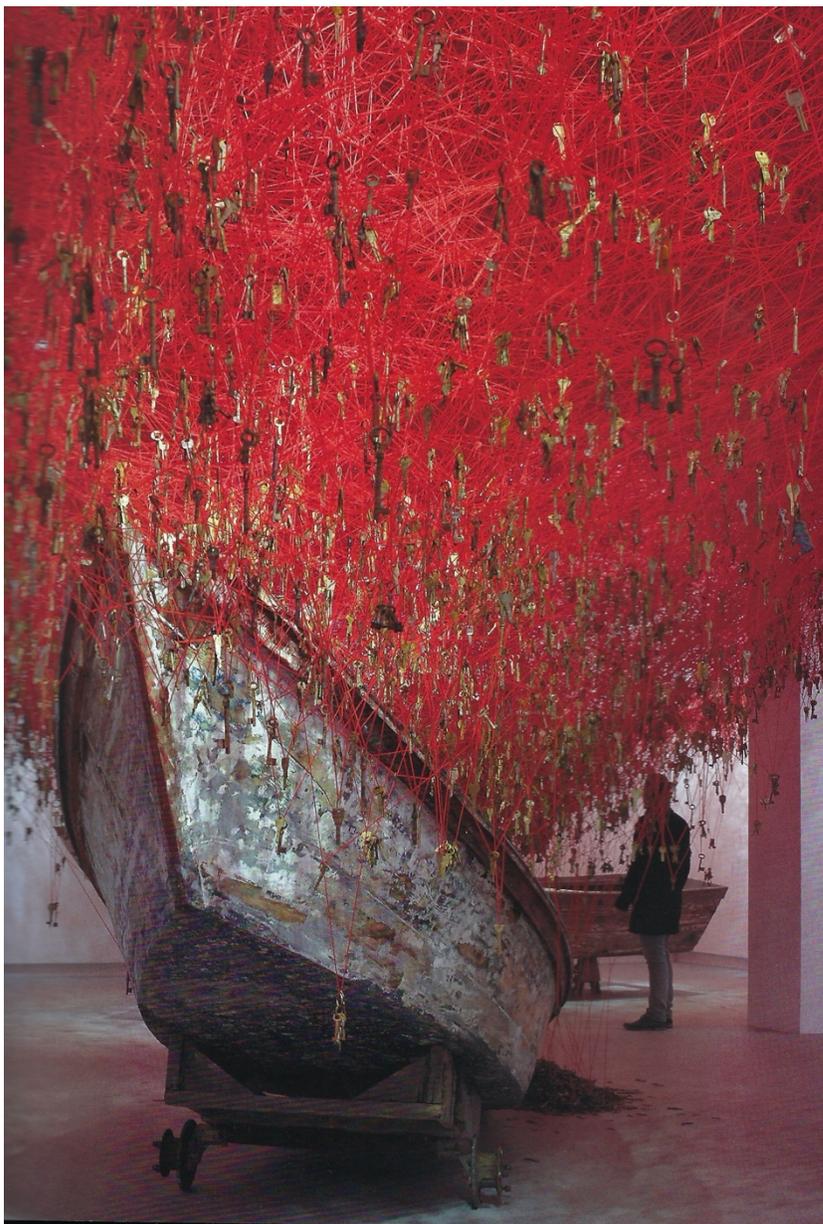


Figure B - 9 : Chiharu Shiota, *The key in the Hand*, 2015, [Installation]  
vieilles clés, bateau vénitien, laine rouge, dimensions variables, numérisée de Shiota,  
2015, p. 17

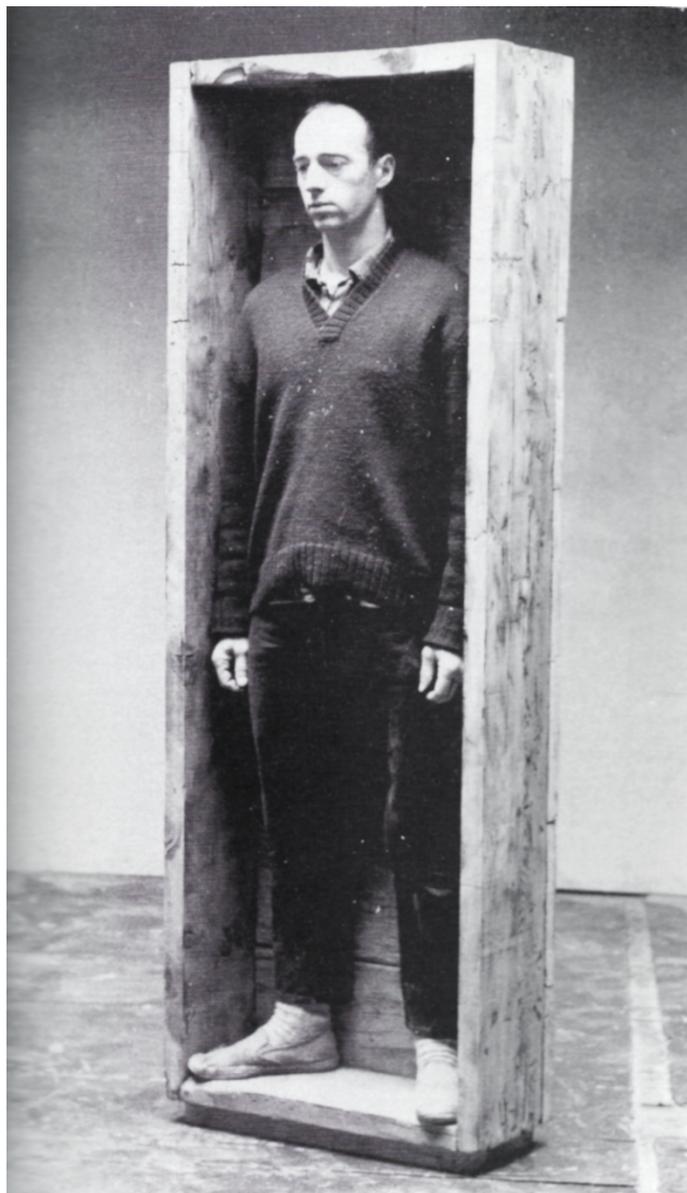


Figure B - 10 : Robert Morris, *Untitled (Box of standing)*, 1961, [Performance]  
boîte en bois, tirée de Blistène & Chateigné, 2007, p. 257

## APPENDICE A

### LECTURE (FRAGMENT DU TEXTE) *BANC PUBLIC*

# BANC PUBLIC

Tu deviens « L'INCONNU(E) »)

- 1- Tu télécharges l'application quick Scan avec ton cellulaire.
- 2- Tu « scan » le QR code au bas de la page.
- 3- Tu t'assois sur le banc de parc face au mannequin.
- 4- Tu déposes le document page suivante sur tes genoux.
- 5- Tu pèses sur "Play".
- 6- Campe toi dans la peau du personnage de « L'INCONNU(E) » en regardant le mannequin « Henri » jusqu'à ce que le dialogue soit terminé.

**HENRI** Un superbe temps, n'est-ce pas ? Un temps vraiment superbe. Je vois que ça vous dérange que je fasse cette remarque.

**L'INCONNU(e)** J'étais plongé(e) dans ma lecture mais, vous avez raison le temps est superbe. Un peu friquet, mais superbe.

**HENRI** Moi, je n'aime pas trop penser. J'observe, ça me suffit. Par exemple, j'observe ces deux canards. Dans trois jours, je viendrai observer le résultat. Penser, je préfère laisser ça aux autres.

**L'INCONNU(e)** Vous voulez dire que vous ne voulez avoir un avis sur rien? Je trouve ça très surprenant.

**HENRI** Non, non, on peut y faire beaucoup d'observation. Vous par exemple, je vous ai observé (e). Vous ne m'avez pas vu, mais, tout à l'heure, j'étais assis sur le banc là-bas. Je vous observais.

**L'INCONNU(e)** Ah bon! Et qu'est-ce que vous observiez?

**HENRI** Qu'en fait vous ne lisez pas. Votre livre est ouvert, mais vous ne lisez pas. Depuis plus de vingt minutes, vous n'avez pas tourné une seule page.

**L'INCONNU(e)** Eh bien, dites, donc! Mais qu'est-ce que ça peut vous faire que je lise ou que je ne lise pas?

**HENRI** J'observe, c'est tout.

**L'INCONNU(e)** Et si moi, ça ne m'amuse pas que vous m'observiez? Vous ne vous trouvez pas un peu indiscret?

**HENRI** Ah! Si je vous dérange, dites-le. Moi je vous disais ça, c'était par correction.

**L'INCONNU(e)** Qui vous a dit que vous me dérangiez? Savez-vous que vous êtes un homme curieux Henri? Très intrigant? Ça y est j'ai de nouveau envie de pleurer. Souriez-moi, Henri, pour que je ne pleure pas.

**HENRI** Je n'aime pas sourire.

**L'INCONNU(e)** Je ne vous crois pas. Je vous ai vu sourire, il y a un instant à peine, et sourire, cela vous va très bien. Je vais vous faire un aveu Henri. Quand, tout à l'heure, vous me regardiez, assis sur le banc, là-bas, eh bien, je vous avais remarqué. J'ai fait semblant de rien, mais je vous avais remarqué. Qu'est-ce que vous dites de ça?

(Collaboration David St-Onge, 09.09.14)

## APPENDICE B

### LECTURE (COLLAGE DE TEXTES) *INTRA-INTER*

On n'est jamais seul.  
Nulle part.  
Se trouver dans un trou, comme une trouée, vide,  
On est toujours quelque part.  
Quand on veut savoir où on est  
On entend des bruits  
Il n'y a jamais que moi.  
Ça rend sauvage l'écriture.  
Se taire, c'est hurler sans bruit.  
On n'est jamais seul physiquement  
Au fond d'un trou, dans une solitude quasi-totale  
On se ferme les yeux.  
On est là où on est quand on a les yeux fermés  
On est dans le noir et dans le vide.  
Ces profondeurs se mêlent, s'interpénètrent  
Il faut être plus fort que ce que qu'on écrit.  
N'écoute même pas, attends seulement.  
L'écrit, c'est les cris des bêtes de la nuit, ceux de tous, il n'y a personne.  
Mon attention flotte entre deux mondes,  
Je ne sais plus où je suis, ni ce que je rêve.

(Collaboration avec Benoît Landry 03.12.14)

## APPENDICE C

### LECTURE (COMPOSITION TEXTUELLE) *SUPENSION PASSAGE*

Jaune. Rouge

Vous vous êtes arrêtés pendant une minute treize à ce feu, vous avez attendu, prisonnier du trafic habituel et de ce paysage quotidien envahi de ces pancartes orange que l'on ne voit plus. Mais un événement insolite est venu aujourd'hui perturber vos habitudes : vous avez reçu cette carte pour vous souhaiter une traversée qui dérouta la routine.

Vous êtes assis dans votre véhicule depuis je ne sais trop combien de temps. Conducteur spectateur, vous regardez devant vous, cette route suspendue à 104 mètres au-dessus de l'eau, qui se dessine comme un tableau vivant, où les voitures défilent en quête d'un autre lieu. Vous traverserez vous aussi ce paysage au rythme des sons de la ville, fort probablement entremêlé à ceux de la radio. J'ignore dans quel but vous avez traversé ce pont, témoin de ces images d'une ville dense—qui disparaît dans votre rétroviseur au moment où une autre apparaît devant vous. Ce n'est ni un tour de magie, ni un décor de théâtre, ni un effet créé par un peintre. D'ailleurs, si j'avais choisi de peindre ce pont et ces voitures, vous vous trouveriez prisonnier du temps, empâté dans la peinture un peu comme vous l'êtes peut-être régulièrement dans les embouteillages. Vous êtes là, seul mais entouré de gens. Comme vous, ils font partie de ce paysage qui défile en de multiples couleurs.

Vous circulez, enveloppé par cette structure aérienne solide vert clair. Vous devinez l'odeur des voitures et de houblon de l'usine Molson s'insinuant par la petite ouverture de votre fenêtre, Vous sentez le vent, attentif à sa fraîcheur et à l'humidité du cours d'eau sous vos pieds, vous vous rappelez que vous êtes en vie.

Autour de vous, d'autres individus circulent et peut-être s'en vont-ils en fredonnant rejoindre leur famille, leurs amis, leur travail. Peut-être leurs émotions s'accordent-elles aux vôtres. Comme vous ils ont entrepris cette traversée et voient les défiler les nuages.

Des cyclistes sur votre droite. Des piétons aussi, qui sentent ce pont trembler sous le vent et les voitures. Ce pourrait être moi. Un ami. Ou bien cette dame vêtue d'un manteau long engoncée dans son capuchon qui la protège du vent froid qui siffle et souffle au-dessus de l'eau. Elle traverse le pont à pied tous les soirs à 17h. Elle écoute de temps en temps des conférences, s'arrête aussi, mais le plus souvent elle fait le voyage bercé par la voix de Brel qui couvre les bruits des klaxons. Ou encore ce cycliste de 40 ans, coupe-vent sur le dos et lunettes de soleil sur le nez, qui aime traverser le pont à vive allure. Sentir le froid le fouetter. Il regarde le paysage s'approcher en rêvant d'y entrer.

Chaque traversée écrit l'histoire, votre histoire, et vous être libre de la peindre à tout moment. Vous voyagez dans ce paysage et ce paysage vous fait voyager au fil de cette architecture où tout est possible.

(Collaboration avec Émilie Marchand 01.12.15)

## APPENDICE D

### COMPOSTION SONORE (SONS ET PIANO) *RÉSONANCE DIATONIQUE*



Composition sonore au piano inspirée par le son des instruments de coiffure mélangée à l'enregistrement sonore de coupes de cheveux réalisé sur 7 participants d'âge différent

(Collaboration Jean Gaudreau et David St-Onge 13.04.15)

## APPENDICE E

### COMPOSITION SONORE (FRAGMENT DU TEXTE) *USURE PORTÉE*

The image shows a handwritten musical score on three staves. The title at the top reads "DÉPLACEMENT DES PERSONNAGES DANS UNE MISE EN LECTURE RYTHMÉE". The first staff contains the words "enfance", "l'arbre se couche", "suffit", and "ma maman". The second staff contains "arrête" and "je suis". The third staff contains "mont" and "l'accroche". The notation consists of rhythmic lines with various note values and rests, indicating the timing of the dialogue.

Esquisse, *Mise en lecture rythmée*, dialogue des personnages sous forme de partition, pages 9 à 15 de la pièce *Au bout du fil* d'Évelyne de la Chenelière.

(Collaboration Benoît Coté 01.01.1)

## BIBLIOGRAPHIE

- Bakhtine, M. M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Banu, G. (2004 [1989]). *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron* (3e éd.). Arles : Actes Sud.
- Barthes, R. (1984). *Le bruissement de la langue : essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (2000 [1973-1994]). *Le plaisir du texte, précédé de, Variations sur l'écriture*. Paris : Éditions du Seuil.
- Béland, V. (2010). *Figure de l'artiste en narrateur : pratique processuelle de l'écriture en arts visuels, distance critique de l'image et exploration d'une démarche d'archivage-collage de récits fragmentaires* (Mémoire-crédation). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://archipel.uqam.ca/9985/1/M14944.pdf>
- Blistène, B. et Chateigné, Y. (2007). *A theater without theater*. Barcelone : Musée d'Art Contemporain de Barcelona.
- Boucher, M. (2009). *Claudie Gagnon*. Saint-Hyacinthe : Expression, centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.
- Boursier-Mougenot, C. (2008). *États seconds*. Arles : Analogues.
- Brett, G. (2015). Entre spectateur et artiste : modes d'interaction. Dans C. Van Assche (dir.), *Mona Hatoum* (p. 38-57). Paris : Éd. du Centre Pompidou.
- Cliche, S. (2013). *De l'interactivité hypermédiatique à l'installation : une pratique du parcours non linéaire dans le récit* (Mémoire-crédation). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://archipel.uqam.ca/id/eprint/9469>
- de la Chenelière, É. (2003). *Au bout du fil, suivi de, Bashir Lazhar*. Paris : Éditions théâtrales.

- Didi-Huberman, G. (1995). *La ressemblance informe ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Macula.
- Didi-Huberman, G. (2004). Préface. Sous le regard des mots. Dans K. Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux* (p. 5-16). Asnières : PIA.
- Drobnick, J. (2016). L'installation, créatrice d'énigmes sensorielles. Dans B. Lamarche (dir.), *Installations : à grande échelle* (p. 28-38). Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.
- Duras, M. (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard.
- Ellegood, A. (2010). *Vitamine 3-D : nouvelles perspectives en sculpture et installation*. Paris : Phaidon.
- Émond, P. (1999). *Grincements et autres bruits*. Carnières : Lansman.
- Fassina, J. (2000). *Lettre à un jeune pianiste*. Paris : Fayard.
- Freydefont, M. (2007). *Petit traité de scénographie*. Nantes : Éditions Joca seria.
- Giguère, A. (2016). De la situation à la sensation. Dans B. Lamarche (dir.), *Installations : à grande échelle* (p. 20-27). Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.
- Goldberg, I. (2014). *Installations*. Paris : CNRS Éditions.
- Groys, B. (2006). *Ilya Kabakov. The Man Who Flew into Space from his Apartment*. London : Afterall Books.
- Guinebault-Szlamowicz, C. (2010). Fondements de la scénographie moderne : étymologie, histoire et esthétique. *Figures de l'art, 18* (« *L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie* », numéro dirigé par Claire Lahuerta), 23-36.
- Kabakov, I. (2010). *Ilya Kabakov : artist books = Künstlerbücher : 1958-2009 : catalogue raisonné*. Bielefeld : Kerber.
- Lahuerta, C. (2010). La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre. *Figures de l'art, 18* (« *L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie* », numéro dirigé par Claire Lahuerta), 13-19.

- Le Breton, D. (2012). *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*. Paris : Éditions Métailié.
- Lesage, D. (2012). Introduction. *Études théâtrales*, 53(1), 7-9.  
doi: 10.3917/etth.053.0007
- Manon, S. (2007). Intersubjectivité. Récupéré de  
<https://www.philolog.fr/intersubjectivite/>
- Nachtergaeel, M. (2015). Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? Dans E. Bricco (dir.), *Le bal des arts : le sujet et l'image : écrire avec l'art* (p. 307-325). Macetara : Quolibet. Récupéré de <http://books.openedition.org/quodlibet/506>
- Noireau, C. (2009). *L'esprit des cheveux : chevelures, poils et barbes, mythes et croyances*. Turquant : L'apart du beau.
- Pallasmaa, J. (2010). *Le regard des sens*. Paris : Éditions du Linteau.
- Pallasmaa, J. (2013). *La main qui pense : pour une architecture sensible*. Arles : Actes Sud.
- Renoue, M. (2008). De « la matière » du visible et des arts. *Protée*, 36(3), 99-109. doi: <https://doi.org/10.7202/019638ar>
- Richard, A.-M. (2005). L'art comme non-lieu. Dans P. Ardenne et S. Babin (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel = Places and non-places of contemporary art* (p. 299-313). Montréal : Éditions Esse.
- Said, E. W. (2015). L'art du déplacement ou la logique des irréconciliables de Mona Hatoum. Dans C. Van Assche (dir.), *Mona Hatoum* (p. 82-95). Paris : Éd. du Centre Pompidou.
- Schmitt, C. (2010). La scénographie, de l'espace au regard. *Figures de l'art*, 18 (« *L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie* », numéro dirigé par Claire Lahuerta), 199-208.
- Semet-Havarias, M.-N. (2019). Arts plastiques et arts de la scène : in front commun. *Alternatives théâtrales revue des arts de la scène*, 138 (« *Arts de la scène et arts plastiques* », numéro corédigé par Sylvie Martin-Lahmani et Benoît Hennaut), 6-11.

- Sennett, R. (2010). *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*. Paris : Albin Michel.
- Shiota, C. (2015). *The Key in the Hand*. Berlin : Distanz.
- Simon, S. (2008). *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*. Montréal : Fides.
- Van Assche, C. (2015). *Mona Hatoum*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- Verner, L. (2005). L'interdiscipline à l'oeuvre dans l'art. *Marges*, 4, 30-44. doi: 10.4000/marges.726
- Wallis, C. (2015). Matériaux et fabrication. Dans C. Van Assche (dir.), *Mona Hatoum* (p. 118-139). Paris : Éd. du Centre Pompidou.
- Zumthor, P. (2008). *Atmosphères : environnements architecturaux, ce qui m'entoure*. Bâle : Birkhäuser.

