

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LIBRE-COUDRE : SUBVERTIR LES SAVOIR-FAIRE DANS UNE PRATIQUE  
DE CO-CRÉATION EN INSTALLATION TEXTILE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
KARINE FOURNIER

OCTOBRE 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.04-2020). 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

Merci à Hélène Doyon pour son regard aiguisé et ses conseils judicieux lors du cours Forum de recherche-crédation. Merci à ma directrice Manon De Pauw d'avoir su voir au-delà de mon image de « mouton noir ».

Merci à Thomas Duret et au collectif Les filles vont vieillir pour la résidence d'artiste au festival du Temps et du Silence. Merci tout spécialement à Adriana Oliveira pour l'expérience transformatrice que fut pour moi le symposium Art et vieillissement. Merci également à Tracy Grosvenor du Centre des arts visuels d'avoir pensé à moi pour le programme Éveil des arts.

Je remercie du fond du cœur toutes les personnes ayant participé à mes projets de co-crédation. Votre apport à cette recherche est incommensurable.

Un grand merci à Christine Brault d'avoir accepté de prendre part à mon jury et de m'avoir conseillée de façon lucide et rigoureuse dans la rédaction de ce mémoire-crédation.

Un doux merci au défunt *Church of Craft*, qui m'a enseigné les principes du *DIY* et le lien entre faire et être.

Un merci chaleureux à Mélanie Désourdy, Pénélope Jolicoeur, Anne Sophie Rouleau et Serene Daoud pour nos connivences de mamans-artistes. Nos conversations nourrissent ma vie. Merci à mon fils Eugène le bébé renard, *and thanks to you, Seth, for believing in me.*

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I LE <i>DESKILLING</i> .....	6
1.1 Définition et survol historique.....	6
1.2 Le <i>deskilling</i> en art.....	8
1.3 Le droit à l'errance : nouvelle définition du <i>deskilling</i> .....	9
1.4 Le temps et la réalité.....	12
CHAPITRE II REQUALIFIER LE <i>CRAFT</i> EN ART CONTEMPORAIN .....	14
2.1 Co-création et détournement des travaux d'aiguille.....	14
2.1.1 <i>Le jardin des aïeux</i> .....	15
2.1.2 <i>Les pas perdus</i> .....	18
2.1.3 <i>Libre-coudre</i> .....	21
2.2 Sortir des carcans.....	25
CHAPITRE III LES INSTALLATIONS TEXTILES .....	30
3.1 <i>Repentirs</i> : expérience mnémonique.....	30
3.2 <i>Sacré-Cœur</i> : expérience sensorielle .....	32
CHAPITRE IV <i>LES REPENTIRS DU CŒUR LIBRE</i> : UN ASSEMBLAGE D'EXPÉRIENCES .....	34
4.1 Intention de départ et contexte de création.....	35
4.2 La cabane-cocon .....	36
4.3 L'exposition finale.....	38

CONCLUSION.....	41
ANNEXE A <i>LE JARDIN DES AÎEUX</i> .....	45
ANNEXE B QUESTIONS DES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE CHARLES-LEMOYNE AUX AÎNÉS DU CENTRE DES AÎNÉS DE POINTE-ST- CHARLES.....	46
ANNEXE C LES FIGURES.....	47
BIBLIOGRAPHIE .....	85

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1 <i>Tricot-graffiti</i> , place Émilie-Gamelin, 2019.....	47
Figure 2 <i>Les moisis</i> de Berri-UQAM, 2015 .....	48
Figure 3 <i>Enormis felis mutatio magnificus</i> , rue Milton, 2011 .....	49
Figure 4 <i>Le jardin des aïeux</i> , atelier à l'IUGM, 2017.....	50
Figure 5 <i>Le jardin des aïeux</i> , atelier à l'IUGM, 2017.....	51
Figure 6 <i>Le jardin des aïeux</i> , atelier à l'IUGM, 2017.....	52
Figure 7 <i>Le jardin des aïeux</i> , atelier à l'IUGM, 2017.....	53
Figure 8 <i>Le jardin des aïeux</i> (détail), CDEx, UQAM, 2017.....	54
Figure 9 <i>Le jardin des aïeux</i> (vue d'ensemble), CDEx, UQAM, 2017 .....	55
Figure 10 <i>Le jardin des aïeux</i> (rochers), CDEx, UQAM, 2017 .....	56
Figure 11 <i>Le jardin des aïeux</i> (eau), CDEx, UQAM, 2017 .....	57
Figure 12 <i>Le jardin des aïeux</i> (végétation), CDEx, UQAM, 2017 .....	58

Figure 13 <i>Les pas perdus</i> , atelier au centre Paul-Émile-Léger, 2018 .....	59
Figure 14 <i>Les pas perdus</i> , atelier à la bibliothèque Frontenac, 2018.....	60
Figure 15 <i>Les pas perdus</i> , Théâtre Espace Libre, 2019 .....	61
Figure 16 <i>Les pas perdus</i> , Théâtre Espace Libre, 2019 .....	62
Figure 17 <i>Libre-coudre</i> , Ancienne école des beaux-arts, 2018 .....	63
Figure 18 <i>Libre-coudre</i> , maison Rollin-Brais, Longueuil, 2018 .....	64
Figure 19 <i>Libre-coudre</i> , PRint, 2018 .....	65
Figure 20 <i>Libre-coudre</i> (détail), maison Rollin-Brais, Longueuil, 2018.....	66
Figure 21 <i>Libre-coudre</i> , maison Rollin-Brais, Longueuil, 2018 .....	67
Figure 22 <i>Libre-coudre</i> , Forum de recherche-création, 2019.....	68
Figure 23 <i>The Knitter Woman</i> , Luanne Martineau, MAC, 2021 .....	69
Figure 24 <i>Repentirs</i> , exposition In/discipline, CDEx, UQAM, 2017 .....	70
Figure 25 <i>Repentirs</i> , exposition In/discipline (détail), CDEx, UQAM, 2017 .....	71
Figure 26 <i>Sacré-C�eur</i> (détail), Les fenêtres qui parlent, 2019.....	72
Figure 27 <i>Sacré-C�eur</i> , Festival Art Pop, 2018.....	73

Figure 28 <i>Les repentirs du cœur libre</i> (ateliers), 2020.....	74
Figure 29 <i>Les repentirs du cœur libre</i> (ateliers), 2019.....	75
Figure 30 <i>Les repentirs du cœur libre</i> (ateliers), 2020.....	76
Figure 31 <i>Les repentirs du cœur libre</i> (détail), CDEx, UQAM, 2020 .....	77
Figure 32 Travail en confinement avec mon fils Eugène, 2020 .....	78
Figure 33 <i>Les repentirs du cœur libre</i> , CDEx, UQAM, 2020.....	79
Figure 34 <i>Les repentirs du cœur libre</i> , CDEx, UQAM, 2020.....	80
Figure 35 <i>Les repentirs du cœur libre</i> , CDEx, UQAM, 2020.....	81
Figure 36 <i>Les repentirs du cœur libre</i> , CDEx, UQAM, 2020.....	82
Figure 37 <i>Les repentirs du cœur libre</i> (détail), CDEx, UQAM, 2020 .....	83
Figure 38 <i>Les repentirs du cœur libre</i> (détail), CDEx, UQAM, 2020 .....	84

## RÉSUMÉ

Le travail de couture favorise un état psychique qui met en relation le matériel et l'immatériel. Afin de tailler une brèche dans la normalité des choses, je prône l'usage indiscipliné des textiles prenant, de manière lente et intuitive, des libertés avec l'espace, en rupture avec le réel. Par des rituels de fabrication, se met en œuvre un cumul de petits gestes non prémédités, organisés sous l'angle du non-savoir. Ce processus, qui se veut contre-productif, constitue une réaction au rythme de la vie urbaine, un acte de résistance, de présence et de recueillement : un travail d'introspection en mouvement.

Dans ma recherche, les savoir-faire se font subvertir. Ils ne représentent pas des compétences acquises par l'expérience. Ils sont considérés comme la capacité de se mettre en « état » de faire. Entre les travaux d'aiguille et l'installation de sculptures molles, je problématise les concepts d'entropie et de *deskilling*. L'habileté, ici, consiste à savoir accueillir l'imprévu en s'abandonnant au geste de coudre sans chercher à le contrôler. Et le *reskilling*, lui, s'élabore dans des habiletés sociales redéveloppées par l'activation d'un procédé de co-création que j'entretiens avec des groupes spécifiques via la matérialité du textile.

Mots clés : installation textile, *deskilling*, *reskilling*, savoir-faire, co-création, travaux d'aiguille, introspection, matérialité

## INTRODUCTION

« Tricoté serré », « pure laine », « Sainte flanelle »... ces expressions de la langue française bien connues au Québec signifient notre proximité et notre appartenance les uns aux autres. La couture et le tricot sont des coutumes ancestrales issues d'un passé collectif qui a marqué l'histoire du Québec, grâce entre autres aux Cercles des fermières ancrés dans le Québec rural depuis 1915.

Les Cercles groupent d'abord des femmes et des jeunes filles des milieux ruraux, dans le but de mieux se connaître, d'échanger des connaissances, de s'entraider pour l'amélioration des conditions matérielles de vie à la ferme. L'objectif est donc à la fois économique et social, en accord avec l'idéologie de l'époque dont la devise « Pour la terre et le foyer » rend bien compte. (Mathieu, 2014)

Mes débuts en tricot ont eu lieu au sein du Church of Craft<sup>1</sup>, une organisation non religieuse active à Montréal au début des années 2000 qui avait pour but de fournir un espace de rencontre où le travail manuel était valorisé pour son côté humain. C'est là où j'ai développé des liens avec des gens de mon âge (la vingtaine) construits sur une volonté commune d'apprendre à fabriquer ou réparer soi-même ce dont on a besoin. Depuis, mon usage décalé du *craft* m'a toujours menée et ramenée à la collaboration. Afin de sortir du cadre, mon approche spécifique du *deskilling* relève du détournement,

---

<sup>1</sup> « The Church of Craft aims to create an environment where any and all acts of making have value to our humanness. When we find moments of creation in our everyday activities, we also find simple satisfaction. The power of creating gives us the confidence to live our lives with all the love we can. By promoting creativity, we offer access to an interfaith spiritual practice that is self-determined and proactive. » Tiré de <http://churchofcraft.org/our-mission/>

à la fois des parcours et des techniques de travail, détournement que je mets en place et que j'encourage lors de la rencontre, du travail en commun.

Or, dans ma recherche-crédation, la collaboration a pris la forme d'ateliers de co-crédation où se pratique ce détournement. Que ce soit dans un contexte communautaire, universitaire ou par le biais d'autres disciplines artistiques comme le théâtre, l'objectif est toujours le même : ouvrir un espace inexploré face aux savoir-faire et le partager avec mes co-crédateurs. Je situe donc cette pratique en regard de l'esthétique relationnelle. Selon Nicolas Bourriaud, il s'agit de l'esthétique de l'interhumain, de la rencontre, de la proximité et de la résistance au formatage social. Je travaille en impliquant des groupes ciblés. Ces ateliers sont des moments forts où je mets en action des personnes issues de communautés spécifiques que je vais décrire dans les prochaines sections.

Je ne pourrais passer sous silence l'influence que les Fermières Obsédées ont eue sur mon travail. Inspirées par les Cercles de Fermières, elles élaborent un commentaire identitaire et social corrosif par rapport aux pratiques domestiques traditionnelles. Par leurs performances subversives<sup>2</sup>, elles en détournent la mission initiale qui consistait à transmettre de mère en fille les bonnes manières et les savoir-faire d'une femme au foyer.

Depuis 2009, je fais du tricot-graffiti, forme de *street art* hors normes qui consiste à se réapproprier l'espace public en recouvrant de tricot des éléments du mobilier urbain. (Figure 1) Il s'agit en quelque sorte de désobéissance civile. Pour un esprit rebelle, il y a quelque chose de grisant à poser un geste aussi irrévérencieux. C'est une

---

<sup>2</sup> Notamment les performances La fête gâchée! Au centre Le Lobe, en 2003, où on peut voir les membres du collectif se salir et se recouvrir de fibres textiles, ainsi qu'Incube, au centre Le lieu en 2002, où le « Cercle des fermières » s'emmêle dans des bandes de tissu.

manifestation pacifique contre la grisaille des villes qui revendique la liberté d'action et l'*empowerment*. Le collectif de tricot-graffiti que j'ai fondé, Les Ville-Laines, qui a été actif de 2011 à 2014, a contribué à l'essor de cette pratique à Montréal. Le tricot-graffiti constitue un ancrage important de ma pratique qui ne sera pas abordé dans ce mémoire. Il fait néanmoins partie de la trame de ma recherche en installation textile.

Suivant cette ligne de pensée, je cherche également à mettre au défi les contextes de présentation et de diffusion artistiques. En ce sens, mon travail s'inscrit dans un contexte d'art public. J'installe parfois mes sculptures textiles dans des endroits publics extérieurs ou intérieurs, sans demander d'autorisation (Figure 2) parce que « l'art public est un endroit de conflit culturel et c'est important qu'il le reste<sup>3</sup>. »

Je joue avec l'illégalité de cet acte qui n'est pas un crime sans pourtant être permis. Je le fais pour déstabiliser le spectateur en lui présentant des matériaux qu'il n'a pas l'habitude d'y retrouver ou qui sont utilisés hors contexte. Ce faisant, je désire laisser ma trace comme artiste et citoyenne. L'accumulation de formes organiques constitue un paysage abstrait qui surprend et nous invite à nous questionner sur notre environnement urbain et sur notre rapport à la nature et à l'imaginaire. (Figure 3)

En m'inspirant de l'esprit de collectivité du *Church of Craft*, du Cercle des fermières et des Fermières Obsédées, le détournement m'amène ainsi à « désobéir » aux règles habituelles en artisanat. En privilégiant un mode de temporalité ouvert à l'imprévisible, à ce qui est fondamentalement inachevé, j'essaie de conduire mes ateliers de façon à « contaminer » mes participants par cette forme de recherche expérimentale.

---

<sup>3</sup> Ruby, C. (2019). Le devenir « public » par les œuvres d'art public. Ou comment l'art public constitue des scènes ? Dans *L'art dans l'espace public*, Musée national des beaux-arts de Québec, 6-7 juin 2019.

Cette méthode (de l'artiste), basée sur l'expérience sensible du monde, revendique un espace d'investigation où la pratique de l'image, des mots, du toucher, de la matière, de la conscience, s'alimente souvent à une sorte de logique intuitive qui laisse place au hasard, à l'accident, et parfois même, au désordre. Il semble que ce type de recherche n'a que faire de l'ordonnance et du plan d'action prémédités pour penser sa conduite. (Laurier & Gosselin, 2004)

Je base ma pratique sur l'entropie qui est concomitante à un art en train de se faire. Comme le monde est construit pour escamoter l'imprévu (Senselab, 2016), je me positionne à l'encontre de ce paradigme en ayant recours à l'intuition pour créer des sculptures textiles. Ce que je cherche à produire est justement quelque chose d'indéterminé ; par un procédé d'assemblage, je choisis de laisser les formes émerger en contrôlant le moins possible le résultat.

Par une méthodologie heuristique, j'effectue une recherche sur le matériau. Le résultat de ces recherches me sert ensuite de méthode d'expérimentation lors d'ateliers de création avec des groupes de personnes qui s'activent avec moi à mettre en place une façon de créer impliquant le bricolage, « l'itérativité, la bisociation d'éléments tirés de contextes en apparence incompatibles et une pensée latérale qui implique de sortir des schémas de pensée<sup>4</sup> ».

Socialement, la co-création me rapproche en tant qu'individu à ma communauté et me permet de combattre le fléau de la solitude. En conséquence, le processus de développement de ce nouveau savoir-faire pourrait-il ouvrir une voie afin de lutter contre l'atomisation des sociétés ?

---

<sup>4</sup> Paquin, L-C. (2014). Les cercles heuristiques : une méthode de recherche création. Dans J. Dubois, P. Gosselin, L. Poissant, M. Régimblad-Zeiber et G. Trudel (dir.), La recherche-crétion : Territoire d'innovation méthodologique. Hexagram UQAM. Récupéré de [http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/conf/r\\_c\\_2014/cercles\\_heuristiques\\_colloque.pdf](http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/conf/r_c_2014/cercles_heuristiques_colloque.pdf)

Ce texte d'accompagnement ayant pour sujet *Libre-coudre : subvertir les savoir-faire dans une pratique de co-création en installation textile* débute par un survol historique du concept de *deskilling*, ou déqualification des savoir-faire, sur lequel je m'appuie dans mes recherches théoriques et dans mes projets de co-création à la maîtrise. J'interroge ensuite la présence du *craft* en art contemporain : par mon travail en co-création, par le développement du concept de *reskilling* (que je préciserai plus loin) ainsi que par une approche féministe, je souhaite influencer la perception qu'on a habituellement d'un art dit « artisanal ». Enfin, je présenterai mon projet final qui met en relation mon plus récent corpus d'œuvres en installation textile avec un projet de co-création dans le cadre du programme *Éveil des arts* du Centre des arts visuels à Montréal.

## CHAPITRE I

### LE *DESKILLING*

Dans ce chapitre, il sera question à priori de la notion de *deskilling* dans l'histoire de la révolution industrielle. Puis, je démontrerai comment ce concept a émergé d'un rapport de force avec le capitalisme pour ensuite être récupéré tout au long de l'histoire de l'art, notamment au sein des mouvements de l'art informel et conceptuel. Je ferai ensuite le lien entre *deskilling* et inconscient, ou comment cette recherche sur la précarité des savoir-faire favorise une pratique singulière tournée vers l'intérieur.

#### 1.1 Définition et survol historique

Le *deskilling*, ou la déqualification est, à la base, le processus par lequel le savoir-faire d'une industrie ou d'une économie est éliminé par l'introduction de technologies opérées par des ouvriers semi-qualifiés ou non qualifiés dans le but de réduire les coûts en main-d'œuvre (Braverman, 1976). Dans les années 1930 aux États-Unis, l'apparition de lignes de production a provoqué un changement drastique dans la façon d'envisager le travail. Dans les premières classifications socioculturelles d'emploi utilisées aux États-Unis en 1897, l'ouvrier qualifié (appelons-le « l'artisan ») se trouvait bien positionné dans la hiérarchie sociale derrière les propriétaires et les employés de bureau.

L'avènement des machines a fait complètement basculer ce système. Les ouvriers semi-qualifiés, qui étaient responsables de faire fonctionner les machines, sont apparus ;

ce faisant, les travailleurs qui n'étaient pas des opérateurs de machines (incluant les artisans) se sont retrouvés au dernier rang (catégorie résiduelle). Une grande partie des travailleurs qui occupaient divers postes, dont celui d'apprenti par exemple, donc qui possédaient des savoir-faire manuels assez développés, s'est retrouvée au bas de l'échelle sur le marché du travail. Et ce changement s'est effectué « non pas sur la base d'une étude des tâches accomplies, comme le croit généralement celui qui utilise ces catégories, mais sur un critère mécanique simple, au plein sens du terme. » (Braverman, 1976) Le travailleur ne sachant qu'activer une machine, et qui avec son savoir fragmenté ne comprend pas globalement les étapes de réalisation d'un produit, se retrouve alors dans une meilleure position sociale que celui qui sait créer le même produit de A à Z, et qui maîtrise parfaitement tous les outils pour y parvenir.

Pour l'ouvrier, le concept de qualification est traditionnellement lié à celui de maîtrise d'un métier — c'est-à-dire à la fois la connaissance des matériaux et des processus et la pratique manuelle accompagnée de la dextérité nécessaire pour mener à bien le travail dans une branche spécifique de la production. Le morcellement des qualifications professionnelles et la reconstruction de la production comme processus collectif et social ont détruit le concept traditionnel de qualification et n'ont ouvert qu'une voie pour maîtriser les processus de travail : dans et par la connaissance scientifique et technologique. (Braverman, 1976)

Au XXe siècle, les savoir-faire traditionnels dans la sphère professionnelle ont ainsi été relégués aux oubliettes dans le but d'accroître la productivité avec la montée du capitalisme. Dans le cadre de ce nouveau système misant sur l'accumulation des richesses, le travail manuel a cessé d'avoir de la valeur au profit du travail à la chaîne et le concept même de qualification est devenu vide de sens.

Le travailleur peut rester une créature sans connaissance et sans capacité, une simple « main » par laquelle le capital fait son travail, mais tant qu'il

est conforme aux besoins du capital, l'ouvrier n'est plus considéré comme non qualifié. (Braverman, 1976)

## 1.2 Le *deskilling* en art

Le monde de l'art a lui aussi fait face à des changements singuliers dès le début du XXe siècle avec l'arrivée du *readymade*. Alors que dans l'industrie du commerce, la perte des savoir-faire n'était pas forcément désirée ni orchestrée par ses principaux acteurs, et apporta son lot de réajustements qui ont déstabilisé le marché du travail, ce furent les artistes eux-mêmes qui se dissocièrent du labeur manuel, dans la mouvance de ce nouveau paradigme. Il fallait repenser et remplacer la fonction de la main.

Dans les années 1960-70, un grand nombre d'artistes conceptuels ont fait affaire avec des entreprises privées pour faire construire leurs œuvres. Entre 1966 et 1971, trois firmes se consacrant à la fabrication exclusivement pour les artistes ont vu le jour aux États-Unis : Gemini G.E.L. (impression), Lippincott Inc. et Carlson & Co. (sculpture grand format). Ces firmes produisaient pour des artistes tels que Robert Morris, Claes Oldenburg, Ellsworth Kelly, Richard Serra et Robert Rauschenberg et continuent de le faire aujourd'hui<sup>5</sup>.

When the sixties/seventies art world began expanding at a ferocious pace, a growing number of artists became interested in investigating the creative opportunities offered by prints and multiples and, within a year or two of its founding, Gemini became the West Coast destination for innovative printmaking—the place where the artist was never told “No, it’s not possible,” and invitations to work in the shop were eagerly sought after. (Glenn, 2014)

---

<sup>5</sup> Voir les sites web respectifs <https://www.geminigel.com>, <https://www.lippincottsculpture.com/> et <https://www.carlsonbakerarts.com/>

Les œuvres produites en usine étaient souvent fabriquées à partir de matériaux typiquement issus de la culture industrielle, comme le métal, et avaient des proportions gigantesques. Dans ce repositionnement au niveau des savoir-faire, cette période fut pour les artistes une étape de flottement, de détachement par rapport au matériau. Plusieurs ateliers d'artistes étaient devenus des endroits d'idéation de l'œuvre, et non plus de création physique. (Child, 2015)

As more and more work is designed in the studio but executed elsewhere by professional craftsmen, as the object becomes merely the end product, a number of artists are losing interest in the physical evolution of the work of art. The studio is again becoming a study. (Lippard & Chandler, 1968)

### 1.3 Le droit à l'errance : nouvelle définition du *deskilling*

Ce moment charnière de l'histoire de l'art a donc permis de retirer la fonction utilitaire du travail manuel. Comme le dit John Roberts, les artistes ont pu se « libérer les mains » et s'ancrer dans des formes de création plus fluides.

In operating in the space opened up by the crisis of handcraft, the hand is released from expressive mimeticism (. . .). In this, the “demanualization” of art links dexterity and facility to the concept of acuity as an expression 'of' craft. (Roberts, 2007)

Toutefois, certains artistes, dont beaucoup de femmes, plutôt que de se tourner vers l'art conceptuel et de se détacher du travail manuel, ont choisi le *craft* : se pencher sur l'acte de faire, fabriquer en tournant le regard vers l'intérieur, à l'instar du mouvement *Arts & Crafts* du XIXe siècle né de la révolution industrielle et qui s'en inspirait. De nos jours, les réflexions sur cette « réhabilitation des habiletés » se basent plutôt sur des mouvements politiques et la rébellion hérités des années 1960 et 1970. Dans cet esprit, l'artisanat se redéfinit comme un lieu permettant de critiquer notre époque postnumérique « marquée par l'art et le design par ordinateur, le consumérisme, la

compression du temps et la mondialisation ». (Martineau, 2012) Le travail manuel représente alors une bonne façon de s’extirper du monde des écrans.

Depuis les années 1950, les matériaux ont acquis leurs lettres de noblesse. Les artistes ont commencé à utiliser une grande variété de matières sans discrimination sur leur provenance, et plusieurs d’entre eux se sont intéressés aux textiles, tels que Eva Hesse, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys et Annette Messager, qui ont basé leurs pratiques sur l’expressivité de la matière.

En laissant à la matière la possibilité de s’autoformer, en choisissant pour cela les matériaux les plus adaptés, c’est-à-dire ceux qui présentent une structure fluide ou molle, les artistes ont souvent volontairement fait l’abandon de leur savoir-faire et de leur technique. (...) Il s’agit là d’un fait historique totalement nouveau [dans les années 1960, NDLR] qui va modifier à tout jamais le paysage artistique et plus globalement encore amener à une redéfinition du geste artistique lui-même. (Fréruchet, 1993)

Un aspect important de cette redéfinition du geste est le droit à l’errance, la main libérée dont parlait John Roberts. Ce concept a été développé entre autres en art informel — dans la *soft sculpture* et le *process art*, et au XXI<sup>e</sup> siècle en installation *in situ*. Jean Dubuffet et Robert Morris se sont prononcés en faveur de la matérialité dans le travail artistique. Cette réflexion avait été amorcée par Georges Bataille dans les années 1930 et par Jean Paulhan dans les années 1950. « C’est le renoncement à tout projet, à toute délibération, à toute idée préalable, et l’abandon aux vertus plus ou moins imprévisibles du geste et du matériau. » (Damisch, n.d.)

En art contemporain, au Québec et aux États-Unis, des artistes comme Tricia Middleton, Caroline Lathan-Stiefel et Andrée-Anne Dupuis-Bourret ont contribué à développer des contextes installatifs *in situ* qui poursuivent la réflexion sur le concept de matérialité dans le 2<sup>e</sup> millénaire. Dans le travail de Tricia Middleton, la matérialité se

traduit par l'entropie, forme organique de chaos<sup>6</sup>, qui opère également dans le *deskilling* par l'action intuitive sur le matériau. Le chaos ainsi généré se présente généralement de façon harmonieuse dans l'œuvre finale. Pourquoi ? Il apparaît que d'un point de vue scientifique, l'imprévisibilité est prévisible.

Entropy is therefore a curiously paradoxical measure: on the one hand (. . .) it is a measure of unpredictability, chaos, noise; on the other hand (. . .) it is a measure of the most likely outcome, measure of the degree to which variety and distinction have been lost. In short, this paradoxical definition of entropy suggests that what is most predictable is unpredictability<sup>7</sup>.

Dans le champ des arts, Benjamin Buchloh définit le *deskilling* comme un concept d'une importance considérable pouvant décrire de nombreuses pratiques artistiques au XXe siècle ayant toutes un point commun : la volonté persistante d'éliminer la compétence artisanale et toute autre forme de virtuosité manuelle des critères de validité esthétique. (Buchloh, 2006)

Jusqu'au milieu du siècle dernier, la notion de beauté en art était étroitement liée à l'habileté technique de représenter la réalité. Ce qu'on jugeait beau était généralement bien exécuté en respectant un certain cadre de représentation narrative. L'avènement des machines et ainsi de la photographie a provoqué un changement de paradigme et a libéré la pratique artistique du joug de la représentation. Mais en arts textiles, la virtuosité manuelle reste toujours de mise étant donnée la fonction généralement utilitaire des ouvrages à l'aiguille.

---

<sup>6</sup> Sanader, D.E. (2014). Entropy, Ephemera and Visions of the Home in Tricia Middleton's Form is the Destroyer of Force, Without Severity There Can Be No Mercy. Drain, 11(2). Récupéré de <http://drainmag.com/entropy-ephemera-and-visions-of-the-home-in-tricia-middletons-form-is-the-destroyer-of-force-without-severity-there-can-be-no-mercy/>

<sup>7</sup> Quentin Bernes, J. (2012). The Work of Art in the Age of Deindustrialization (Thèse de doctorat). University of California, Berkeley. Récupéré de <https://tinyurl.com/345f98y6>

#### 1.4 Le temps et la réalité

Je suis intéressée par la précarité des connaissances dans un savoir technique. Ma recherche se pose plus particulièrement sur la réactualisation du concept de *deskilling* dans les travaux d'aiguille. Je lui attribue une signification plus nuancée et je fais doucement glisser la définition vers ce droit à l'errance et à l'erreur en arts textiles, qui ont encore selon moi une étiquette résolument domestique et décorative. Je désire altérer les perceptions au sujet de ce médium traditionnellement féminin par l'usage hors normes et irrévérencieux de la couture et du tricot. En d'autres mots, mon objectif est de retirer la compétence artisanale de l'artisanat. Je cherche à subvertir ce médium en le déconstruisant, en le sortant de ses balises, pour que d'une technique maintes fois répétée — tel un mantra — survienne l'inattendu.

Ce faisant, je souhaite préserver la fraîcheur et l'enthousiasme pour le travail manuel, surtout envisagé comme un labeur dans un contexte capitaliste. Alison Harper, docteure en philosophie et artiste textile, commente notre rapport au temps et la valeur qui lui est accordée dans notre société :

Frequently my audience comments, on viewing my work (. . .) that it must have taken me a long time; as if I was in some way “wasting” my time. This describes a sense of not knowing what is involved in making, in that nourishing place that you create for yourself, absorbed in your work, absorbed in your own making when a sense of time falls by the wayside and, if noticed, seems to stretch away into the distance. Our sense of time seems to have become corrupted, as in a consumerist culture where everything can be bought at a price—we have less and less an idea of the processes, both material and temporal, that making things involves. The time taken to make or create has to be validated by an economic criteria; thus, the temporal becomes an important consideration in how we access, assess and view the world around us. This concept is challenged by the slow movement and its ethics. (Harper, 2017)

En quelque sorte, lorsqu'on est impliqué dans un travail manuel, le temps et la réalité<sup>8</sup> s'ancrent dans le présent et changent de fréquence pour s'accorder à celle de la rêverie, de l'imaginaire. En cela, notre perception du monde change. Le rythme d'exécution se veut lent dans un procédé de création textile, ce qui contribue à cet état d'esprit dont parle Harper. Cela nous maintient en mode découverte, malgré le geste qui se répète.

Je suis encore une inconnue pour moi-même. Je sais que je suis une créature aux penchants inconscients et aux sentiments obscurs, indéfinissables. J'agis parfois d'une façon que je ne comprends pas du tout. Je sais aussi que ma perception du monde n'est pas nécessairement celle qu'en a quelqu'un d'autre et il me faut souvent faire des efforts pour découvrir cette perception étrangère. (Hustvedt, 2016)

---

<sup>8</sup> J'entends la réalité au sens pragmatique du terme. Voir la définition du Larousse : « Ce qui est réel, ce qui existe en fait, par opposition à ce qui est imaginé, rêvé, fictif. »

## CHAPITRE II

### REQUALIFIER LE *CRAFT* EN ART CONTEMPORAIN

Mon approche en installation textile passe par le détournement. L'apport de mes co-créateurs me permet de découvrir leurs perceptions par leur façon d'envisager le matériau. En agissant en commun, nous formons un réseau d'échanges, nous réfléchissons ensemble sur la fonction du matériau et sur sa transformation. Le présent chapitre est un récit de pratique qui met en lumière comment les participants ont contribué à détourner mes propres attentes et ma manière de m'adapter aux différentes contraintes pour préciser un savoir-faire propre à la co-création, déconstruire tous les a priori sur les savoir-faire, et chercher à y introduire le plus de liberté et de marge de manœuvre pour générer un art « qui résiste à la domination totale des explications méthodologiques systématiques ». (Maharaj, 2009)

Dans la section 2.1, il sera question des trois principaux projets qui ont formé ce parcours par lequel je m'approprie le concept de *reskilling*. Puis, dans la section 2.2, je mettrai en relation le féminisme et les travaux d'aiguille à travers l'analyse d'une œuvre de Luanne Martineau.

#### 2.1 Co-création et détournement des travaux d'aiguille

Durant mon parcours de maîtrise, j'ai impliqué diverses communautés dans ma démarche en art textile.

Chacun de ces projets a ouvert ma pratique sur le monde en la dotant d'une résonnance nouvelle. À partir d'un attrait pour certains matériaux, je m'oriente par rapport à ceux-ci de façon bien personnelle. Puis, j'invite des gens à s'inspirer de mes gestes pour en inventer de nouveaux ; c'est en quelque sorte les inviter dans mon intimité, dans ma bulle de création. C'est par cette démarche entre l'intimité et la collectivité que le *reskilling* s'intègre à mon travail.

### 2.1.1 *Le jardin des aïeux*

Le premier projet fut issu d'une initiative d'Adriana Oliveira, professeure à l'École des arts visuels et médiatiques à l'UQAM. Ce projet a pris la forme d'une série de dix ateliers au centre de jour de l'Institut Universitaire de Gériatrie de Montréal à l'été 2017, suivi de l'exposition *Le jardin des aïeux* au CDEx de l'UQAM dans le cadre du Symposium Art & Vieillesse en octobre 2017<sup>9</sup>.

Au départ, j'imaginai ces rencontres comme des ateliers de production pour la création d'un jardin imaginaire collectif. Lors d'une séance d'information au centre de jour, j'ai présenté à une dizaine d'aînées des images d'inspiration en couture et en tricot pour que chacune puisse y trouver son compte et choisir de travailler sur le projet de son choix (fleurs, feuillages, coraux, lianes, lichen ; en tissu, en laine, en broderie...). Je leur ai expliqué que notre œuvre finale serait présentée sous forme d'installation textile.

Ne sachant pas quel allait être leur niveau de participation et de créativité, j'ai cru que ces personnes allaient prendre leur place à leur manière et qu'il suffisait de quelques consignes plus ou moins précises pour qu'elles saisissent bien mon idée de jardin collectif. Je ne voulais pas leur dire quoi faire ni comment le faire. Je voulais qu'elles se sentent libres. Misant sur l'accumulation de formes organiques, je me disais qu'elles

---

<sup>9</sup> Voir le texte de présentation rédigé avec Mme Oliveira à l'annexe A.

allaient accomplir en peu de temps (fortes de leur expérience) toutes sortes de petits travaux minutieux. J'ai donc fourni un maximum de tissu, de laine, d'aiguilles à tricoter et de matériel de couture. Je plaçais ce matériel au milieu de la table, croyant que chaque personne allait se servir de ses propres savoir-faire pour fabriquer des éléments de ce jardin collectif.

Mais ce n'était pas si simple. Les participantes avaient besoin de consignes plus précises. J'ai aussi dû composer avec les limitations physiques normales liées à l'âge, mais que je n'avais pas prévues (arthrite, faible vision, perte de motricité, etc.). C'est ainsi que j'ai commencé à planifier chaque rencontre dans un rapport plus intime et individuel à chacune et en proposant une activité spécifique comme, par exemple, la fabrication de fleurs par l'assemblage de morceaux de tulle et d'organza préalablement découpés et distribués. (Figure 4)

Quelques semaines plus tard, j'ai eu un moment d'illumination. En effet, après avoir vu certaines participantes se piquer les doigts sur les aiguilles à coudre, et devant l'indifférence générale pour les aiguilles à tricoter (en l'absence de patron), j'ai proposé de coller des pompons sur du tissu pour imiter la texture du lichen. Cet atelier sans aiguilles s'étant très bien déroulé, je savais que j'étais sur la bonne voie. (Figure 5)

Ensuite, j'ai également laissé tomber les adhésifs pour me concentrer sur le mouvement des mains. Cette décision allait occuper une place de choix dans le résultat final de nos expériences. En effet, il s'est avéré très concluant de simplement enrouler, entortiller, envelopper, chiffonner, froisser de la bourrure, des morceaux de tissu (tulle, organza, polyester) en les nouant avec de la laine pour former des sculptures. La manipulation directe des matériaux (Figures 6 et 7) a apporté un sentiment de joie à mes co-créatrices, un peu comme un retour en enfance, qui fut le bienvenu et qui a constitué un dénouement idéal à notre projet.

Le lâcher-prise est un aspect important de mon approche. La couture sans patron a fait advenir des sculptures inattendues où même les résidus ont été mis en valeur. Tandis que je valorisais l'essai/erreur, les co-créatrices cherchaient au départ à produire un travail exemplaire basé sur un labeur durement acquis depuis leur enfance.

Le tricot et la couture sont des techniques ayant pour fonction première de créer des vêtements ou des items à fonction utilitaire. Tout au cours de leurs vies, ces femmes ont été appelées à atteindre un certain idéal de perfection dans la réalisation de ces objets de la vie quotidienne. Cet idéal est resté bien ancré dans leurs mémoires : suivre les patrons à la lettre, bien exécuter chaque maille, chaque point. Lorsque je leur ai proposé de laisser les gestes définir la forme finale, elles ont été pour le moins déstabilisées. Dans cet échange, je ne cherchais pas à remettre en cause l'importance d'un travail bien fait ; je les invitais à essayer une nouvelle manière de fabriquer les choses, à désapprendre, à douter, à se lancer dans le vide, sans but précis. Cela créait une tension qui me poussait à inventer toutes sortes de stratagèmes pour les rendre plus à l'aise d'expérimenter selon ces nouveaux paramètres. Les œuvres créées selon ces conditions ont complètement divergé du projet que j'avais en tête. Et c'est ce qui donne une portée à ce travail : la déstabilisation causée par le détournement des matériaux a atteint autant les co-créatrices que l'instigatrice du projet. (Figures 8 et 9)

Lors d'un échange avec Adriana Oliveira, elle m'a dit que ce qui fait la force de ce projet de co-création, c'est qu'il n'y a pas de hiérarchie dans le mode de présentation.

Ce sont les mêmes buts de part et d'autre, en fait. D'être présent. De se remplir de couleur et de joie pour s'affranchir de la tristesse et de la douleur. Fabriquer un monde sans attentes, où les choses que l'on crée sont parfaites avant même d'exister. Se mettre en action. Comme tactique, mode

d'emploi : la spontanéité. Puiser dans le subconscient, la couture automatique. L'essai sans erreur<sup>10</sup>.

Mon propre apport à l'installation collective fut constitué de sculptures en feutrine sous trois axes-éléments : rochers, eau et végétation. (Figures 10, 11 et 12)

### 2.1.2 *Les pas perdus*

« Salle des pas perdus » est le nom donné à un large vestibule ou hall communiquant aux divers bureaux et autres salles d'un bâtiment ouvert au public. C'est un lieu d'attente, de transition. Cette appellation a une dimension poétique pour moi ; elle évoque les limbes, qui représentent un état vague et incertain. Les centres hospitaliers de soins de longue durée (CHSLD) sont pour plusieurs de leurs résidents des sortes de limbes, où ils vivent effacés, oubliés de la société. Vivre en CHSLD, c'est un peu comme vivre dans un perpétuel dimanche, en flottement. J'ai eu la chance d'entrer dans cet univers fermé et d'aller à la rencontre de ceux qui le peuplent.

Le projet *Les pas perdus* s'est concrétisé sous forme d'ateliers hebdomadaires d'octobre à décembre 2018 avec des personnes handicapées, des enfants ainsi que des personnes âgées du quartier Centre-Sud, à Montréal. Mon projet faisait partie de la scénographie de la pièce de théâtre *HOME DÉPÔT : un musée du périssable* présentée en février et mars 2019 à Espace Libre. Le but était de fabriquer une installation textile collective qui ferait état des thématiques de la pièce.

Pied de nez à la pitié et à l'exclusion, festif et rebelle, HOME DÉPÔT nous invite à poser un regard dénué d'appréhensions, de préjugés sur les gens

---

<sup>10</sup> Extrait de mon journal de bord, 15 octobre 2017.

vivant en « milieu de soins ». Un regard engagé, engageant et poétique, loin des simples considérations médicales, journalistiques ou statistiques<sup>11</sup>.

Happening scénique au croisement du théâtre, de l'exposition et du concert punk, HOME DÉPÔT rassemble sur scène et dans la création une impressionnante équipe alliant artistes de différents horizons et personnes vivant en CHSLD. Mêlés aux artistes et aux spectateurs circulant librement au cœur d'une scénographie déhiérarchisée et ouverte, des résidents déambulent, se costument, jouent de leurs présences, se réinventent<sup>12</sup>.

La chaussette blanche a été choisie par les concepteurs de la pièce et moi-même comme matériau parce qu'elle est un objet du quotidien qui évoque à elle seule cette idée des pas perdus. Elle est aussi l'un des objets personnels qu'on apporte avec soi quand on part vivre dans un centre de soins. Les participants étaient invités à broder avec de la laine sur les chaussettes afin d'y imprégner leur présence. Le but était de rendre présents les absents de la société active. De leur centre de soins, ils prenaient part à l'œuvre ; au même titre que d'autres citoyens, ils laissaient une trace dans le monde.

Ma recherche en art se prêtait aux enjeux de la pièce à plusieurs égards, notamment en lien avec cette volonté d'accueillir l'imperfection comme un élément valide qui vient même bonifier le résultat. La dizaine de personnes avec qui j'ai brodé au centre Paul-Émile-Léger avaient pour la plupart un handicap sévère. Certaines n'avaient pas l'usage de leurs mains, ou ne contrôlaient pas leurs mouvements ; d'autres encore présentaient des troubles du langage, en plus d'une forme ou une autre de paralysie. J'ai eu le plaisir de travailler avec Anne Sophie Rouleau (metteure en scène), Marie-Ève Archambault (coordonnatrice) et Marie-Ève Fortier (scénographe). Nous nous sommes assurées que nos co-créateurs puissent contribuer de manière optimale en leur

---

<sup>11</sup> Tiré du programme de la pièce.

<sup>12</sup> Espace libre. (2019). SAISON 2018-2019 HOME DÉPÔT : un musée du périssable. Récupéré de <http://espacelibre.qc.ca/spectacle/saison-2018-2019/home-depot-un-musee-du-perissable>

offrant « d'être » leurs mains au besoin. Nous avons mis nos talents et notre intuition à leur service pour déjouer les capacités motrices. Nous avons tour à tour dansé, enroulé, troué, découpé, brodé, etc. (Figure 13) Ces moments de libre expression un peu farfelus intégraient un bien humble volet de responsabilité sociale en co-création par « la fabrication, la construction et l'acte de regarder sous l'angle (...) du paradoxe, du vide et du comportement non intentionnel. » (Horne, 2012)

En parallèle, nous avons tenu une série d'ateliers à la bibliothèque Frontenac dans la section jeunesse. (Figure 14) La plupart des enfants (environ vingt) étaient charmés de pouvoir faire l'expérience d'une technique et d'un matériau sans subir l'angoisse de performance. Je leur enseignais un point de broderie simple. Certains brodaient des visages, des poupées... Même si l'art figuratif n'était pas encouragé, aucun ouvrage n'était rejeté.

Ensemble, nous avons créé des nuages de chaussettes symbolisant des présences suspendues dans l'atmosphère. Comme le projet n'était pas dénué d'humour et d'une touche d'irrévérence, certaines chaussettes portaient des pantoufles d'hôpital en plastique bleu. (Figure 15) Chaque nuage avait une forme particulière. (Figure 16) Ces quelques 300 chaussettes formaient un tout en différents amalgames, et chaque point de broderie symbolisait un moment, un souffle de vie, une personne disparue, un peu de tristesse, un peu de temps et de pas perdus.

Par ce travail collectif, j'essaie de mettre en place des bulles de création où chacun peut se sentir à l'aise d'opérer à sa manière. Je dois être claire et concise quant à la teneur artistique du projet, le fait qu'il s'agisse tout autant de déconstruire que de construire. Je dois aussi accepter que, souvent, ma présentation sur mes enjeux théoriques, mes préoccupations et mes questionnements ne captent pas nécessairement l'intérêt de mes co-créateurs. « (...) L'artiste est tiraillé entre l'expression souveraine de son art et les interactions dont elle dépend et dont il convient de négocier l'influence. L'artiste est

tout à la fois impliqué et dérobé dans la situation de co-création. » (Nicolas-Le Strat, 2000) J'ai avant tout le souci d'être à l'écoute, de répondre aux questions et de fournir le matériel adéquat. L'apport des participants est essentiel et pas toujours acquis. Ces ateliers font partie intégrante de la démarche de création de l'œuvre collective. C'est un processus que je désire garder spontané et vivant.

### 2.1.3 *Libre-coudre*

*Libre-coudre* est un projet né à la suite du *Jardin des aïeux* et des *Pas perdus* avec l'idée de me concentrer sur deux matériaux : le feutre et la laine. En effet, je m'étais intéressée au travail du feutre pour la réalisation de l'exposition *Le jardin des aïeux*. Je voulais approfondir mes connaissances sur les qualités de ces matériaux en sculpture dans une approche minimaliste. *Libre-coudre* a pris racine dans le geste de coudre par la présence attentive dans le cadre d'une pratique en solo.

Le résultat fut une installation qui a l'allure d'un petit massif rocheux, de corail ou de formes non identifiables. Laissant le geste guider les actions, j'ai assemblé des carrés de tissu en des formes méconnaissables qui « acceptent l'accident, le provoquent et en vivent ». (Fullum-Locat, 2007) De la juxtaposition de formes carrées on obtient des formes organiques et variées. Des trouées offrent un regard vers l'intérieur des sculptures. Le rose de la laine établit un contraste sur la feutrine blanche et crée un effet de douceur. Les coutures sont apparentes dans le but de mettre l'emphase sur l'aspect processuel et la matérialité. L'installation textile se déploie par un nombre indéfini (idéalement toujours grandissant) de sculptures. Il s'agit d'un travail de couture purement intuitif, durant lequel l'assemblage se fait un peu par automatisme, en essayant d'ériger des formes rondes ou allongées irrégulières, autoportantes sur la partie du bas qui reste ouverte. (Figure 17)

Avec *Libre-coudre*, la co-création s'est d'abord développée un peu par curiosité lors des journées d'étude *Fabriquer des pratiques*   Hexagram<sup>13</sup> en mai 2018, où les chercheurs en arts étaient invités à présenter l'état de leurs recherches. Dans une démarche expérimentale, j'ai invité le public à coudre pendant ma présentation, durant laquelle je m'intéressais à cette étape dans l'apprentissage de la couture à la main où la méthode nouvellement assimilée reste floue et remplie de mystère. Je leur ai distribué quelques petits *kits* de couture (cinq carrés de feutrine et une aiguille enfilée de laine rose) pour coudre des versions miniatures des sculptures.   la fin, j'ai récupéré les petites sculptures cr ees. Elles étaient toutes différentes de ma propre approche, tant par les points de couture que par l'exploitation des volumes. (Figures 18 et 19)

*Libre-coudre* a été présenté pour la première fois dans sa version solo au festival Le Maquis, à l'Ancienne  cole des Beaux-Arts de Montréal en avril 2018. Cinq sculptures étaient installées sous un escalier de bois dans ce lieu habité des fantômes du passé. (Figure 20)

Une étape importante dans le déploiement de *Libre-coudre* fut une résidence d'artiste à la maison Rollin-Brais,   Longueuil<sup>14</sup>. Durant trois jours, je me suis imprégnée du calme méditatif d'une maison patrimoniale, de ses planchers de bois francs vernis ainsi que de la lumière naturelle passant par les grandes fenêtres du deuxième étage pour exp rimer la mise en espace de mon installation. (Figure 21)

Ce lieu a eu une très forte impression sur moi. Il me semblait éprouver un lien privilégié, une certaine acuité envers le passé qui me rapprochait des femmes ayant jadis vécu

---

<sup>13</sup> Organisées par le PPrint (Pratiques interartistiques & Scènes contemporaines), voir à ce sujet : <https://scenesinterartistiques.uqam.ca/archives17-18/>

<sup>14</sup> Festival du temps et du silence, novembre 2018. Commissaire : Thomas Duret. Voir <https://festivalts.carbonmade.com/projects/6920308>

dans cette maison, et envers toutes les femmes ayant travaillé le textile depuis des générations.

When we engage in fiber arts, we are creating something, but we're also participating in historic traditions tens of thousands of years old. You are not only making art for your soul and for future generations, you are embodying the work of our ancestors<sup>15</sup>.

Cinq mois plus tard, je présentais de nouveau le projet dans le cadre du cours Forum de recherche-crédation, passage obligé de la maîtrise en Arts visuels et médiatiques<sup>16</sup>. Cette fois-ci, le public a pu faire l'expérience de *Libre-coudre* d'une manière différente. Au lieu de distribuer des *kits*, j'ai proposé de poursuivre l'assemblage de sculptures déjà presque terminées. Je voulais savoir jusqu'à quel point la poursuite d'un travail déjà avancé allait influencer la technique employée et le résultat final dans un contexte de colloque universitaire.

Ma proposition de participer à la création de l'œuvre était totalement impromptue pour le public, ce qui a opéré un changement d'ambiance perceptible dans l'assistance. La sculpture se passait de mains en mains et j'ai senti que la qualité de l'attention s'en trouvait bonifiée par ce contact avec le matériau dont il était question dans mon exposé. D'après les commentaires recueillis, cela provoquait une sorte de synchronicité entre le corps et l'esprit qui générait un état de détente. Lorsque j'ai récupéré les sculptures à la fin de ma présentation, j'ai pu découvrir comment les participants se sont approprié mon approche, en y mettant du leur. (Figure 22)

---

<sup>15</sup> The Woven Road podcast. ((2016, 28 octobre) [Message sur Facebook]. Récupéré de <https://www.facebook.com/thewovenroad/photos/a.1661710497450381/1806302109657885/>

<sup>16</sup> Musée d'art contemporain de Montréal, avril 2019

En rétrospective, la participation du public à *Libre-coudre*, bien qu'elle n'ait pas été pensée en amont, a été très porteuse. À cette occasion, les gens pouvaient être surpris d'être sollicités à participer à une œuvre, et j'en tire une grande satisfaction. Pourquoi ? « Où nous mène cet élargissement écosophique, cet entrer en rapport ? Pas si loin de l'engagement surréaliste pour faire de la vie un niveau de réalité qui ne soit jamais celui du quotidien. » (Nicolas-Le Strat, 2000) *Libre-coudre* m'a amenée à remettre en question les conventions sociales qui supposent un public passif lors d'un colloque. Invités à être mes complices, ils ont été amenés à agir sur le matériau dans l'impulsion du moment. Ainsi, ils ont goûté brièvement mais intensément à mon processus, tout en vivant un petit moment insolite. En cousant, ils ont écouté l'histoire de ma praxis, et cela a créé un sentiment de communion qui m'a transportée tout le long de mon exposé, comme si mon esprit se transposait dans leurs actions l'espace de quelques points de couture.

Pour conclure, en regard de ces trois projets, dans le partage de ma pratique, je me confronte à ma propre vulnérabilité et à celle des autres. Parfois, il n'y a pas de mots justes pour décrire ce que l'on ressent. Parfois même, à travers les limites physiques de chacun, il y a une intimité qui est dévoilée. Ce qui arrange un peu les choses, c'est que l'accent n'est pas mis sur les limitations du corps et du langage. Comme le nomme Margaret Meban, docteure en éducation des arts, l'accent en co-création est plutôt mis sur le processus intersubjectif dans lequel les participants s'engagent :

Rather than the aesthetic being conceived of as an experience that takes place between an individual viewer and an art object, it is conceived as an inter-subjective process in which meaning is derived collectively. Inter-human relations and dialogue become a central part of the aesthetic process, in which art is contingent upon its environment and audience, who often become collaborators in the artmaking process. Here performative,

process-based approaches emphasize the creation contexts for conversation in which visuality has a subordinate role<sup>17</sup>.

Dans mon approche de la co-création, le dialogue au sein de la collectivité n'est pas le point central de l'expérience esthétique tel que décrit par Meban. Certes, la conversation apporte le côté humain qui est bénéfique au travail artistique en groupe ; mais la vraie communication, qui passe de l'intime au collectif, s'effectue par l'action sur le matériau en présence des autres. Les co-créateurs expriment une intériorité silencieuse qui s'apprécie tant d'un point de vue spirituel qu'expérientiel. Créer, dans un tel contexte, requiert une ouverture d'esprit et un ancrage dans le présent qui mettent les participants dans un état d'acuité mentale et de spontanéité afin de créer de l'intérieur vers l'extérieur.

## 2.2 Sortir des carcans

À la fin du XIXe siècle, Sigmund Freud statuait que les travaux d'aiguille étaient un des facteurs qui rendaient les femmes plus propices à devenir hystériques. Selon lui, la broderie et la couture plongeaient les femmes dans une sorte de rêverie proche d'un état hypnotique. (Breuer et Freud, 1895) Ce concept, quoique éculé, constitue néanmoins un précédent induisant la possibilité que les travaux d'aiguille puissent être connectés à l'inconscient par cet état autre que déclenche le maniement de l'aiguille et du fil.

La couture et les travaux d'aiguille depuis le XVIIIe siècle ont été des pratiques encadrant l'asservissement des femmes. Mais ces activités ont aussi représenté une source de plaisir et de pouvoir pour les femmes, tout en étant étroitement liées à leur

---

17 Meban, M. (2009). The Aesthetic as a Process of Dialogical Interaction: A Case of Collective Art Praxis. *Art Education*, 62(6), 33-38. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/20694800>

impuissance. Immobile, penchée et concentrée sur son ouvrage, la femme à l'époque victorienne était comparée à un ange, « l'ange de la maison ». May Sinclair, romancière prolifique, poétesse, militante suffragette, critique littéraire influente et chercheuse en psychologie et en philosophie a su tirer parti de ce stéréotype oppressif au XIXe siècle en le faisant valoir comme élément pouvant appuyer l'hypothèse de la supériorité spirituelle de la femme (Parker, 2010).

Ce travail manuel serait alors une forme de méditation, de lieu où la pensée peut s'égarer et se retrouver. Lors de la table ronde « Méditation et processus créatif<sup>18</sup> », Sylvie Cotton a cité Brancusi : « Créer c'est se livrer peu à peu à ce qui advient ». Pour Julie Bélanger, doctorante en études et pratiques des arts à l'UQAM, la création est une forme de méditation contemplative qui amène un changement de perspective. Elle a également stipulé que selon Roy Horan, professeur et chercheur à la Hong Kong Polytechnic University's School of Design, la méditation permet de s'ancrer dans la réalité (intégration) et de dépasser les limites associées aux catégories mentales (transcendance).

J'essaie de transposer l'état méditatif dont je fais l'expérience dans ma pratique aux personnes qui travaillent avec moi. Mon approche de l'art textile par le *deskilling* en collectif me pousse à sortir de mon propre carcan mental et d'accepter le fait de ne pas être en plein contrôle. « (...) Avant-garde art constitutes a form of critical insight; its task is to transgress existing categories of thought, action, and creativity (...) to constantly challenge fixed boundaries and identities. » (Kesler, 2011)

L'art textile a aussi contribué à sortir des carcans d'un point de vue politique. À ce sujet, citons le mouvement des *arpilleras* au Chili qui a permis de sensibiliser le monde

---

<sup>18</sup> Grégoire, S. (2016, novembre). *Table ronde: Méditation et processus créatif*. Groupe de Recherche et d'Intervention sur la Présence Attentive. Communication présentée à l'UQAM, Montréal.

aux actes de répression du gouvernement. Dans les années 1970, des personnes jugées dissidentes par le gouvernement militaire furent kidnappées et on ne les a plus jamais revues. Pour survivre à ce traumatisme émotionnel, les femmes transposaient leur réalité en brodant des images subversives et anonymes avec des bouts de tissus récupérés. Ces images ont pu circuler aisément, car le gouvernement n'accordait aucune importance à cet artisanat féminin<sup>19</sup>.

Cette prise de pouvoir des femmes chiliennes par le contournement de l'ordre établi leur a donné une capacité d'agir sur le monde. Bien que le contexte et les motivations diffèrent grandement, il s'agit d'une forme d'agentivité similaire à celle qui a été un moteur pour feu mon collectif les Ville-Laines (décrit en introduction) par une volonté d'occuper l'espace public en tant qu'artistes et citoyennes. Lors de cette expérience de travail en collectif, j'ai développé des pistes de réflexion qui m'ont servi plus tard à intégrer la co-création à ma pratique en installation.

Ce faisant, j'ai été amenée à jouer le rôle d'éducatrice<sup>20</sup> avec des personnes issues de plusieurs communautés, certaines en situation de pauvreté ou de handicap, sans pour autant avoir reçu la formation pour le faire : j'avais surtout le désir de leur faire acquérir cette agentivité, notamment par le plaisir de créer et de prendre sa place dans un projet commun. « Le but de l'éducateur n'est plus seulement d'apprendre quelque chose à son interlocuteur, mais de rechercher avec lui les moyens de transformer le monde dans lequel ils vivent. » (Châtelain-Le Penneç, 2010)

---

<sup>19</sup> Musées numériques Canada. (2021, mars). Création de la courtepointe canadienne. Dans Fil des histoires. Récupéré de [https://www.filsdeshistoires.ca/explorer-explore/panneau\\_arpillera-arpillera\\_panel.html](https://www.filsdeshistoires.ca/explorer-explore/panneau_arpillera-arpillera_panel.html)

<sup>20</sup> Tel que défini par Paulo Freire dans *Pédagogie des opprimés* (1974).

Mes connaissances en éducation des arts continuent de se développer sur le terrain, quelquefois de manière étonnante. En effet, du 10 février au 26 avril 2021, le Musée d'art contemporain de Montréal, où je travaille comme médiatrice aux ateliers<sup>21</sup>, m'a confié un mandat bien spécial : celui d'activatrice de la sculpture de Luanne Martineau, *The Knitter Woman*. Cette œuvre, faisant partie de l'exposition *Nests for the End of the World* en 2020 à l'Art Gallery of Alberta, consiste en un corps de femme représenté par des jambes en plâtre surmontées d'une structure de métal dans laquelle un tricotin électrique tricote sans cesse un long cordon de laine (Figure 23).

Plusieurs tâches étaient associées à ce rôle d'activatrice : postée derrière un petit chariot, je devais d'abord tresser les cordons de laine. Ensuite, il fallait les coudre pour former un tapis. Il fallait aussi bobiner les pelotes de laine à l'aide d'une machine à manivelle et remplacer la balle dans le chargeur lorsqu'il était vide . Toutes les cinq minutes, je devais rembobiner le cordon avant qu'il ne touche le sol, ce qui me donnait l'occasion d'engager la conversation avec les visiteurs contemplatifs.

Toute cette activité autour de l'œuvre attirait l'attention sur moi. On croyait souvent que j'en étais l'auteure. Étant moi-même une « femme tricoteuse », et ayant étudié avec grand intérêt l'œuvre et les écrits de Mme Martineau, je me sentais sur mon « X ». Je sentais que je faisais partie de l'œuvre, car j'étais essentielle à celle-ci. Elle avait besoin de moi pour fonctionner. L'artiste a voulu impliquer le personnel du musée ; elle ne savait pas à quel point cela allait compter dans la vie de la personne attirée à ce poste. En effet, comme le souligne Vogl dans son article sur l'œuvre, par ce dispositif, il s'établit une relation très personnelle entre l'œuvre et le public.

---

<sup>21</sup> Depuis 2018, mon travail au MAC consiste à animer des ateliers de création en lien avec les expositions. Ce travail a impacté mon rapport à la médiation en me donnant des stratégies de communication pour faire entrer le public en relation avec les œuvres d'art.

The role of craft within this moment of post-studio art practice is, in many ways, the articulation of a desire to locate a believable and sustaining continuity between medium, community, and message (. . .) by seeking a more direct and intimate model of material and social engagement<sup>22</sup>.

Cette relation intime entre le médium, la communauté et le message, c'est moi qui l'assurais. Je me faisais l'assistante de la machine, et il y avait bien sûr un peu d'humour dans cette idée. Avant tout, cette sculpture évoque pour moi la puissance créatrice de la femme, tant sur le plan humain qu'au point de vue des savoir-faire artisanaux, dont elle est le porte-étendard.

C'est une forme de co-création qui est bien différente de celle que je mets en place lors de mes projets. J'invite mes participants à créer selon un protocole qu'ils peuvent s'approprier. Ils ont une grande marge de manœuvre. Avec *The Knitter Woman*, mes tâches étaient prédéterminées pour assurer le bon fonctionnement de son mécanisme et constituaient un prétexte pour entrer en relation avec le public. Mon rôle de médiatrice était prépondérant, tout comme mes collègues qui assurent la médiation dans les salles.

Mon apport à *The Knitter Woman* était donc davantage dans la transmission d'informations que dans la création. Je n'avais pas la liberté d'action qui caractérise la fonction de l'artiste. Ma présence et mes actions, même si essentielles, étaient le prolongement de la sculpture. J'assumais mon statut d'employée du musée et je cherchais à répondre aux attentes de l'artiste en cousant un tapis selon des instructions très précises, avec dévotion pour cette femme tricoteuse dans laquelle je me reconnais.

---

<sup>22</sup> Vogl, R. (2020). Luanne Martineau: The Knitter Woman. *BorderCrossings*, 154(2) Récupéré de <https://bordercrossingsmag.com/magazine/issue/issue-154>

## CHAPITRE III

### LES INSTALLATIONS TEXTILES

*À mesure que l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière,  
à mesure que la main explore ce désastre, l'esprit s'éveille à son tour. Cet  
aménagement d'un monde chaotique tire ses effets les plus surprenants  
de matières apparemment peu faits pour l'art (...).*  
Focillon

Il y a certainement une magie dans le pouvoir rassembleur des savoir-faire traditionnels. Ces projets que j'ai décrits au chapitre II ont opéré un « glissement au sein même de [m] a proposition artistique, comme si son centre de gravité se déplaçait. » (Nicolas-Le Strat, 2000) À partir de mes centres d'intérêt et de mes recherches, je peux tendre vers l'autre, ce qui a pour effet d'élargir mes champs d'intervention. Je décrirai brièvement deux installations textiles avant d'aborder mon projet final au chapitre IV.

#### 3.1 *Repentirs* : expérience mnémonique

La première installation textile dont je traiterai dans ce chapitre trouve son origine dans un attrait bien candide envers un certain type de draps de lit. Un repentir (*pentimento* en italien) est en peinture une partie du tableau qui a été recouverte par le peintre pour modifier en profondeur la toile<sup>23</sup>. J'avais donné ce titre à une série de tableaux réalisés

---

<sup>23</sup> Verougstraete, H., Couvert, J., Schoute, R. et Dubois, A. (2006). *La Peinture ancienne et ses procédés : copies, répliques, pastiches*. Louvain : Peeters Publishers. p. 101.

en 2015-2016. Puis, bien que ma pratique se soit graduellement concentrée sur les textiles, j'ai gardé le titre, car il se trouvait en continuité avec ma pratique en couture.

Les draps à motifs floraux font partie de la nostalgie d'une époque révolue où papiers peints, rideaux de dentelle et draps fleuris étaient de mise dans les chaumières. Éléments clés de la vie domestique, ils instaurent un climat de familiarité lorsqu'ils sont utilisés comme matériau de sculpture. *Repentirs* est une installation composée d'un nombre indéfini de formes allongées de tailles variées<sup>24</sup> cousues dans des draps fleuris. Ces sculptures, disposées en amalgames au sol, font référence à de la végétation, à des champignons ou à des rochers et nous ramènent à nos sens. (Figure 24)

Cette œuvre porte un grand aspect mnémonique relié à la nostalgie, au souvenir flou de l'enfance, associés à un certain réconfort d'un point de vue émotionnel. En s'immergeant dans l'installation, certains visiteurs ont partagé avec moi leurs impressions. Entre autres, une personne me racontait avec émotion ses souvenirs rattachés aux draps de flanalette du chalet de son enfance ; le souvenir de la douceur. Victor Lévy-Beaulieu se « rou (lait) dans la flanalette des mots<sup>25</sup> ». J'ai voulu recréer l'impression de « se rouler » dans un sentiment de bien-être par une installation qu'on peut traverser comme un petit jardin. La répétition de la forme et du motif agit comme autant de microcosmes qui plongent le spectateur dans une « place de l'imaginaire » (Bérubé & Cotton, 1997) où le signe précède le sens. (Figure 25)

Mais pourquoi au juste choisir cette forme ronde, longiligne, et pourquoi cette fixation sur l'accumulation ? Je voulais envahir l'espace visuel, je cherchais à créer une ambiance empreinte de nostalgie et de mystère, mais aussi de joie. Comment provoquer

---

<sup>24</sup> Leur taille allant de quelques centimètres à plus d'un mètre.

<sup>25</sup> Beaulieu, V.-L. (1985). Le plaisir d'écriture : extrait de *Entre la sainteté et le terrorisme* de Victor-Lévy Beaulieu. *Lettres québécoises*, (37), 70. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/39942ac>

la joie, qui est intangible, à partir d'objets physiques, tangibles ? Issue de l'univers du design industriel, Ingrid Fetell Lee a passé dix ans à répondre à cette question. Par une recherche scientifique, elle a découvert que les objets qui nous apportent de la joie ont souvent ces caractéristiques en commun : ce sont des choses rondes, aux couleurs vives et aux formes symétriques. Elles contiennent un sens d'abondance, de multiplicité ou de légèreté, d'élévation.

Neuroscientists put people into fMRI machines, and they showed them pictures of angular objects and round ones. And what they found is that the amygdala, a part of the brain associated (. . .) with fear and anxiety, lit up when people looked at angular objects, but not when they looked at the round ones. They speculate that because angles in nature are often associated with objects that might be dangerous to us, that we evolved an unconscious sense of caution around these shapes, whereas curves set us at ease. (Fetell, 2008)

Pour finir, l'expérience mnémonique que créait cette installation plongeait le spectateur dans ses propres souvenirs et, par cette voie, je cherchais à le transporter dans un petit espace-temps où le passé se mêle au présent.

### 3.2 *Sacré-Cœur* : expérience sensorielle

À l'été 2018, lors d'une visite à la boutique de tissus de mon quartier, j'ai eu un coup de cœur pour un tissu de peluche fuchsia à poil long. J'ai eu une irrépressible envie de le manipuler et c'est ainsi qu'a commencé une nouvelle série d'expérimentations purement basée sur la matérialité du tissu.

Les formes que je faisais émerger de ce tissu épais étaient plus qu'incertaines. Je voulais faire en sorte que ce soit ma main et non pas mon cerveau qui détermine la forme finale. La couture se faisait de manière irrégulière et j'y laissais les nœuds qui parfois se formaient. En cousant, parfois à l'endroit, parfois à l'envers, j'introduisais également divers objets, dont un sac de papier brun, du fils à coudre emmêlé, du ruban

ainsi que des petites protubérances de tissu à pois. Sur la plus grande sculpture aux dimensions d'un cœur de petit mammifère marin, j'ai apposé un appliqué pour vêtements en forme de Sacré-Cœur. Je me suis laissé guider par cet appliqué à connotation religieuse pour l'idée de spiritualité au sens large qu'il suscite. « Le "cœur" est un terme fréquemment employé dans la Bible pour désigner "l'intérieur de l'homme et même ce qu'il y a de plus secret en lui. » (Berthelot du Chesnay, n. d)

En cachant des objets dans la peluche, je chérissais cette idée de secret. J'introduisais des petits bouts de mon quotidien dans les sculptures. En cachant tous ces éléments issus de ma vie intime, je faisais référence à "l'intérieur de l'homme" dans une approche post-minimaliste.

Post-minimalists adopted a de-centered, flexible, open structure in their work; elevated the process of creation over its end result; employed techniques and materials that incorporated contingency and ephemerality; (. . .) and introduced signifiers of femininity into their work. (Singsen, 2011)

Je revendique l'usage non vestimentaire de la laine. Je m'en sers comme matériau pour créer un effet de trop-plein, de débordement. (Figure 26) Cette installation textile en peluche fuchsia fait donc référence au cœur, et son titre représente le symbole de la passion et de la dévotion que j'attribue personnellement à l'usage indiscipliné des matériaux de couture, stimulant le sens du toucher. (Figure 27)

## CHAPITRE IV

### *LES REPENTIRS DU CŒUR LIBRE : UN ASSEMBLAGE D'EXPÉRIENCES*

Pour mon projet final, de novembre 2019 jusqu'en mai 2020, j'ai développé une installation textile en mode co-création ainsi qu'un projet de tricot-graffiti (que nous n'avons pas pu terminer et qui ne sera pas abordé dans le présent chapitre). Grâce au programme Éveil des arts du Centre des Arts visuels de Montréal<sup>26</sup>, une trentaine de participants en provenance du Centre des aînés de Pointe-St-Charles (CAPSC) et de l'école primaire Charles-Lemoyne ont participé à une série de dix ateliers d'expérimentation en tricot et en couture.

Pandémie oblige, l'exposition au Centre des aînés de Pointe-St-Charles a été annulée, et celle devant avoir lieu à la galerie McClure fut reportée. Initialement prévue en mai 2020, l'exposition s'est finalement tenue au CDEx en octobre 2020 dans un contexte de confinement. L'université n'étant accessible qu'aux étudiants et au personnel de

---

<sup>26</sup> Le Programme Éveil des arts du CAV encourage et facilite des projets artistiques et communautaires depuis 1996 en collaboration avec d'autres institutions éducatives, des organismes, artistes indépendants et travailleurs sociaux. <https://www.visualartscentre.ca/fr/>

l'UQAM, l'exposition n'a pas pu être ouverte au public et il n'y a pas eu de vernissage<sup>27</sup>. Je décrirai ici les étapes de réalisation de mon projet de co-création et de l'exposition.

#### 4.1 Intention de départ et contexte de création

Au départ, *Les repentirs du cœur libre* se voulait un laboratoire de création reprenant les thèmes (et les termes) propres à chacune des trois installations *Repentirs*, *Sacré-Cœur* et *Libre-coudre*, avec un accent sur cette dernière. La contrainte était de créer des sculptures autoportantes, sans trop d'angles, en y laissant des trouées et en acceptant l'imperfection. Le concept : une installation déambulatoire luxuriante où une multitude de structures à géométrie variable serait disséminée partout dans le lieu d'exposition, envahissant l'espace jusque dans les coins, faisant penser à une jungle sortie d'un rêve. Voilà donc la posture que je souhaitais adopter pour ce projet. C'était l'idée, l'image, le désir. Toutefois, l'expérience m'a appris que le travail en collectivité m'amène souvent à dévier de ma trajectoire...

Les aînés ont été invités à mettre à contribution leurs habiletés en tricot (pour un tricot-graffiti collectif qui reste encore à finaliser) tout en leur permettant d'établir un lien de confiance avec les enfants en les soutenant dans leur apprentissage. Le tricot constitue une façon tangible, traditionnelle (et rassurante pour plusieurs), d'introduire mon approche hors normes en travaux d'aiguille. Ils ont aussi participé à un atelier pour aînés seulement où j'ai pu passer du temps de qualité avec eux dans la réalisation de sculptures sur le thème du cocon. (Figure 28)

---

<sup>27</sup> L'exposition à la galerie McClure a finalement eu lieu en juillet 2021 en duo avec le projet de Raphaëlle De Groot qui participait au programme Éveil des arts en 2020. L'exposition était visible de l'extérieur seulement à travers la vitrine.

Dans ce contexte intergénérationnel, il est impératif de répondre au besoin de dépassement de soi et de stimulation pour différents groupes d'âge. Pour intéresser mes participants aux divers médiums, j'ai ajouté une nouvelle action sur le matériau à chacune de nos rencontres, comme la broderie, les pompons, la création de trous dans le tissu, l'utilisation des retailles pour former des textures, etc. Ils étaient alors libres de choisir ce qui leur plaisait le plus. (Figure 29) Les œuvres créées me situaient dans un terrain inconnu qui ne correspondait plus tellement à l'image que je me faisais de l'œuvre finale parce que nous n'avons pas accumulé autant de formes que je m'étais imaginé au départ.

Je constate une fois de plus à quel point la co-création est un moteur social efficace. Dans ce cas-ci, une discussion s'est établie avec les enseignantes pour réfléchir ensemble aux moyens dont on disposait pour faire vivre une expérience de création qui soit marquante. Cela m'a placée dans une situation où j'ai dû intégrer un certain contenu pédagogique (niveau 5e et 6e année, concentration environnement) et être à l'écoute de leurs thématiques scolaires, redéfinissant ainsi mon rôle d'artiste. En parallèle à notre projet de co-création, les élèves ont donc conduit leur propre projet de recherche : ils ont posé des questions aux aînés pour savoir comment était la vie dans leur temps. Puis, ils ont choisi une phrase parmi les réponses obtenues et l'ont calligraphiée sur du papier aquarelle. Ces bouts de papier ont été intégrés à l'installation finale<sup>28</sup>.

#### 4.2 La cabane-cocon

L'installation qui constitue mon exposition de fin de maîtrise comporte bien sûr beaucoup d'éléments hétéroclites à l'image de mes participants et de LEUR besoin de

---

<sup>28</sup> Voir page 40.

s'exprimer, de prendre leur place au moyen de leur propre usage des matériaux. Toutefois, en rétrospective, j'ai dû faire le deuil de l'aspect « jungle luxuriante » que j'avais imaginé pour mon projet de maîtrise bien avant de commencer la série d'ateliers au CAPSC. Mon intention était d'inclure les participants dans mon processus de création de sculptures afin d'obtenir un effet d'accumulation. Or, par la force des choses et au fil des options que je leur présentais (notamment l'introduction au grillage de métal pour créer des structures), un projet de cabane a émergé naturellement chez les élèves. (Figure 30) Les aînés y ont contribué en intervenant sur les carrés de feutrine qui la composent. Je les ai soutenus dans leur initiative, étant moi-même interpellée par l'espace intérieur de mes sculptures. Mais le travail manuel nécessaire pour compléter cette cabane a monopolisé temps et énergie, et d'autres sculptures n'ont pas pu voir le jour.

Néanmoins, j'ai eu tellement de plaisir à travailler sur cette cabane, sorte de cachette secrète où j'ai pu me réfugier plus tard comme dans un cocon, transformant le confinement en expérience de *cocooning*. Les murs sont composés de dizaines de carrés de feutrine ; certains ont été brodés lors de nos ateliers, d'autres sont laissés blancs. La toiture est composée d'un drap fleuri issu de ma recherche pour l'installation *Repentirs*. En achevant le travail de couture dans mon salon (en contexte de distanciation physique), je ressentais les bienfaits de l'état d'esprit méditatif qui est si bénéfique à la création ; j'ai pu apprécier chaque petit point coloré exécuté avec soin par les élèves et j'étais émue de manipuler leurs broderies et leurs expérimentations avec la laine. (Figure 31) Cela me rappelait des moments passés avec eux : leur attitude parfois engagée, parfois dissipée, leur intérêt, leur enthousiasme face à certaines propositions. Leur façon de détourner la consigne pour n'en faire qu'à leur tête. (Ils ont fabriqué des coussins avec la peluche fuchsia de l'installation *Sacré-Coeur*, qui se sont avérés bien pratiques pour meubler la cabane ! C'est qu'ils ont de la suite dans les idées.) Leurs rigolades, la variation de leur intérêt face à mes idées que je ne pouvais jamais prévoir d'un atelier à l'autre. Je revoyais leurs visages en pensée, et j'étais nostalgique.

Mais surtout, j'étais désemparée de savoir que l'an prochain, ces élèves de 6<sup>e</sup> année ne seraient plus à la même école primaire et que je n'aurais pas de moyen de les rejoindre pour les inviter à l'exposition. Et que dire des personnes âgées ? Elles étaient en quelque sorte les racines du projet. Dans l'atelier rempli d'enfants grouillants, leur présence était un baume, une invitation à se poser. Elles ont accepté de bonne foi de se plier au jeu et d'essayer mes méthodes non conventionnelles même si je voyais bien que cela les bousculait un peu. Je me demandais si je pourrais les revoir. Je me le demande encore.

Souvent seule à la maison, parfois avec l'aide de mon fils de 8 ans (Figure 32), je n'ai pas compté le nombre d'heures à coudre l'intérieur et l'extérieur de cette sculpture-cabane qui était devenue le point central de mon installation. Mon conjoint m'a aussi aidée quand est venu le temps de réfléchir à une structure de soutien. Il a coupé des tiges de bois sur mesure pour que je puisse solidifier ma structure. L'œuvre originale a donc été enrichie de l'implication de ma famille. Un cocon dans un cocon.

#### 4.3 L'exposition finale

Quand est venu le temps de l'exposition au CDEx, j'ai réévalué ma volonté initiale d'envahir l'espace en regard de l'évolution du projet. Il s'agissait de mettre en valeur les différentes phases du travail en commun pour obtenir une harmonie logique et formelle. (Figure 33) Le fruit de mon travail en solo (*Libre-coudre*) a été installé près des vitrines intérieures (Figure 34), dans un mouvement vers les sculptures des aînés sur le thème du cocon. (Figure 35) Au milieu, la pièce maîtresse : la cabane, construite en grande partie par les enfants, contenant à la fois mon travail de recherche en textiles

et le travail social effectué par les jeunes avec les aînés. (Figure 36) J'ai cousu quatorze pochettes contenant les quatorze questions des enfants à l'attention des aînés<sup>29</sup>.

Ces questions, à propos du vécu des personnes âgées dans leur quartier de Pointe-St-Charles, ont été imprimées telles quelles sur du papier blanc, puis découpées une par une et insérées dans autant de petites pochettes cousues à l'intérieur de l'abri, dont une à l'extérieur, ma préférée (Figure 37).

Dans leur cours d'arts plastiques à l'école, les enfants ont choisi une phrase parmi les réponses recueillies et l'ont calligraphiée sur du papier aquarelle. Ce jeu de questions-réponses constitue une façon bien candide d'engager le spectateur et de l'inviter à entrer dans la cabane. En lisant ces questions, on arrive à saisir où ils se situent géographiquement et on comprend que ce sont des questions d'enfants à des personnes âgées. Les papiers calligraphiés, colorés des mains des élèves possèdent une grande charge émotive à mes yeux. En effet, les « réponses » sont parfois des bouts de phrases, des extraits de la vie quotidienne, des « Bonjour tout le monde ! » qui rappellent la vie avant la pandémie de COVID-19, quand on avait encore le droit de se côtoyer. J'ai choisi d'exposer les réponses en suspension au-dessus de notre cocon collectif. (Figure 38) J'y vois aujourd'hui une métaphore de nos rapports sociaux, qui ont également été suspendus, avec beaucoup de questions sans réponses.

Afin de rendre visible le processus de création, j'ai affiché sur les murs de la galerie des photos de format 4 x 6 relatant les origines du projet (*Repentirs*, *Sacré-Cœur* et *Libre-coudre*), les deux autres projets de co-création qui font partie de ce mémoire (*Le jardin des aïeux* et *Les pas perdus*) et bien entendu, les photos des ateliers au CAPSC qui ont mené à mon exposition de fin de maîtrise. Les photos étaient présentées à même

---

<sup>29</sup> Voir Annexe B

le mur de la galerie en petits conglomérats, sans artifice, et servaient à documenter le projet de manière informelle. Il était important pour moi de le faire pour montrer les différentes étapes qui ont mené vers le projet final, mais aussi pour rendre hommage à mes co-créateurs, qui ont pris une importance tellement cruciale dans ma recherche et qui n'ont pas pu être présents lors de l'exposition. J'étais fière du chemin parcouru menant vers ce point culminant qui aurait dû être le lieu d'une grande fête. J'étais avec eux en pensée en mettant en espace cet assemblage d'expériences.

## CONCLUSION

À travers de nombreux projets de création depuis 2012, des centaines de mains se sont jointes aux miennes pour explorer le matériau textile. De toutes petites mains, des mains curieuses, novices, gauches ou adroites. Des mains âgées, des mains travaillantes, fléchissantes, crispées, meurtries ou même paralysées. Des mains qui ne savent pas et d'autres qui savent tout. Des mains qui ne veulent rien savoir. J'ai dû adapter maintes fois mon processus pour qu'une œuvre soit créée par ces mains. Pour elles, je devais composer un parcours nouveau, réimaginer la trajectoire.

Ainsi, ma recherche-crédation prenant forme dans mon projet final a acquis tout un sens, qui dépasse et propulse mes propres visées qui se trouvaient au départ dans le travail d'introspection stimulé par la sculpture textile. Il n'y a plus de frontière entre ma pratique individuelle et collective : elles s'en trouvent entrelacées. En faisant le choix d'inclure une grande variété d'individus à mon processus, une bonne partie de mon travail se trouve maintenant dans la communication et l'ouverture à l'autre : est-ce que mes participants se sentent à l'aise de créer ? Est-ce que les enseignantes sont satisfaites par la qualité de mes interventions envers leurs élèves ? Est-ce que les aînés se sentent suffisamment accompagnés ? Et qu'en est-il de l'éthique de la diffusion ? « Comment l'artiste peut-il faire sienne une "œuvre" produite en commun avec un public, en situation de co-crédation avec lui ? » (Nicolas-Le Strat, 2000)

L'artiste est donc tout à la fois auteur de sa création et dépouillé des modalités par lesquelles elle advient. Toujours impliqué, il le serait bel et bien en tant qu'authentique auteur — mais un auteur dont la signature singulière se déroberait souvent sous la pression des rapports socialisés de création. (Nicolas-Le Strat, 2000)

Ma posture éthique ne correspond pas à un mode de pensée apportant une clarté monologique<sup>30</sup>. (Kesler, 2011) Je partage l'identité d'auteur avec mes co-créateurs. Je chapeaute leur création tout en leur donnant une liberté d'action. Cette liberté d'action modifie en tout ou en partie l'intention de départ ; toutefois, je conserve le droit de regard final, lequel m'a été consenti depuis le début. Cette dynamique me garde constamment à l'affût tout en me fournissant des outils pour produire des œuvres qui développent un langage pluriel, avec une ligne de pensée ondoyante.

Autrement dit, l'artiste ne se perd pas dans ces confrontations et ces transactions intersubjectives mais, au contraire, se construit à travers elles, car elles éclairent d'un jour différent sa pratique, elles l'interpellent, la sollicitent (l'art activé). (Nicolas-Le Strat, 2000)

À l'instar de ma posture éthique, je suis en constante redéfinition de mon propre vocabulaire des formes. Pour ce faire, la co-création me permet de dynamiser ma pratique dans une idée de « nouvelle couture<sup>31</sup> », en constante mouvance et inclusive.

Ma pratique et ma fonction d'artiste m'ont permis de travailler comme médiatrice culturelle dans une variété de contextes. Mon expérience en médiation acquise par le tricot-graffiti a tracé un chemin vers mon projet de maîtrise. La co-création, qui dans ma pratique est indissociable d'une approche concluante en médiation culturelle, a pris tant d'ampleur dans mon parcours qu'il m'apparaît pertinent de nommer et d'interpréter la fonction de l'artiste-médiatrice au sein à la fois de l'institution et de la communauté, en citant Miwon Kwon : « (. . .) the artist will function as a translator

---

<sup>30</sup> Monologique : relatif au monologue. <https://www.universalis.fr/dictionnaire/monologique/>

<sup>31</sup> Ce terme fut utilisé par Frank Popper en référence au *Woman's group* (collectif regroupant cinq artistes et une ethnologue, actif de 1972 à 1975 à New York, qui réinterprétait les éléments textiles de la vie domestique).

between the cultural realms of the art world and the local community group, shuttling back and forth between the two. » (Kwon, 2004)

Cette idée de traduction est pour moi très porteuse : j'apporte tout mon bagage et mes propres connaissances en art, que je déballe comme si je secouais un grand sac. Je présente, je décris, j'expose ; ce faisant, je veux inspirer plus que tout, mais je ne connais pas nécessairement les formes qui vont émerger. Mon but est de provoquer un émerveillement pour le processus en soi. Que mes participants s'amourachent des matériaux et se sentent attirés vers ceux-ci, comme je le suis moi-même.

Suzanne Lacy parlait d'« art public nouveau genre » en 1993. Ce terme avait pour but de nommer l'engagement des artistes envers leur collectivité. (Kwon, 2004) Le terme « art public » décrivant seulement des œuvres d'art présentées dans l'espace public, elle a mis au point ce nouveau terme pour que la notion d'art public puisse s'appliquer à un contexte social. Ce concept s'apparente précisément à ma démarche. En impliquant des membres du CAPSC dans mon processus de création, j'adresse à ma façon la problématique de la solitude chez les personnes âgées. Les enfants, quant à eux, vivent une expérience hors de la routine scolaire et font l'expérience d'un contenu artistique qui diffère de leurs cours d'arts plastiques. Enfants et aînés de la même communauté travaillent ensemble dans un but commun, celui de construire une œuvre d'art qui pourrait normalement être vue et appréciée de leurs familles, amis, voisins et habitants du quartier. « Le travail du commun réserve bel et bien une portée émancipatrice dès lors qu'il nous engage dans un rapport distancié et créatif avec nos expériences de vie et d'activité » (Nicolas-Le Strat, 2014)

En terminant, et pour résumer, nourri par une recherche sur la déqualification des savoir-faire (*deskilling*), mon travail en co-création passe par le *reskilling*, habiletés humaines redéveloppées en présence de l'autre, cet inconnu.. Le temps de se retrouver autour de matériaux qui nous remplissent de cette présence d'esprit, nous contribuons,

par leur détournement, à créer du tissu social (cette expression qui joue sur les mots ne perdra jamais de son charme pour moi). À partir de mes propres procédés intuitifs, je mets à profit la curiosité qui me pousse à faire l'expérience du commun pour créer des sculptures molles et invitantes qui viennent enrichir ou contester les espaces réels (physiques et sociaux) et les ouvrir à « la possibilité d'un devenir. » (Sabot, 2012)

En regard de la situation récente de pandémie mondiale, nous sommes obligés de revoir notre rapport au temps et aux autres. J'ai conclu le travail d'atelier en confinement, épaulée par mes proches. Cette installation représente le point culminant de six années à la maîtrise durant lesquelles j'ai voulu sortir de moi-même. À la fin du processus, l'isolement forcé m'a permis de me recentrer, et de me sentir humble vis-à-vis de ma propre existence en ce monde. D'une façon un peu tragique, certes, mais j'ai éprouvé de la gratitude de pouvoir terminer ma maîtrise malgré la pandémie.

Le lâcher-prise que j'ai cultivé tout au long de mon projet de maîtrise s'est avéré un excellent allié pour faire face à la crise. L'idée de contre-productivité, la redéfinition du geste, le droit à l'errance et la main libérée propres à la subversion des savoir-faire que j'évoquais au chapitre I se répercutent dans la finalité du projet. Je crois que, dans les circonstances, le meilleur allié pour vivre l'isolement est cet état de présence attentive que j'ai partagé avec mes co-créateurs. J'espère que mon processus a pu leur apporter un sentiment d'apaisement, les aider à accepter l'imprévu et à tirer parti des défis que nous apportera le futur. Futur qui aurait avantage à se déployer dans un grand *deskilling* planétaire... Déconstruire pour mieux reconstruire.

## ANNEXE A

### LE JARDIN DES AÏEUX

Le jardin des aïeux  
Symposium Art & vieillissement  
Octobre 2017

#### Présentation

Déconstruction des savoir-faire traditionnels par la réactivation de tous les possibles. Au contact des textiles, les mains s'activent, les sens s'éveillent, l'intuition se connecte, le plaisir surgit. Transfigurer le présent en prenant des détours pour revenir à soi.

Les participantes ont accepté de se plier à la règle : il n'y a pas de règle. Tout ce qui a été produit, autant les œuvres que les retailles, a été recueilli précieusement, comme des trésors. Il s'agit de la documentation visuelle, traces des actions posées lors de nos rencontres hebdomadaires. Fabrication de pompons, couture libre, collage, assemblage... Différentes techniques ont été autant d'avenues pour satisfaire notre soif d'exploration.

Rituel – lenteur — esprit - entropie – liberté — pêle-mêle – tolérance – chaos.

## ANNEXE B

### QUESTIONS DES ÉLÈVES DE L'ÉCOLE CHARLES-LEMOYNE AUX AÎNÉS DU CENTRE DES AÎNÉS DE POINTE-ST-CHARLES

1. Comment c'était étudier à votre époque ?
2. Quel est votre plus beau souvenir d'enfance ?
3. À quoi ressemblaient les commerces du quartier ?
4. Comment le quartier a changé depuis votre enfance ?
5. Est-ce que les parcs de votre enfance ressemblaient aux parcs actuels ?
6. À quoi ressemblaient les maisons ? Est-ce qu'elles coûtaient cher ?
7. Comment était la nature dans le quartier quand vous étiez petit ?
8. À quoi ressemblait le quartier (les bâtiments, les rues, etc.) ?
9. Saviez-vous tricoter ou faire d'autres travaux manuels lorsque vous étiez jeune ? Sinon, que faisiez-vous ?
10. Vers quel âge les jeunes commençaient-ils à travailler ? Quels étaient les emplois les plus communs ?
11. Comment était le canal Lachine ?
12. Comment était l'école durant votre enfance (discipline, enseignant. e, matières, etc.)
13. Pourquoi avez-vous décidé de participer au projet de tricot ? Que pensez-vous de ce projet ?
14. Quand vous étiez plus jeunes, aviez-vous souvent des objets neufs ? Est-ce que vous répariez plus vos objets ?

ANNEXE C

LES FIGURES



Figure 1 *Tricot-graffiti*, place Émilie-Gamelin, 2019



Figure 2 *Les moisiss* de Berri-UQAM, 2015



Figure 3 *Enormis felis mutatio magnificus*, rue Milton, 2011



Figure 4 *Le jardin des aïeux*, atelier à l'IUGM, 2017



Figure 5 *Le jardin des aïeux*, atelier à l'IUGM, 2017



Figure 6 *Le jardin des aïeux*, atelier à l'IUGM, 2017



Figure 7 *Le jardin des aïeux*, atelier à l'IUGM, 2017

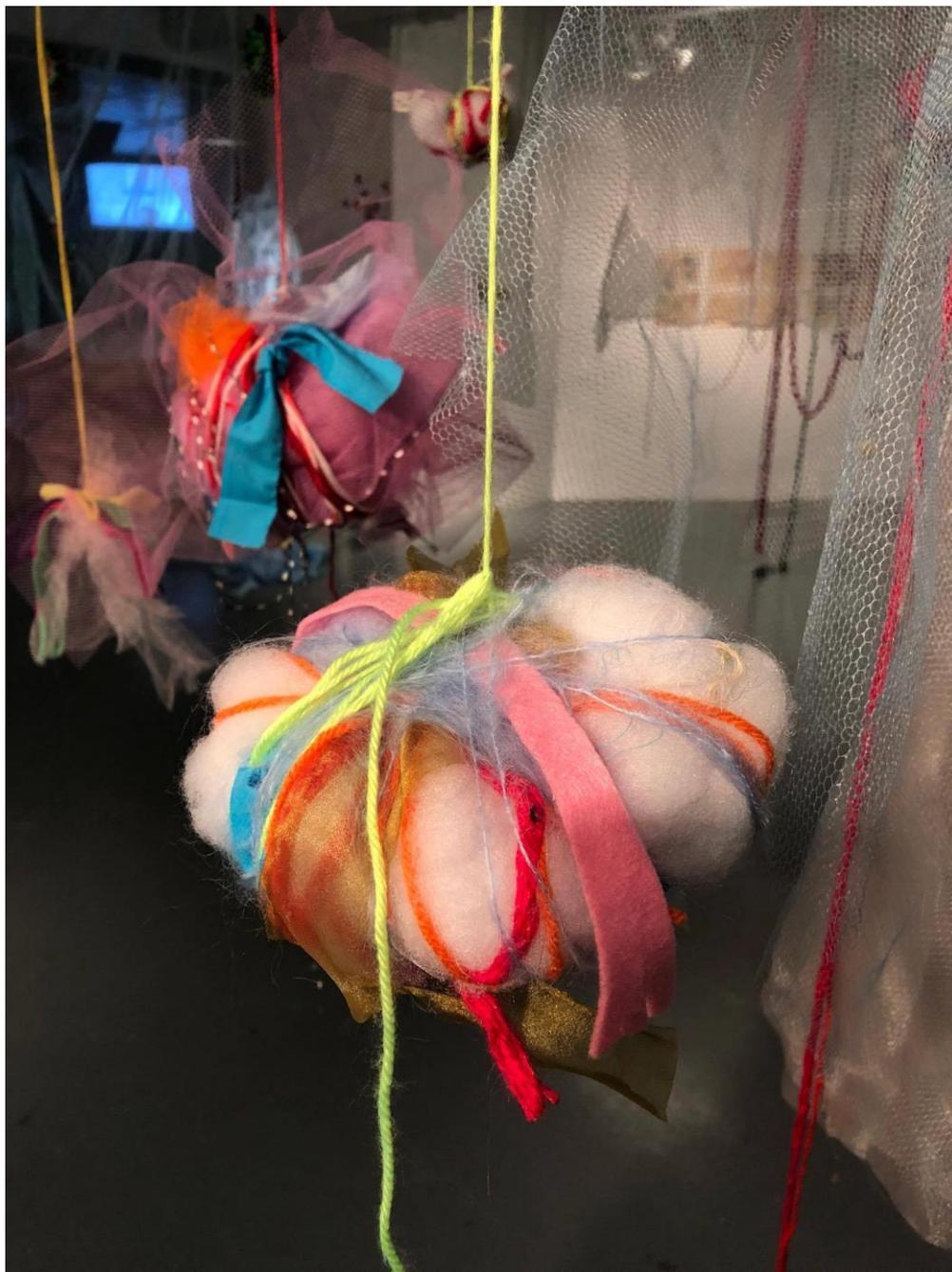


Figure 8 *Le jardin des aïeux* (détail), exposition dans le cadre du Symposium Art & Vieillesse, CDEx, UQAM, 2017



Figure 9 *Le jardin des aïeux* (vue d'ensemble), exposition dans le cadre du Symposium Art & Vieillesse, CDEx, UQAM, 2017



Figure 10 *Le jardin des aïeux (rochers)*, exposition dans le cadre du Symposium Art & Vieillesse, CDEx, UQAM, 2017



Figure 11 *Le jardin des aïeux (eau)*, exposition dans le cadre du Symposium Art & Vieillesse, CDEx, UQAM, 2017



Figure 12 *Le jardin des aïeux* (végétation), exposition dans le cadre du Symposium Art & Vieillesse, CDEx, UQAM, 2017



Figure 13 *Les pas perdus*, atelier au centre Paul-Émile-Léger, 2018



Figure 14 *Les pas perdus*, atelier à la bibliothèque Frontenac, 2018



Figure 15 *Les pas perdus*, Théâtre Espace Libre, 2019



Figure 16 *Les pas perdus*, Théâtre Espace Libre, 2019



Figure 17 *Libre-coudre*, Festival Le Maquis, Ancienne école des beaux-arts, 2018 (Photo : Aziza Nassih)



Figure 18 *Libre-coudre*, maison Rollin-Brais, Longueuil, 2018



Figure 19 *Libre-coudre*, Journées d'étude Fabriquer des pratiques, PPrint, 2018

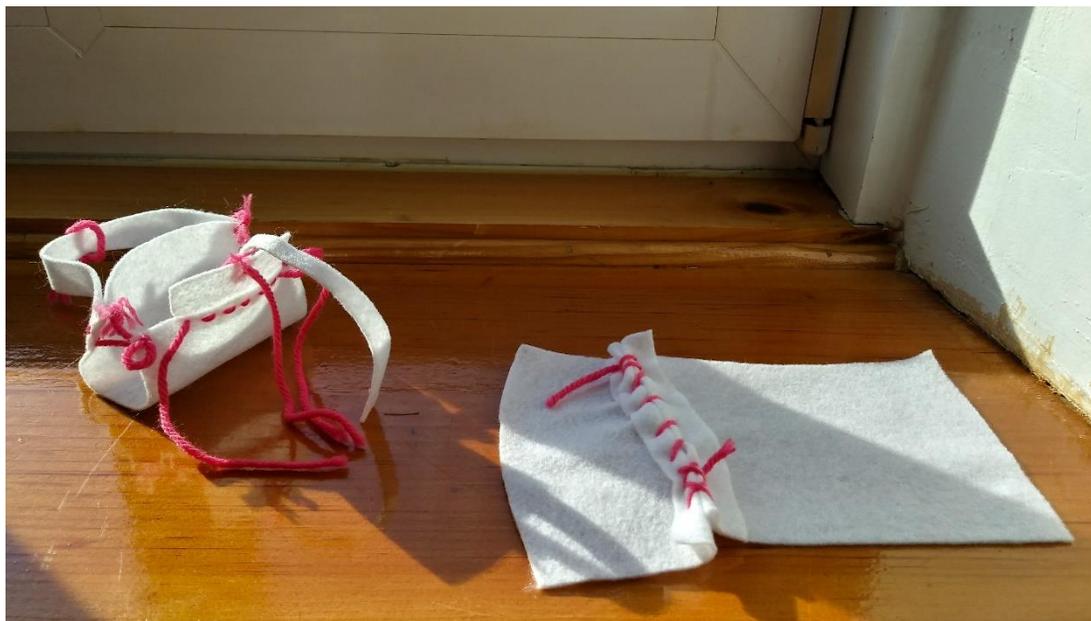


Figure 20 *Libre-coudre* (détail), maison Rollin-Brais, Longueuil, 2018



Figure 21 *Libre-coudre*, maison Rollin-Brais, Longueuil, 2018



Figure 22 *Libre-coudre*, Forum de recherche-création, 2019 (Photo : Gabriel Fournier)



Figure 23 *The Knitter Woman*, Luanne Martineau, MAC, 2021 (Photo : Guy L'Heureux)



Figure 24 *Repentirs*, exposition In/discipline, CDEx, UQAM 2017



Figure 25 *Repentirs*, exposition In/discipline (détail), CEx, UQAM 2017



Figure 26 *Sacré-Cœur* (détail), Les fenêtres qui parlent, 2019



Figure 27 *Sacré-Cœur*, Festival Art Pop, 2018



Figure 28 *Les repentirs du cœur libre* (ateliers), 2020 (Photo : Chris S. Mackenzie, Centre des arts visuels)



Figure 29 *Les repentirs du cœur libre* (ateliers), 2019



Figure 30 *Les repentirs du cœur libre* (ateliers), 2020



Figure 31 *Les repentirs du cœur libre* (détail), CDEx, UQAM, 2020 (Photo : Annie France Leclerc)



Figure.32 Travail en confinement avec mon fils Eugène, 2020



Figure 33 *Les repentirs du cœur libre*, CDEx, UQAM, 2020 (Photo : Annie France Leclerc)



Figure 34 *Les repentirs du cœur libre*, CDEx, UQAM, 2020 (Photo : Annie France Leclerc)



Figure 35 *Les repentirs du cœur libre*, CDEX, UQAM, 2020 (Photo : Annie France Leclerc)



Figure 36 *Les repentirs du cœur libre*, CDEx, UQAM, 2020 (Photo : Annie France Leclerc)

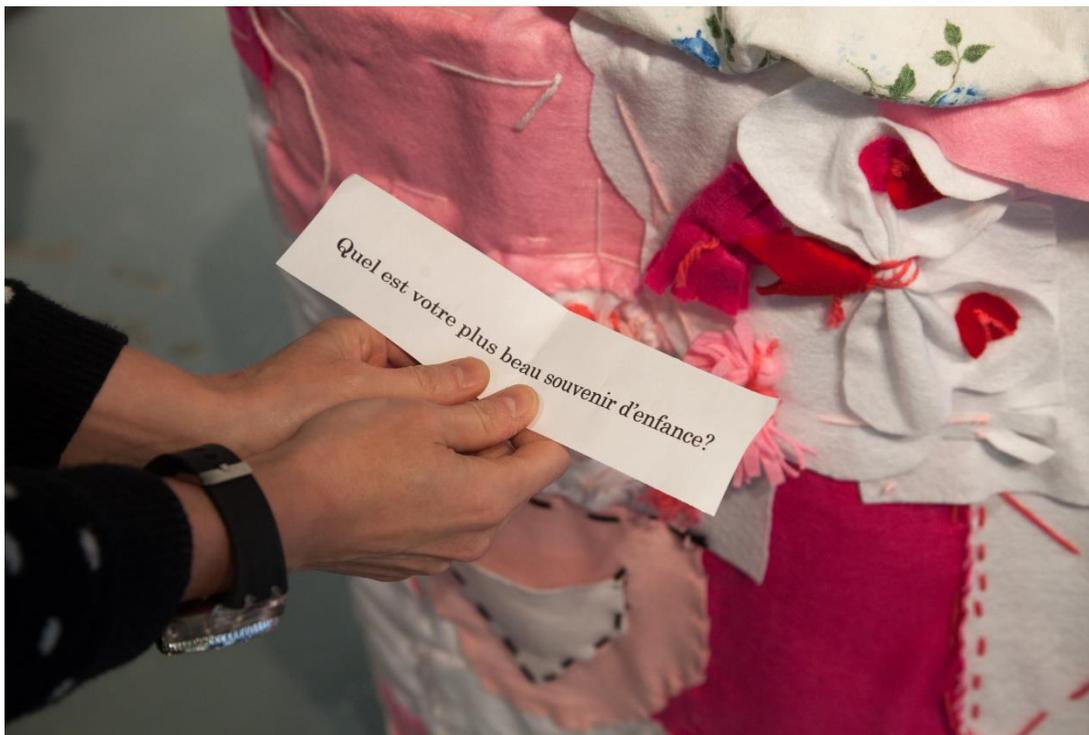


Figure 37 *Les repentirs du cœur libre* (détail), CDEx, UQAM, 2020 (Photo : Annie France Leclerc)



Figure 38 *Les repentirs du cœur libre* (détail), CDEx, UQAM, 2020 (Photo : Annie France Leclerc)

## BIBLIOGRAPHIE

- Beaulieu, V.-L. (1985). Le plaisir d'écriture : extrait de Entre la sainteté et le terrorisme de Victor-Lévy Beaulieu. *Lettres québécoises*, (37), 70–70. Récupéré de <https://id.erudit.org/iderudit/39942ac>
- Berthelot du Chesnay, C. *Sacré-Cœur, Dévotion au*. Dans Encyclopædia Universalis [en ligne], Récupéré de <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/encyclopedie/devotion-au-sacre-coeur/>
- Bérubé, A. et Cotton, S. (1997). *L'installation. Pistes et territoires*. Montréal : Centre des arts actuels Skol.
- Braverman, H. (1976) *Travail et capitalisme monopoliste la dégradation du travail au XXe siècle*. Paris : F. Maspero
- Buchloh, Benjamin (2006). *Gabriel Orozco : Sculpture as Recollection*. Gabriel Orozco. Museo del Palacio de Bellas Artes (Mexico). Londres : Thames & Hudson.
- Calinescu, M. (1987) *Five faces of modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Charron, M. (2012). *Les Fermières obsédées. Ce qui excède/Les Fermières obsédées. What Exceeds*. Espace Art actuel, (99), 14–17.
- Châtelain-Le Pennec, Boal, J. (2010). La pédagogie des opprimés selon Paulo Freire. *Dans les coulisses du social*, 23-24. Récupéré de <https://www.cairn.info/dans-les-coulisses-du-social--9782749212920-page-23.htm>
- Child, D. (2015). Dematerialization, contracted labour and art fabrication: the deskilling of the artist in the age of late capitalism. *Sculpture journal*, 24 (3) 375-390
- Cooper, P. (2003) Art informel [Informalism; Lyrical Abstraction], Grove Art Online, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T004408>

- Damisch, H. *Informel art*. (n.d.) Dans Encyclopædia Universalis [en ligne]. Récupéré de : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/art-informel/>
- Fetell, I.L. (2008, 11 juin). *Where joy hides and where to find it* [Vidéo en ligne]. Récupéré de [https://www.youtube.com/watch?v=A\\_u2WFTfbcg](https://www.youtube.com/watch?v=A_u2WFTfbcg)
- Focillon, H. (1934). *Vie des formes*. Paris : Presses universitaires de France.
- Fréruchet, M. (1993). *Le mou et ses formes*. Paris : École nationale des Beaux-Arts, p. 211
- Fullum-Locat, G. (2007). *L'esthétique relationnelle : une étude de cas : les actions artistiques de Sylvie Cotton* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal, p.3
- The Gemini Story*. (2014) Dans GEMINI G.E.L. Glenn, C.W. Récupéré de <https://www.geminigel.com/page/history/>
- Grégoire, S. (2016, novembre). *Table ronde : Méditation et processus créatif*. Groupe de Recherche et d'Intervention sur la Présence Attentive. Communication présentée à l'UQAM, Montréal.
- Harper, A. (2017). *How can my textile art and my textile craft processes contribute to a dialogue through an investigation of materials used in a disposable culture?* (Thèse de doctorat). Bath Spa University. Récupéré de <http://researchspace.bathspa.ac.uk/10709/>
- Horne, S. (2012). *Technique et tradition sens dessus dessous*. esse arts + opinions, numéro 74, 11-13.
- Hustvedt, S. (2018). *Les Mirages de la certitude*. Montréal : Leméac.
- Kesler, G. (2011) *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham : Duke University Press.
- Kwon, M. (2004). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge : MIT Press.
- Larousse. (2012). Vue à vol d'oiseau. Dans Le grand dictionnaire terminologique. Récupéré de [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=17086162](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17086162)
- Laurier, D., & Gosselin, P. (Éds). (2004). *Tactiques insolites : Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.

- Lippard, L et Chandler, J. (1968). The dematerialization of art. Dans Alberto, A et Stimson, B (dir.). (2000). *Conceptual Art : A critical Reader*. MIT Press : Cambridge, MA. (p. 46–50).
- Maharaj, S. (2009) *Know-how and No-how: stopgap notes on “method” in visual art as knowledge production*. *Art & Research*, vol. 2, no 2.
- Martineau, L. (2012). *Requalification: la réhabilitation des habiletés*. *esse arts + opinions*, numéro 74, 5-10.
- Mathieu, J. (2014). *Les Cercles de fermières : cent ans d’expertise et d’engagement dans les arts textiles*. doi : <https://doi.org/10.7202/1029291ar>
- Meban, M. (2009). The Aesthetic as a Process of Dialogical Interaction: A Case of Collective Art Praxis. *Art Education*, 62 (6), 33-38. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/20694800>
- Musées numériques Canada. (2021, mars). Création de la courtepointe canadienne. Dans Fil des histoires. Récupéré de [https://www.filsdeshistoires.ca/explorer-explore/panneau\\_arpillera-arpillera\\_panel.html](https://www.filsdeshistoires.ca/explorer-explore/panneau_arpillera-arpillera_panel.html)
- Nicolas-Le Strat, P. (2000) L’expérience de la co-création, l’art qui s’entremet. Dans Le travail du commun. Récupéré de <http://www.le-commun.fr/index.php?page=l-experience-de-la-co-creation-l-art-qui-s-entremet>
- Nicolas-Le Strat, P. (2014) Le travail du commun en action(s). Dans Agir en commun/Agir le commun | Blog de Pascal Nicolas-Le Strat. Récupéré de <http://blog.le-commun.fr/?p=738>
- Paquin, L-C. (2014). Les cercles heuristiques : une méthode de recherche création. Dans J. Dubois, P. Gosselin, L. Poissant, M. Régimblad-Zeiber et G. Trudel (dir.), *La recherche-création : Territoire d’innovation méthodologique*. Hexagram UQAM. Récupéré de [http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/conf/r\\_c\\_2014/cercles\\_heuristiques\\_colloque.pdf](http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/conf/r_c_2014/cercles_heuristiques_colloque.pdf)
- Parker, R. (2010). *The Subversive stitch, Embroidery and the Making of Feminine*. New York : I.B. Tauris.
- Popper, F. (1980). *Art, action et participation l’artiste et la créativité aujourd’hui*. Paris : Klincksieck.

- Quentin Bernes, J. (2012). *The Work of Art in the Age of Deindustrialization* (Thèse de doctorat). University of California, Berkeley. Récupéré de <https://tinyurl.com/345f98y6>
- Roberts, J. (2010). *Art after deskillling*. *Historical Materialism* 18, 77–96. doi : 10.1163/156920610 × 512444
- Roberts, J. (2007). *The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. Londres : Verso. p. 98
- Ruby, C. (2019, juin). *Le devenir « public » par les œuvres d’art public. Ou comment l’art public constitue des scènes ?* Communication présentée au colloque L’art dans l’espace public, MNBAQ, Québec, Qc.
- Sabot, P. (2012). Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault. *HAL Archives ouvertes*. I (1), 17–35. Récupéré de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00746742/>
- Sanader, D.E. (2014). Entropy, Ephemera and Visions of the Home in Tricia Middleton’s *Form is the Destroyer of Force*, Without Severity There Can Be No Mercy. *Drain*, 11(2). Récupéré de <http://drainmag.com/entropy-ephemera-and-visions-of-the-home-in-tricia-middletons-form-is-the-destroyer-of-force-without-severity-there-can-be-no-mercy/>
- Senselab. (2016, 17 mars). *L’imprévu : de l’erreur à l’errance*. Notes prises lors du colloque Techniques for Anarchiving (1re partie), le 17 mars 2016.
- Singsen, D. (2011). Post-Minimalism. Dans *Grove Art Online*. Récupéré de <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2090791>
- Verougstraete, H., Couvert, J., Schoute, R. et Dubois, A. (2006) *La Peinture ancienne et ses procédés : copies, répliques, pastiches*. Louvain : Peeters Publishers.
- Vogl, R. (2020). Luanne Martineau : The Knitter Woman. *BorderCrossings*, 154 (2) Récupéré de <https://bordercrossingsmag.com/magazine/issue/issue-154>