

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉ[FAROUCHER] : CONCEPTION D'UNE CARTOGRAPHIE SUBJECTIVE  
D'APPARTENANCE À TIOHTIÀ:KE/MONTRÉAL  
DANS UNE PRATIQUE EN ARTS NUMÉRIQUES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
LUDMILA SANTANA

AOÛT 2022

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

FR En premier lieu, je remercie ma famille au Brésil : mes parents, Marcia Steckelberg de Santana et Emivaldo Pacheco de Santana, ainsi que ma sœur Lorena Steckelberg de Santana, pour leur soutien inconditionnel, même dans mes plus grandes folies. Je remercie mon directeur de recherche, Paul Landon, lequel, tout en me soutenant, sut me laisser voler de mes propres ailes. Je remercie aussi toutes mes autres professeures et professeurs lesquels, chacun à sa façon, ont contribué à l'évolution de ma pensée et de mon travail. Je remercie toutes les personnes qui ont pris le temps de lire ces mots et en particulier Pascale Beaudet, Ph. D. en histoire de l'art, pour la révision de ce mémoire. Finalement, je remercie Jean-François Carrier, alias *Moabib*, mon partenaire de vie, à nul autre pareil, sans lequel rien de cela ne serait possible.

*PT Primeiramente, agradeço minha família no Brasil: meus pais Marcia Steckelberg de Santana e Emivaldo Pacheco de Santana e minha irmã Lorena Steckelberg de Santana pelo apoio incondicional, mesmo nas minhas maiores loucuras. Agradeço meu orientador Paul Landon que, mesmo me apoiando, soube me deixar voar com minhas próprias asas. Agradeço todas as minhas outras professoras e professores que do jeito deles, contribuíram a evolução do meu pensamento e do meu trabalho. Agradeço a todos que dispuseram de seu tempo para ler minhas palavras e em especial Pascale Beaudet, PHD em história da arte, pela revisão do texto. Finalmente, e segundo de nenhum outro, eu agradeço a Jean-François Carrier, a.k.a Moabib meu parceiro de vida, sem o qual nada disso seria possível.*

## **DÉDICACE**

Je dédie ce mémoire de recherche-crédation à toute personne qui a su prendre son courage à deux mains pour traverser des océans, des continents, des horizons, pour couvrir de grandes ou de petites distances par bateau, par avion, par autocar, pour aller affronter le nouveau, l'étranger, l'inconnu, à la recherche du meilleur des mondes.

## RECONNAISSANCE TERRITORIALE

J'aimerais commencer en soulignant que les terres sur lesquelles se trouve l'Université du Québec à Montréal et mon bureau à domicile font partie d'un territoire ancestral qui a longtemps servi de lieu de vie, de rencontres et d'échanges des peuples autochtones, notamment la nation *Kanien'kehá:ka* (Mohawk). J'honore, respecte et reconnais ces nations qui n'ont jamais cédé leurs droits ni leur autorité souveraine sur les terres et les eaux sur lesquelles nous nous réunissons aujourd'hui<sup>1</sup> (GRIAAC, s. d.).

---

<sup>1</sup> Mention inspirée du texte de reconnaissance territoriale récupérée du site Web du GRIAAC. Source : Reconnaissance territoriale. Groupe de recherche interdisciplinaire sur les affirmations autochtones contemporaines (GRIAAC) (<https://griac.ugam.ca/reconnaissance-territoriale/>).



CHAPITRE 4 DÉ[FAROUCHER].....	26
4.1    Présentation.....	26
4.2    Stratégies de mise en relation.....	26
4.2.1    Zone de contact.....	26
4.2.2    Cartographie.....	27
4.2.3    Altérité, identité, hybridation.....	31
4.2.3.1    Altérité, identité et hybridation.....	31
4.2.3.2    Relation et identité.....	33
4.2.4    « Antropofagia ».....	36
4.2.4.1    Genèse.....	37
4.2.4.2    Qu'est-ce qu'on mange?.....	38
4.2.4.3    Ludmila, Brésilienne, « anthropophage ».....	40
4.2.4.4    Controversant.....	41
4.2.4.5    La muse du Mouvement.....	41
CHAPITRE 5 ART NUMÉRIQUE.....	44
5.1    « Ingestion » numérique.....	44
5.2    Le sensible.....	45
5.3    Hybridité.....	46
5.4    Transdisciplinarité.....	47
5.5    Traitement.....	47
5.6    Le glitch.....	48
5.7    Venturelli.....	49
5.8    Allégorie.....	50
5.8.1    Avatar.....	50
5.8.2    Raison d'être.....	51
5.8.3    Traitement.....	51
CHAPITRE 6 REPRÉSENTATION / PRÉSENTATION / AUTOREPRÉSENTATION .....	53
6.1    Représentation/présentation.....	53
6.2    Autoreprésentation.....	54
CONCLUSION.....	56
ANNEXE A SCHÉMA DE CAPTURE D'UNE PHOTOGRAMMÉTRIE.....	61
ANNEXE B FIGURES - OEUVRES RÉALISÉES AVANT LA MAÎTRISE.....	62
ANNEXE C FIGURES - OEUVRES REALISÉES DANS LE CADRE DE LA MAÎTRISE.....	66

ANNEXE D FIGURES - ARTISTES.....	70
APPENDICE A DIAGRAMES - APPROCHE DÉCOLONISATRICE.....	73
APPENDICE B MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE DÉTAILLÉE.....	74
APPENDICE C BIBLIOGRAPHIE FUTURE.....	77
APPENDICE D NOTES DE PRODUCTION - <i>3DF ZEPHYR</i> .....	79
RÉFÉRENCES.....	85
BIBLIOGRAPHIE.....	89

## LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 Zone d'appartenance no 1 - Parc Jarry, 2019-2021, impression sur film polyester.....	11
Figure 2.2 Zone d'appartenance no 2 - La cage dorée ou le salon en temps de COVID-19, 2020-2021, impression sur film polyester.....	12
Figure 2.3 Zone d'appartenance no 3 - Parc Angrignon, 2020-2021, impression sur film polyester.....	13
Figure 2.4 Zone d'appartenance no 4 - Pavillon Judith-Jasmin, UQAM, 2020-2021, impression sur film polyester.....	14
Figure 2.5 Zone d'appartenance no 5 – Gare Windsor, 2020-2021, impression sur film polyester.....	15
Figure 2.6 Capture d'écran de la vidéo Dé[faroucher].....	17
Figure 2.7 Capture d'écran de la vidéo Dé[faroucher].....	18
Figure 2.8 Capture d'écran de la vidéo Dé[faroucher].....	18
Figure 2.9 Capture d'écran de la vidéo Dé[faroucher].....	18
Figure 2.10 Capture d'écran de la vidéo Dé[faroucher].....	19
Figure 2.11 Impressions 3D de deux allégories.....	19
Figure 12 Exposition Dé[faroucher].....	58
Figure 13 Exposition Dé[faroucher].....	58
Figure 14 Exposition Dé[faroucher].....	59
Figure 15 Exposition Dé[faroucher].....	59
Figure 16 Exposition Dé[faroucher].....	59
Figure A.17 Schéma de capture d'une photogrammétrie à 360°.....	61
Figure A.18 Schéma de capture d'une photogrammétrie par balayage.....	61
Figure B.19 A Ausência de todas as cores n. 1, 2005.....	62
Figure B.20 Casulo, de la série Fiat Colorem, 2013.....	63
Figure B.21 Tangled, de la série Fiat Colorem, 2013.....	63
Figure B.22 Entité no 1 in loco, 2016.....	64
Figure B.23 Entité no 6, 2020.....	64
Figure B.24 Diorama no 2, de la série Fauna, 2018. MAI - Montréal arts interculturels.....	65
Figure B.25 Diorama no 3, de la série Fauna, 2019. Festival Maquis - Agora de Sciences de l'UQAM.....	65

Figure C.26 <i>Entités no 5, 6 et 7, de la série Fauna, 2018</i> .....	66
Figure C.27 <i>Habitat no 1, 2019</i> .....	67
Figure C.28 <i>Habitat no 1, 2019</i> .....	67
Figure C.29 <i>Moi, là et (ou) ici, 2019. Capture d'écran de vidéo</i> .....	68
Figure C.30 <i>Moi, là et (ou) ici, 2019. Document de performance</i> .....	68
Figure C.31 <i>Zone d'appartenance 2, 2019</i> .....	69
Figure C.32 <i>Zone d'appartenance 2, 2019</i> .....	69
Figure D.33 <i>Plural maps : lost in São Paulo (Leão, 2002)</i> .....	70
Figure D.34 <i>Parole de lauzes (Cisneros, 2001)</i> .....	70
Figure D.35 <i>Abaporú (do Amaral, 1928)</i> .....	71
Figure D.36 <i>A Negra (do Amaral, 1923)</i> .....	71
Figure D.37 <i>BioCyberUrban parQ (Venturelli et de Paula Barretto, 2011)</i> .....	72
Figure D.38 <i>BioCyberUrban parQ (Venturelli et de Paula Barretto, 2011)</i> .....	72

## RÉSUMÉ

*Dé[faroucher]* est un projet en arts numériques dont l'intention de recherche-crédation est la conception d'une cartographie subjective en trois dimensions de lieux d'appartenance à *Tiohtià:ke/Montréal*. Le projet se veut un exercice exploratoire de mise en relation entre le Soi – étrangère, étranger; émigrante, émigrant – et l'Autre – dans ce cas, les lieux d'adoption, ses paysages, son architecture. Pour ce faire, une revue de la littérature autour de sujets en lien avec les notions d'identité, de contact et de relation, tels que dépeints par Édouard Glissant, Amin Maalouf et Mary Louise Pratt, furent consultés et analysés. Une autre source importante pour ce qui est de ces sujets fut le Mouvement Anthropophage brésilien, imaginé entre autres par Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral. J'ai également apprécié les écrits d'Edmond Couchot concernant les arts numériques. Concrètement, la cartographie est composée par des modèles 3D issus d'un processus de capture numérique d'images – la photogrammétrie – de certains lieux de la ville que je considère comme des « zones d'appartenance ». Ces lieux maintenant numérisés sont peuplés par des Moi allégoriques également numérisés. L'œuvre s'exprime par une vidéo d'animation déambulatoire où la visiteuse et le visiteur peuvent donc se retrouver dans « mon » *Tiohtià:ke/Montréal*. L'exposition qui en a découlé comportait encore des impressions de captures d'écran de différentes zones d'appartenance et d'impressions 3D de certaines « allégories ».

Mots clés : immigration; cartographie subjective; appartenance; relation; Mouvement Anthropophage; photogrammétrie; *Tiohtià:ke/Montréal*.

## ABSTRACT

*Dé[faroucher] (or Un[wilding] in English) is a research-creation project employing digital art techniques. The project comes from the conceptualization of a three-dimensional, subjective map of places of “belonging” in Tiohtià:ke/Montreal. It is an exploratory exercise of connecting of the Self – the foreigner, the immigrant – with the Other – the city of adoption, its places, its landscapes, its architecture. Literary sources relating to the notions of identity, contact and relation, proposed by Édouard Glissant, Amin Maalouf and Mary Louise Pratt are consulted and analyzed in the conception of the project. Other important sources for the project are from the Brazilian Anthropophagy Movement, including texts from, among others, Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral. Notions of digital art, with the writings of Edmond Couchot as the main inspiration, are also considered. These notions inform the production of the subjective maps which are composed of 3D models, the result of a process of digital image capture – photogrammetry – of certain places in the city that I consider as being personal to me, as being “belonging zones”. Once digitized, these places are re-populated by allegorical images of my digitized self. The final work is a walk-through animation video where the visitors are able to situate themselves in “my” Tiohtià:ke/Montreal. In the exhibition printed screenshots of different belonging zones are also presented, as well as 3D prints of some of the “allegories”.*

*Keywords: immigration; subjective cartography; belonging; relationship; Anthropophagic Movement; photogrammetry; Tiohtià:ke/Montreal.*

## INTRODUCTION

Ce mémoire de recherche-crédation a pour objectif la description du processus de création et le déploiement de sujets théoriques pertinents au projet de fin de maîtrise intitulé : *Dé[faroucher]* - conception d'une cartographie subjective d'appartenance à *Tiohtià:ke/Montréal* dans une pratique en arts numériques. Ce projet se veut un exercice exploratoire de mise en relation du Soi – étrangère, étranger ; immigrante, immigrant – avec l'Autre – dans ce cas, les lieux d'adoption, ses paysages, son architecture.

La question principale de recherche se lit comme suit : quel type de stratégies de contact et de relation; et quels types de dispositifs en arts numériques pourraient engendrer la conception d'une cartographie subjective d'appartenance, dans le but de tisser des liens avec *Tiohtià:ke/Montréal* ? L'objectif principal de ce projet est la conception de la cartographie subjective en soi. L'autre objectif du projet est la transmission de mon expérience à travers l'œuvre d'art, dans le désir d'inspirer des visiteuses et visiteurs à identifier ses propres lieux d'appartenance dans leur ville d'adoption.

Dans ce mémoire, je décrirai les méthodologies de création et de recherche explorées pour mener le projet à son aboutissement, essayer de répondre aux questionnements et atteindre les objectifs. Je vous parlerai alors de l'utilisation de données autoethnographiques et ethnographiques. Nous ferons aussi un bref tour du sujet de la décolonisation de la pensée et regarderons ensemble une revue de la littérature délimitée selon cette approche. Je vous parlerai également de mon parcours d'artiste avant et pendant la maîtrise, pour contextualiser le projet.

Après tout cela, nous entrerons dans le vif du sujet. Je discuterai alors des théories qui ont balisé *Dé[faroucher]*, celles que j'appelle « stratégies de mise en relation ». Je parlerai donc de la « zone de contact ». Nous verrons aussi d'autres concepts en lien avec le projet, comme les questions des cartographies subjectives, de l'altérité, de l'identité, de l'hybridation et de la relation. Le tout culminant avec les « théories » artistiques du Mouvement Anthropophage, concepts qui furent fondamentaux pour ce projet. Je discuterai alors de la question des arts numériques et de celle de la représentation dans mon travail.

# CHAPITRE 1

## PROBLÉMATIQUE

### 1.1 Méthodologie et angle

Selon Lucie Sauvé, la délimitation d'une problématique de recherche doit découler d'une méthodologie elle aussi (Sauvé, s. d.-a). La mienne consista à consulter les textes et les diagrammes fournis par Gisèle Trudel lors du séminaire Rapports de la pratique à la théorie donné en 2019, à avoir recours au site Web Infosphère<sup>2</sup> et à prendre conseil auprès de chercheuses et chercheurs en éducation grâce à des entretiens mis à la disposition des étudiants sur le site Web *Polyèdre*<sup>3</sup>.

L'angle choisi pour attaquer mon objet de recherche fut celui de mes expériences personnelles, parce qu'elles découlaient de ma trajectoire comme personne et comme artiste. Avec mon travail, et plus particulièrement avec ce projet, je souhaite comprendre ma réalité et la faire expérimenter. Selon Sauvé :

Le choix d'un objet de recherche peut provenir d'une exploration de la recherche dite scientifique, mais pas nécessairement. Le choix de l'objet peut provenir [...] d'un ensemble d'observations sur une problématique globale ou plus spécifique [...] bien souvent c'est tout un cheminement, une trajectoire de vie personnelle ou professionnelle qui nous amène à nous intéresser à tel ou tel objet de recherche et de l'aborder de cette façon aussi (Sauvé, s. d.-b).

Je parle ici de mes expériences en tant qu'émigrante et de mon besoin de tisser des liens d'appartenance avec ma terre d'adoption, *Tiohtià:ke*/Montréal. Je considère que créer une véritable relation avec son milieu de vie, particulièrement quand il s'agit d'un lieu autre que la terre d'origine, est une chose essentielle pour la construction identitaire :

La rencontre avec l'autre comme passerelle incontournable à la construction de l'identité se fait à plusieurs niveaux et tout au long de l'évolution de l'individu, depuis sa naissance jusqu'à sa mort (Hocine, 2013).

### 1.2 Délimitation de la recherche-crédation

Pour ce qui est de ce projet, je délimitai le terrain de recherche (Fortin, 2006) autour de la ville de *Tiohtià:ke*/Montréal, Québec, Canada. Je décidai de regarder attentivement ma relation avec la ville pour comprendre mes liens d'appartenance avec elle. Notez que le lien que je souhaitais créer avec la ville a plutôt un rapport avec les aspects physiques de celle-ci – sa géographie, ses lieux, ses paysages, son

---

<sup>2</sup> (<http://www.infosphere.uqam.ca/>).

<sup>3</sup> (<https://polyedre.uqam.ca/>).

architecture – qu’avec ses aspects humains – son peuple, sa culture immatérielle. Je déterminai qu’il s’agissait là d’un excellent point de départ pour une connexion éventuellement plus ample avec la ville, qui viendra probablement dans un deuxième temps, après la maîtrise. Pour ce qui est de l’aspect pratique, je considérai que, plutôt que m’attaquer à la mise en réalité virtuelle, à l’interactivité et à la collaboration<sup>4</sup>, j’allais me concentrer à construire l’œuvre sur une base solide en arts numériques. La photogrammétrie, la création d’environnements en trois dimensions et la création d’images fixes et en mouvement se sont bien prêtés à cet objectif, selon moi.

### 1.3 Questions de recherche

Une question de recherche principale découla alors de mes observations et de mes expériences, qui se lit comme suit : quel type de stratégies de relation et de dispositifs en arts numériques pourraient engendrer la conception d’une cartographie subjective<sup>5</sup> d’appartenance, dans le but de faciliter mes liens en tant qu’étrangère avec *Tiohtià:ke*/Montréal ? Des questions secondaires ont également vu le jour avant et après la matérialisation de la question principale. Elles sont les suivantes : comment faire en sorte que des lieux d’adoption<sup>6</sup> deviennent moins étrangers<sup>7</sup> ? Comment tisser des liens d’appartenance avec ces lieux d’adoption ? Est-ce que les arts numériques peuvent faciliter la création de liens d’appartenance avec eux ? Est-ce qu’une cartographie subjective pourrait engendrer des liens d’appartenance avec eux ? Quels seraient mes lieux d’appartenance à *Tiohtià:ke*/Montréal ? Qu’est-ce qui ferait d’un lieu une zone d’appartenance ?

### 1.4 Objectifs

De ces questions découlèrent alors mes objectifs de recherche-création. L’objectif principal est la conception d’une cartographie numérique composée par modèles<sup>8</sup> 3D<sup>9</sup> de certains de mes lieux

---

<sup>4</sup> Techniques en arts numériques que je souhaitais employer au début, mais que je connaissais peu.

<sup>5</sup> Selon Ana Gabriela Leirias (2012), « Une carte subjective [...] est un plan tracé à partir de l’expérience des lieux ». J’y reviendrai.

<sup>6</sup> L’expression « lieu d’adoption » est utilisée dans le cadre de ce mémoire comme un terme passe-partout pour désigner l’espace que l’immigrante ou l’immigrant choisit (ou non) d’occuper; il peut ainsi se référer à un pays, à une ville ou même à un quartier. Il s’avère important de faire la différence entre « lieux d’adoption » et « lieux d’appartenance ». Selon moi, ce n’est pas parce qu’on décide de vivre dans un endroit déterminé qu’il se transforme automatiquement en lieu d’appartenance. C’est justement ce tournant que mon projet souhaite mettre en lumière.

<sup>7</sup> Terme employé ici dans le sens d’inconnus, de non-familiers. J’en parlerai davantage dans la section consacrée à la terminologie employée.

<sup>8</sup> Calculés à partir de photogrammétries.

<sup>9</sup> « Trois dimensions, tridimensionnel ou 3D sont des expressions qui caractérisent l’espace qui nous entoure, tel que perçu par notre vision, en termes de largeur, hauteur et profondeur. Le terme « 3D » est également (et improprement) utilisé (surtout en anglais) pour désigner la représentation en images de synthèse (numérique) [...] ». Source : Trois dimensions. *Wikipédia* ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Trois\\_dimensions](https://fr.wikipedia.org/wiki/Trois_dimensions)), consulté le 18 octobre 2021, à 15 h.

d'appartenance à la ville, tout en utilisant des « stratégies » de relation qui proviennent du cadre théorique exploré. De même, par l'expérimentation de cette cartographie, soit en exposition tangible, soit éventuellement en ligne, je souhaite inspirer des personnes immigrées<sup>10</sup> à identifier dans leur ville d'adoption, des lieux d'appartenance. Je vois mon intention comme un geste qui, dans l'idéal, promouvrait de l'*agency*. J'aspire à donner à ces visiteuses et à ces visiteurs<sup>11</sup> la capacité de contempler leur environnement avec un regard nouveau, un regard qui leur permettra, j'espère, de construire une relation avec leur lieu d'adoption. Ainsi, selon moi, le projet aurait une pertinence culturelle et sociale.

---

<sup>10</sup> L'expression « personnes immigrées » est utilisée ici sans prétention de généralisation, l'immigration étant, évidemment, une expérience subjective et complexe.

<sup>11</sup> Concernant la terminologie, pour ce qui est de « public », je décidai de choisir « visiteuse ou visiteur ». Je trouve le terme « public » trop ample et quelque peu distant. J'aime aussi jouer avec l'idée que les personnes qui expérimenteront l'œuvre seront en fait en train de visiter mon *Tiohtià:ke*/Montréal. Pourtant, elles et ils auront un contact étroit avec l'œuvre sans néanmoins atteindre le statut de participante ou de participant, de collaboratrice ou de collaborateur, étant donné que les aspects d'interactivité et de collaboration ne feront pas partie de l'œuvre pour ce qui est du cadre de la maîtrise. J'en parlerai davantage dans la conclusion.

## CHAPITRE 2

### MÉTHODOLOGIE

#### 2.1 Recherche

##### 2.1.1 Ethnographie et autoethnographie

Pour ce qui est de la méthodologie de recherche, un des articles que j'eus le bonheur de lire a été celui où Sylvie Fortin (2006) parle des méthodes ethnographiques et autoethnographiques de recherche. Elle me fit comprendre que le « bricolage », comme elle le nomme<sup>12</sup>, peut devenir une méthodologie de recherche en pratique des arts. J'ai en fait beaucoup d'affinités avec elle – probablement à cause du caractère culturellement hybride de ma personne, de mes expériences et même du médium choisi (j'y reviendrai). Ma méthodologie est alors un processus de bricolage : plusieurs éléments de mon travail brassés dans une grande collection de fragments que j'essaie de mettre en place de façon organisée, mais pas trop.

Avant de vous parler d'autres méthodologies comme la revue de la littérature proprement dite, je souhaite aborder la question de la teneur autoethnographique de ma recherche. Tout d'abord, je n'avais pas la prétention de faire une investigation autoethnographique pure parce que, comme Fortin (2006) nous l'apprend, je ne me disposais pas à faire une « étude de forte dimension culturelle » pour ce qui est du contexte. Selon Mary Louise Pratt (1990), le texte autoethnographique, lorsque expliqué de façon assez simplifiée, est un genre de réponse adapté, à teneur d'appropriation. Il est émis d'un peuple en situation d'« infériorité » vers un autre, ce dernier essayant plutôt maladroitement et quelquefois même de manière insultante, de décrire ce peuple, ses coutumes et ses traditions à travers son interprétation. Ce n'est pas du tout mon propos.

Mon terrain de recherche (Fortin, 2006) provient toutefois de mon histoire personnelle et de mes expériences de contact avec la ville (des données autoethnographiques) –, la racine de mes questionnements est là. Je considère que l'observation et surtout l'exposition de mon expérience peuvent faciliter l'appropriation de cette expérience par d'autres à travers un processus empathique de relation avec la ville.

L'autoethnographie (proche de l'autobiographie, des récits du soi, des histoires de vie, des récits anecdotiques) se caractérise par une écriture au « je » qui permet l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi (Fortin, 2006).

---

<sup>12</sup> Un très probable clin d'œil à l'ouvrage *La pensée sauvage*, de Claude Lévi-Strauss (1962).

Eduardo David de Oliveira parle de la création de mondes à partir d'expériences et c'est précisément un des objectifs du projet. Faire expérimenter mon monde, mon *Tiohtià:ke*/Montréal, ma réalité aux visiteuses et aux visiteurs : « La réalité, dorénavant, est un ensemble d'expériences que disputent leur signification dans l'intriqué jeu de la dispute du réel » (Oliveira, 2012).

Une autre méthode que j'employai fut le tissage de portraits de quelques artistes par petites touches lorsqu'elles sont pertinentes. Sur cela, Fortin indique que « Les données ethnographiques [artistes dont je vais parler] et autoethnographiques [mes expériences] [lui] apparaissent comme des matériaux privilégiés pour l'étude de la pratique artistique » (Fortin, 2006). En résumé, je ne fais pas une étude autoethnographique, mais j'utilise des données ethnographiques et autoethnographiques dans ma recherche.

### 2.1.2 Post-colonialisme, décolonisation

L'autre méthodologie de recherche employée pour ce projet fut la revue de la littérature en lien avec les sujets abordés. Je décidai de commencer cette exploration par des lectures au sujet de la décolonisation. Je suis née au Brésil, un pays peuplé à son origine par différentes communautés autochtones, qui a été marqué par la colonisation (strictement d'exploitation au moins à ces débuts), par l'esclavage africain et par plusieurs vagues d'immigration. Tous ces événements engendrèrent une construction identitaire assez particulière. La plupart des Brésiliennes et des Brésiliens ont des racines génétiques ou culturelles où prédominent des éléments autochtones, européens et africains.

Cette histoire [celle de l'Amérique latine] débute en effet par une collision entre deux peuples ; les Indiens face aux Espagnols [les Portugais dans le cas du Brésil], au moment que nous nommons dans nos livres d'histoire – et de manière assez absurde – la "découverte" de l'Amérique. La succession de nouvelles confrontations entre peuples et cultures différentes qui s'ensuivit ensuite sur le continent latino-américain jusqu'à nos jours – les colonisations, l'esclavage, puis la mondialisation, pour les plus retentissants – marquera fortement l'identité du territoire, et se répercutera également dans les préoccupations artistiques du continent (Leydier, 2015).

En ce qui a trait aux lectures en lien avec la décolonisation, une de celles qui m'a le plus touchée fut celle de l'article de Walter Mignolo : *Géopolitique de la sensibilité et du savoir* (2013). Ce texte ouvrit ma perception à la décolonisation de la pensée, comme processus nécessaire à toute personne issue d'une culture colonisée. Il me parut important alors de débiter mes recherches par cette « déprise », comme la nomme l'auteur. Mignolo parle également de « désobéissance épistémologique décoloniale », ce dont je souhaitai faire usage pour ce qui est des choix de lectures effectuées pour l'écriture de ce mémoire<sup>13</sup>, moi

---

<sup>13</sup> Il est à noter que les œuvres créées dans le contexte de ce mémoire ne reflètent pas ce postulat de façon directe. Il a surtout été question de l'appliquer dans la portion recherche du projet.

qui peux me considérer comme un « sujet colonial et racialisé », du fait de venir d'une société qui a été colonisée et d'avoir immigré dans un autre pays (également colonisé). La lecture de ce texte me permit ainsi de prendre conscience des multiples sphères culturelles qui n'émanent pas seulement de la construction de mon Moi avant l'immigration, qui se voit encore basculer entre deux autres cultures, la Canadienne et la Québécoise. Sur ce sujet, Abdelhamid Hocine (2013) nous apprend :

[...] le concept d'altérité [...] illustre actuellement une nouvelle vision du monde, dite postcoloniale, en rupture avec l'idéologie coloniale qui classait les êtres humains en catégories opposées [...]. Cette rupture idéologique est illustrée par le concept de « post-colonialisme » et son application méthodologique qu'est l'intertextualité. Le concept de post-colonialisme place au cœur de ses préoccupations les notions d'altérité, d'identité et de diversité dans l'analyse des littératures et cultures du monde. Le nouveau débat post-colonial sur le concept d'altérité vise à promouvoir le dialogue et l'ouverture à l'autre.

Dans l'appendice A (page 73), à titre de curiosité, se trouvent des graphiques qui présentent un aperçu de l'éventail de lectures par langue d'écriture et par genre<sup>14</sup> de l'auteure ou l'auteur – il me sembla également important d'avoir un bon nombre d'ouvrages écrits par des femmes. Comme nous le savons, l'inégalité d'accès à des écrits produits par elles existe encore, mais je considère avoir réussi à trouver un bon équilibre. Référez-vous à l'appendice B (page 74) pour connaître ma méthodologie de recherche plus en détail.

### 2.1.3 Cadre de recherche – revue de littérature

Le cadre de recherche qui découla de mes investigations tourna autour de quelques grands sujets que je trouvai pertinents pour le projet<sup>15</sup>. Un des sujets les plus importants est en lien avec les questions d'identité et de relation telles que discutées par Édouard Glissant et Amin Maalouf, présentées par des articles d'Abdelhamid Hocine (2013) et Esra Başak Aydinalp (2017). Des ouvrages à propos du Mouvement Anthropophage brésilien imaginé par l'écrivain Oswald de Andrade et par l'artiste Tarsila do Amaral<sup>16</sup> furent d'une importance capitale pour la compréhension de la relation et des liens à tisser avec d'autres cultures, mais avec un biais purement brésilien. J'entrai en contact avec les « théories »<sup>17</sup> artistiques « anthropophages » par la lecture d'articles et de thèses de théoriciennes et théoriciens comme Suely Rolnik

---

<sup>14</sup> Probablement plus pour ce qui est de l'identité de genre rattaché au prénom des auteurs, que par leur expression de genre, impossible à déterminer sans une recherche plus poussée.

<sup>15</sup> Ici, je ne parle que de quelques auteures et auteurs qui font partie de mes références et de ma bibliographie, comme vous le verrez plus tard.

<sup>16</sup> Pour ne nommer que quelques-unes des participantes et des participants.

<sup>17</sup> Il y a ici controverse. Selon Edgar Rosa Vieira Filho : « Une théorie ou une suggestion? Nous avons tendance à nous mettre d'accord avec Perrone-Moisés (1990, cité par Vieira Filho 2019). Nous ne pouvons pas prendre le Manifeste Anthropophage comme un texte théorique, étant donné son étendue aphoristique et sa nature non scientifique. Mais nous pouvons le concevoir comme un texte artistique de base pour des réflexions à venir, un texte qui demande à se faire ingérer et resignifier » [Traduction libre].

(2008), Anderson Pires da Silva (2006) et Raul Bopp (1966), un des membres fondateurs du groupe. Le tout fut délimité par la question des « zones de contact » de Mary Louise Pratt (1990).

Je consultai également des articles en géographie pour comprendre la question de la psychogéographie de Guy-Ernest Debord (1955) et la question de la création de cartographies subjectives en arts sur laquelle Ana Gabriela Leirias (2012) et Denise Ouriques Medeiros (2015) ont écrit. Les questions relatives aux arts numériques me sont connues principalement grâce à Edmond Couchot (2003) et Dona Haraway (1985) de façon plus générale<sup>18</sup> et Tom Boellstorff (2015a), pour ce qui est des avatars. J'eus également à lire des articles à propos des artistes dont les œuvres sont discutées dans le texte.

#### 2.1.4 Écriture

En me lisant, vous vous rendrez compte que la main d'une Autre guide, pour ainsi dire, ma plume numérique — sans prétention de ma part, bien entendu — il s'agit de Gabrielle Roy<sup>19</sup>. Comme mon travail s'avérait de teneur assez personnelle et même autobiographique, je décidai de me faire accompagner justement par une de ses autobiographies. Je choisis alors de relire *La détresse et l'enchantement* (1988)<sup>20</sup>, une lecture de détente pendant les dernières journées de recherche et au début de l'écriture (une méthodologie ?). Je choisis Roy parce que je voyais un peu de moi en elle, un peu de cette quête du Soi et également de cette ouverture à l'Autre, parce qu'elle-même avait migré au Québec.

Vous remarquerez sûrement aussi que j'emploie, comme Roy, le passé simple à la place du passé composé, un temps verbal qui m'enchanté à cause de sa facture littéraire – et à cause du fait qu'il se rapproche beaucoup plus de son équivalent en portugais, langue où le passé composé n'existe point. Quand j'étais petite, je voulais être écrivaine. Je reçus même une médaille pour un poème écrit à l'âge de dix ans qui portait sur moi qui volais des couleurs au paysage tout en les rangeant dans mon sac<sup>21</sup>. Le nom du poème – *Furta Cor*<sup>22</sup> – fut employé comme titre de ma première exposition individuelle à *Tiohtià:ke*/Montréal en 2010. Je faisais et je fais alors un clin d'œil à celle que je fus et qui semble toujours revenir à ses goûts et ses préférences, même aujourd'hui. Les mots de Gabrielle – si je peux me permettre de l'appeler ainsi –

---

<sup>18</sup> Mais pas moins intéressante, selon moi.

<sup>19</sup> « Gabrielle Roy, C.C., auteure (née le 22 mars 1909 à Saint-Boniface, Manitoba.; décédée le 13 juillet 1983 à Québec, Québec). Membre de la Société royale du Canada depuis 1947, Gabrielle Roy a reçu les plus hautes distinctions littéraires, dont le prix du Gouverneur Général (1947, 1957, 1978), le prix Duvernay (1956), le prix David (1971) et a été faite Compagnon de l'Ordre du Canada (1967) ». Source : Gabrielle Roy. *L'encyclopédie canadienne* (<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gabrielle-roy>).

<sup>20</sup> Lu pour la première fois vers 2011, quelques années après mon arrivée.

<sup>21</sup> Ici, déjà, un goût pour l'appropriation de lieux...

<sup>22</sup> Quelque chose comme voleuse de couleurs; et un autre terme pour les couleurs iridescentes en portugais.

rejoignent parfaitement un lyrisme et un style d'écriture dont j'use depuis toute petite, et qui me sont encore tout à fait propres. Cette cohérence avec moi-même me réjouit. Ce temps verbal peut paraître farfelu, mais j'eus énormément de plaisir à apprendre à l'utiliser. J'ai aussi l'impression qu'il fait ressortir un caractère d'étrangeté dans le texte, ce qui me plaît également.

### 2.1.5 Terminologie

Cela ne fait pas si longtemps que j'ai compris certaines choses qui pourraient paraître d'une grande évidence (la maturité commence à apporter ses fruits...). Je saisis par exemple que ce n'est pas parce qu'on est au courant de quelque chose qu'on l'a intégré dans notre intellect et dans notre sensibilité. Découlant de cette prise de conscience, l'une des choses que j'intériorisai pendant la recherche, particulièrement pour ce qui est du choix des termes les plus appropriés pour le mémoire, est que la pensée d'un auteur ou d'une auteure n'est pas nécessairement une vérité absolue, mais plutôt une interprétation subjective influencée par divers facteurs, internes et externes. Ce fut comme une lampe qui s'allume. Eurêka! Tout en sachant cela, je me permis de choisir quelques termes par moi-même<sup>23</sup> et d'aller en pêcher un dans un vieux dictionnaire français du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>, mais je me fia quand même aux auteures et auteurs consultés dans le cadre de ma recherche pour choisir les termes que je considérais comme les plus pertinents. Je parlerai de chaque terme employé au fur et à mesure qu'ils apparaîtront dans ce mémoire.

## 2.2 Création

Ma relation avec la ville se concrétise par la reprise figurée d'espaces de vie où j'expérimentai un sentiment d'appartenance à travers des techniques de photogrammétrie et de captures d'images fixes et en mouvement. Le glissement d'un lieu en zone d'appartenance se ferait au moment de sa numérisation, de son passage du monde effectif au monde virtuel. Pour ce qui est de la terminologie, Boellstorff discute de la question des notions de « virtuel » par rapport à « effectif »<sup>25</sup> en parlant de Taylor (2006, cité dans Boellstorff, 2015b), qui invoque le fait que ce qui se passe dans le monde virtuel crée ou peut créer des vagues dans la vie effective; il n'y aurait alors pas de sens à opposer les termes « vie virtuelle » et « vie réelle »<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Il faut prendre en considération que le français est ma deuxième langue, ma langue maternelle étant le portugais du Brésil (dans mon éventail de langues, j'ai aussi l'anglais et des rudiments d'espagnol). Il faut donc comprendre que la signification exacte d'un terme puisse éventuellement m'échapper.

<sup>24</sup> Défaroucher.

<sup>25</sup> Traduction du mot « *actual* » en anglais. Source : *Actual*. Reverso (<https://www.reverso.net/traduction-texte#sl=eng&tl=fr&text=actual>).

<sup>26</sup> Il n'était pas encore question de faire ici une analyse deleuzienne du concept, mais ses propos feront sûrement l'objet de futures recherches. Voir Appendice C, p. 77.

La méthodologie de création pour ce projet a été définie au fur et à mesure de son élaboration – cela a toujours été ma manière de procéder pour ce qui est de la création en arts et spécialement dans le cas de ce projet, où je fis face à des médiums qui m'étaient peu connus – un défi que je me proposai et que j'abordai de front<sup>27</sup>. Des phases de création et de production furent néanmoins délimitées. Tout en prévoyant que l'exposition de fin de programme se constituerait par des projections vidéo, des images numériques imprimées sur du film polyester et des impressions 3D, voici les étapes de création :

1. Choix des lieux ;
2. Photogrammétrie - prise de plusieurs clichés d'un lieu ;
3. Modèles 3D - conversion des photogrammétries en modèles 3D ;
4. Allégories - numérisation du corps et traitement des modèles 3D ;
5. Cartographie - agencement des différentes zones d'appartenance et des différentes allégories ;
6. Animation - vidéos d'animation de chaque zone avec ses allégories respectives ;
7. Bande sonore - composition d'une bande sonore ;
8. Montage vidéo et son ;
9. Captures - captures d'écran des zones d'appartenance ;
10. Impressions des captures d'écran ;
11. Traitement des allégories en vue de l'impression ;
12. Impression 3D des allégories.

La méthodologie utilisée<sup>28</sup> – si on peut appeler ce processus ainsi – lors de l'**étape 1** pour choisir les lieux de *Tiohtià:ke*/Montréal que je considère comme des zones d'appartenance, fut la prise de conscience de sensations de *belonging* que le lieu me transmettait. Il s'agit d'une expérience intangible, subjective et donc difficile à décrire. En réfléchissant quelque peu, je dirais qu'il s'agit d'un genre de reconnaissance, de prise de conscience qu'un lieu est sien, mais également une prise de conscience de l'appartenance à ce lieu.

Je décidai de me concentrer sur la production de cinq zones, chacune à partir de cinq endroits de la ville. Je vous les présente sous la forme de capture d'écran. La première, ou plutôt la deuxième<sup>29</sup>, est le parc

---

<sup>27</sup> J'en parle davantage dans le prochain chapitre.

<sup>28</sup> Je passe au présent dans ce paragraphe car la méthodologie de création propre à ce projet fera, à partir de maintenant, partie intégrante de mes processus de création, et ce à long terme.

<sup>29</sup> Je décidai de ne pas ajouter au projet de recherche-crédation la zone d'appartenance numéro un (ou plutôt l'*Habitat no 1*) qui s'agit de la place Vauquelin, au Vieux-Port de *Tiohtià:ke*/Montréal. Je trouvai que l'œuvre qui en découle avait un caractère plutôt expérimental et qu'elle sort en effet de la thématique proposée pour ce projet-ci.

Jarry. Je choisis cet endroit car j'habite à proximité et je le considère presque comme un prolongement de ma cour :



Figure 2.1 *Zone d'appartenance no 1 - Parc Jarry, 2019-2021, impression sur film polyester*

En 2020, la pandémie de la COVID-19 surgit et me voyant enfermée, je décidai d'opter pour le seul des lieux choisis qui se trouvent dans la sphère du privé : le salon de mon appartement – l'endroit où je passai le plus de temps lors du confinement – et de là, une autre zone d'appartenance vit le jour :



Figure 2.2 Zone d'appartenance no 2 - *La cage dorée ou le salon en temps de COVID-19, 2020-2021*, impression sur film polyester

Une autre zone se trouve aussi dans un des parcs de la ville. Il s'agit du parc Angrignon, qui représente mon coin de campagne à *Tiohtià:ke*/Montréal :



Figure 2.3 Zone d'appartenance no 3 - Parc Angrignon, 2020-2021, impression sur film polyester

L'Agora du pavillon Judith-Jasmin, à l'UQAM, est une autre zone d'appartenance, où j'expérimentai pour une des premières fois à la ville, la sensation d'une véritable intégration à une communauté culturellement plus diverse<sup>30</sup>.

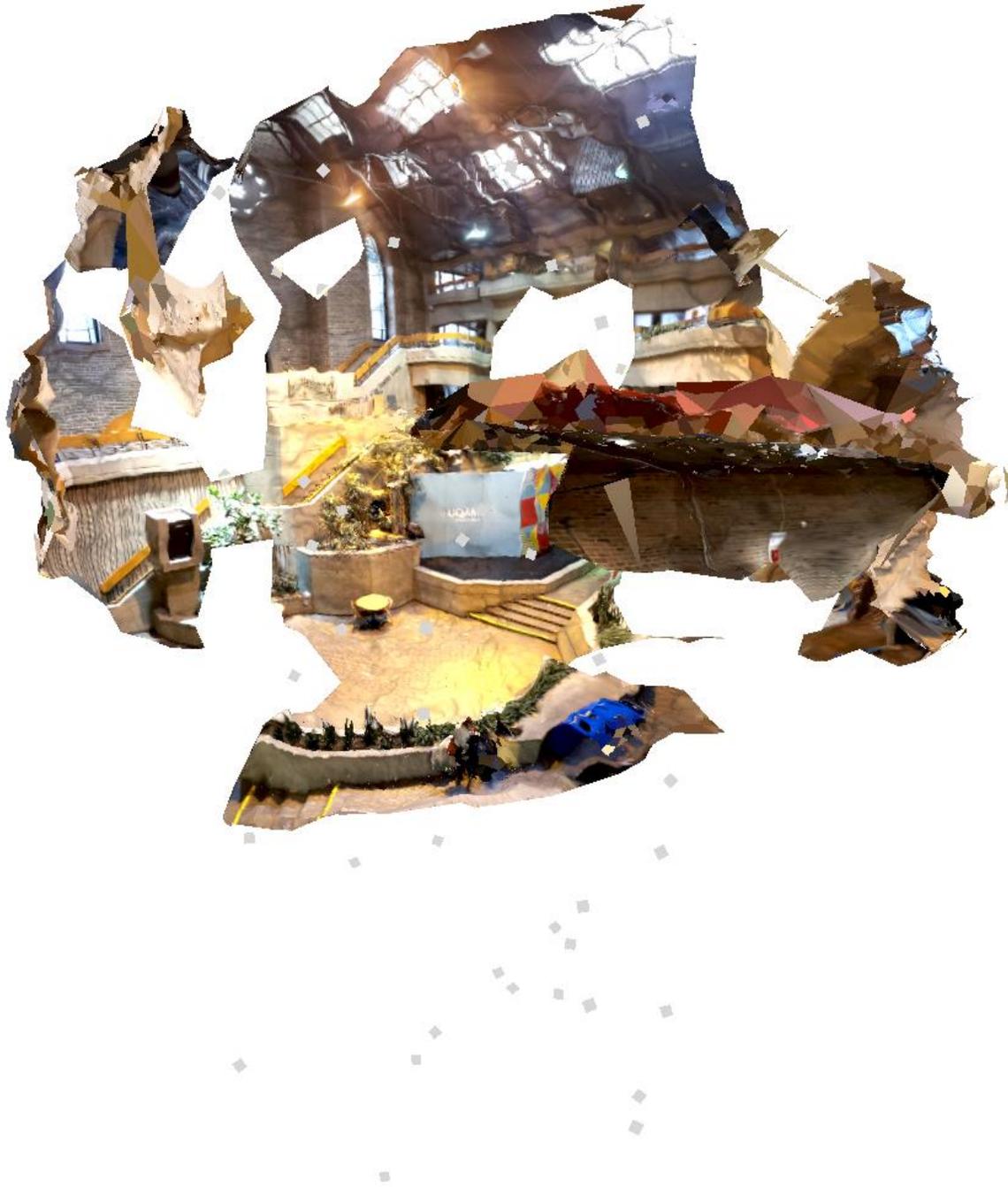


Figure 2.4 Zone d'appartenance no 4 - Pavillon Judith-Jasmin, UQAM, 2020-2021, impression sur film polyester

<sup>30</sup> Malgré le fait que je considère que cette université soit encore trop « blanche » et qu'il est connu que d'autres universités accueillent en effet une communauté beaucoup plus diverse que celle de l'UQAM.

Le dernier lieu choisi fut la gare Windsor. Je choisis ce lieu car j'y expérimente des sentiments d'appartenance probablement à cause de sa condition historique de lieu d'arrivée et de départ.



Figure 2.5 *Zone d'appartenance no 5 - Gare Windsor, 2020-2021, impression sur film polyester*

L'**étape 2** consista en des prises de photogrammétrics<sup>31</sup>, avec entre quatre-vingts et plus de mille captures de clichés de chacun des lieux choisis, clichés effectués à l'aide d'un téléphone cellulaire de modèle *Samsung S9*<sup>32</sup>. J'avais déjà choisi les endroits et je procédai alors à des visites pour réaliser les prises de vue. Certaines captures sont des prises par niveaux à partir du sol et ce, à 180 ou 360 degrés (prise de photographies en spirale à partir du sol - voir schéma 16, dans l'annexe A, page 61) ; d'autres, une sorte de balayage de haut en bas, par exemple le plus proche possible des murs d'une pièce (voir schéma 17, dans l'annexe A, page 61). Je réalisai également des vidéogrammétrics – numérisation d'un lieu avec de la vidéo par balayage. La technique de prise de vue à utiliser fut déterminée par chaque environnement, chacun se prêtant à une technique spécifique. J'arrivai quand même à la conclusion que les photogrammétrics, plutôt que les vidéogrammétrics, se prêtaient mieux à la construction de modèles 3D en réalisant des tests, dont les notes se trouvent dans l'appendice D (page 79).

L'**étape 3** consista à créer des modèles 3D, étape qui fut accomplie dans mon espace de travail à la maison. Les clichés de chaque photogrammétrie furent ajoutés au logiciel *3DF Zephyr (3DFlow, 2020)* qui calcula<sup>33</sup> les agencements des multiples photographies pour générer des modèles 3D. J'acquis les rudiments de ce logiciel grâce à Jean-François Gauthier, technicien à l'École des arts visuels et médiatiques, dans les laboratoires d'arts médiatiques. Les notes de production de l'appendice D (p. 79) ont une teneur fort technique, mais témoignent bien de cette phase. Ces notes furent cruciales pour la création, étant donné qu'à travers elles je pus décider quelle technique spécifique de capture de photogrammétrics je devais utiliser pour aboutir au résultat esthétique souhaité. Elles seront également précieuses lors de nouvelles captures, dans le futur.

Pour ce qui est des prochaines phases, nous avons dû attendre plusieurs mois, voire une année pour les accomplir à cause du confinement dû à la COVID-19. Il s'agit par exemple de l'**étape 4**, soit la numérisation

---

<sup>31</sup> Techniquement, la photogrammétrie consiste à capturer plusieurs clichés d'un objet ou lieu dans le but de créer des modèles en 3D : « *The fundamental principle used by photogrammetry is triangulation. By taking photographs from at least two different locations, so-called "lines of sight" can be developed from each camera to points on the object. These lines of sight [...] are mathematically intersected to produce the 3-dimensional coordinates of the points of interest* ». Source : *The basis of Photogrammetry*. Geodetic Systems (<https://www.geodetic.com/v-stars/what-is-photogrammetry/>).

<sup>32</sup> Je voulais garder un souci *Slow tech* : vivant dans l'ère « post-numérique » – j'y reviens sur le sujet – je décidai d'en tirer profit de façon positive dans mon travail comme artiste. Ce qui me garantit également la liberté de pouvoir photographier à n'importe quel moment, mais aussi de ne pas avoir à m'inquiéter vraiment des équipements qui dans ce cas n'appartenaient pas à l'université, mais à moi. Le centre d'artistes *Ada X* délimite le *Slow tech* comme : « Plus qu'une thématique, cette posture se décline en trois axes : environnement, temporalités et interactions ». Source : *Ada X. Programmation* (<https://www.ada-x.org/activities/appel-a-projets-programmation-2019-2020-slow-tech/>).

<sup>33</sup> Aussi plus techniquement : « *Algorithms for photogrammetry typically attempt to minimize the sum of the squares of errors over the coordinates and relative displacements of the reference points* ». Source : Photogrammetry. *Wikipedia* (<https://en.wikipedia.org/wiki/Photogrammetry>), consulté le 18 octobre 2021, à 18 h.

de mon corps à l'aide d'un numériseur manuel *EinScan-Pro+* de *Shining 3D*. Cette étape assez amusante de création de mes allégories fut également réalisée avec Gauthier dans les laboratoires d'art médiatiques<sup>34</sup>. Elle se termina avec le traitement dans *3Ds Max* (*Autodesk*, 2021) des allégories qui habitent la cartographie (choix de couleurs et de textures). Le reste du projet fut réalisé dans mon espace de travail à domicile.

L'**étape 5** a consisté à agencer les différentes zones d'appartenance et les allégories dans le même logiciel *3Ds Max* (*Autodesk*, 2021), pour la création de la cartographie. Dans ce même logiciel, j'élaborai des vidéos d'animation (**étape 6**), de chacune des zones et des allégories afférentes : la « pièce de résistance » de l'exposition. L'**étape 7** consista à terminer la composition de la bande sonore du projet débutée en 2019, avec le logiciel *Audition* (*Adobe*, 2021) – une sorte de bio-symphonie. Il s'agit d'un sous-projet sonore évolutif. Depuis sa date de création, je continuai à capturer et à collectionner des sons naturels lors de chaque voyage au Brésil. La pièce est composée de différents sons comme des chants d'oiseaux, des bruits d'insectes et des pas sur des feuilles mortes. Avec tous ces éléments, j'ai procédé au montage vidéo et sonore de l'œuvre (**étape 8**). Reférez-vous aux prochaines pages pour des captures d'écran de la vidéo terminée.



Figure 2.6 Capture d'écran de la vidéo *Dé[faroucher]*

---

<sup>34</sup> Je mentionne les choix vestimentaires et celles des poses dans la description du projet.



Figure 2.7 Capture d'écran de la vidéo *Dé[faroucher]*



Figure 2.8 Capture d'écran de la vidéo *Dé[faroucher]*



Figure 2.9 Capture d'écran de la vidéo *Dé[faroucher]*

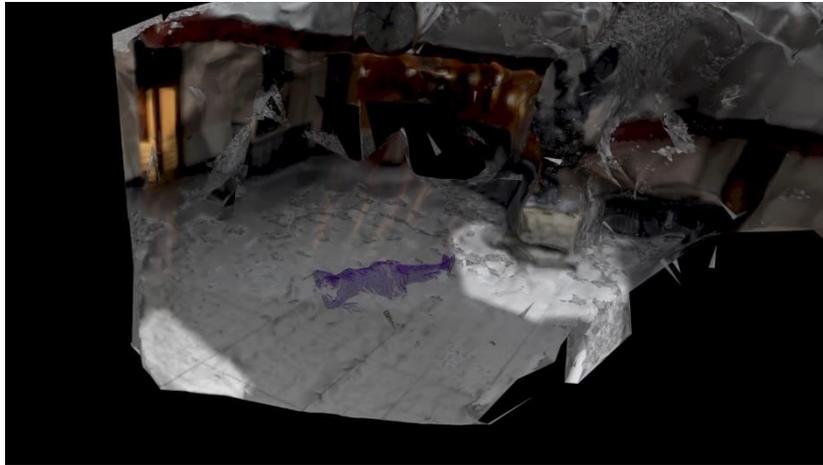


Figure 2.10 Capture d'écran de la vidéo *Dé[faroucher]*

À partir de la cartographie sur *3Ds Max* (Autodesk, 2021), je fus aussi en mesure de faire des captures d'écran à l'aide du logiciel Capture d'écran et croquis (Microsoft, 2021) de *Windows* (**étape 9**). L'**étape 10** consista à faire imprimer ces captures d'écran sur du film polyester au laboratoire de l'image imprimée de l'école, en vue de l'exposition. À l'**étape 11**, les allégories ont été traitées dans les logiciels *Meshmixer* (Autodesk, 2021) et *3Ds Max* (Autodesk, 2021) en vue de leur impression au laboratoire de l'école (**étape 12**). Deux poses furent choisies : ainsi, deux allégories virent le jour, une de 6 x 7 x 7 pouces (h x l x p) et une autre de 12 x 7 x 7 pouces.



Figure 2.11 Impressions 3D de deux allégories

## CHAPITRE 3

### PARCOURS

#### 3.1 Avant la maîtrise

Avant d’entrer dans le vif du sujet et pour vous mettre dans l’atmosphère de mon projet, j’ai décidé de vous emmener sur le chemin déjà entrepris pendant cette carrière en arts visuels, qui dure déjà depuis près de dix-sept ans. Dans ce parcours, douze de ces années se passent au Québec, dont trois à la maîtrise en arts visuels et médiatiques à l’UQAM, entamée en 2018. En 2005, j’ai achevé mon baccalauréat en arts visuels dans mon pays d’origine, le Brésil. Pendant mes études, j’eus l’occasion de rencontrer des personnes qui, ne se contentant pas de m’enseigner, finirent par devenir de véritables influences sur l’artiste en devenir que j’étais.

Au tout début de mes études et de ma carrière, je m’intéressais déjà à ce que nous appelions à l’époque les « nouveaux médias »<sup>35</sup> – grâce à une professeure d’art enthousiaste, Dulcimira Capisani, qui nous parlait de cet « Admirable Nouveau Monde<sup>36</sup> » et nous emmenait à des conférences ici et là. Je créai lors de cette période, après quatre ans de baccalauréat et un an de cours de photographie analogique, ma première série d’œuvres – *L’absence de toute couleur* (figure B.19, annexe B, page 62) –, en utilisant des techniques qui faisaient partie des « nouveaux médias » à l’époque : la numérisation, le traitement de l’image et l’impression photographique numérique.

En 2009, j’immigrai au Québec. Ce processus provoqua un détournement important dans ma démarche artistique. Je vis ma pratique s’orienter vers la reconnaissance de mon altérité comme personne et comme artiste par rapport à mon entourage dans ce nouveau pays, cette nouvelle province, cette nouvelle ville. Le besoin d’expression de cette altérité se traduit dans ma pratique par une exacerbation de l’iconographie brésilienne, par l’emprunt de ses couleurs, de ses formes, de ses matériaux et de son esthétique. Ceux-ci ont subi l’influence du folklore régional et des fêtes populaires et religieuses brésiliennes qui ont, comme pratiquement tout dans le pays, des racines européennes, africaines et autochtones. En gardant aussi en

---

<sup>35</sup> On utilise encore ce terme dans certains milieux anglophones.

<sup>36</sup> Traduction mot par mot du portugais du titre de l’ouvrage *Brave New World* d’Aldous Huxley (1932).

tête la suggestion d'un commissaire allemand rencontré en 2007 – Thomas Kellner<sup>37</sup> – concernant la matérialité de la photographie, je m'intéressai à un tout nouveau médium pour moi, le textile. Une nouveauté pour moi qui n'avais touché que l'ordinateur pour créer. Je commençai alors à broder avec des fils de couleur sur des photographies, créant une série d'œuvres toujours en développement<sup>38</sup> intitulée *Fiat colorem* (figure B.20 et B.21, annexe B, page 63).

Dans la série suivante – *Entités* (figure B.22 et B.23, annexe B, page 64) –, qui vit le jour en 2015, je poursuivis l'exploration d'éléments de nature intrinsèquement brésilienne, m'intéressant aux religions afro-autochtones brésiliennes qui m'ont absolument fascinée depuis l'enfance. Cet intérêt vient probablement de la curiosité envers une chose considérée, par moi et par plusieurs, comme inusitée et même parfois apeurante, autant à ce moment-là qu'aujourd'hui<sup>39</sup>. Il est possible aussi que les iconographies propres à ces religions aient eu beaucoup plus d'attrait pour l'enfant que je fus, ou pour l'artiste que j'étais à l'époque et celle que je suis aujourd'hui, que l'iconographie de la religion catholique, tradition d'où venait ma famille. À ce moment, je laissai momentanément de côté la photographie et commençai à utiliser cet élément phare de l'iconographie brésilienne qui encore à ce jour demeure pour moi un composant symbolique incontournable : les rubans de satin. Cette série se matérialisa par des installations sculpturales en ruban qui jouaient avec la perception en suggérant des formes humaines, dans l'intention de créer des « présences », des « êtres ». Pour moi, les *Entités* incarnent des personnages quasi surnaturels<sup>40</sup>, qui viennent protéger un patrimoine identitaire personnel que je considérais instinctivement en danger pendant cette période d'ajustement à ma nouvelle réalité. À l'époque, j'essayais de garder ce patrimoine à tout prix,

---

<sup>37</sup> Je rencontrai Kellner lors d'un événement de critique de portfolios au Brésil. Il a accompagné ma carrière jusqu'à récemment. Au fil des années, je participai à plusieurs expositions commissariées par lui en Allemagne et une en Chine en 2017. Biographie : « *Thomas Kellner, born in Bonn, Germany in 1966. He studied art, sociology, politics and economy at the University of Siegen, Germany. Kodak Germany awarded him the Young Professionals Prize upon which he decided on a life in art and photography. Since 1997, Thomas has been living and working as a visual artist in Siegen. In 2003 and 2004, Kellner was a visiting professor of fine art photography at the University of Giessen. In 2003, Kellner received the call for membership to the German Association for Photography (DGPh). Since 2005, Kellner has been regularly invited as an expert to meeting places around the world, such as the festivals in Brasilia, Houston and Beijing. Thomas Kellner has shown his work in solo exhibitions in: Aarhus, Brasilia, Boston, Chicago, Cologne, Giessen, Hamburg, London, Los Angeles, Munich, New York, Portland, Siegen, and Stuttgart, among others* ». Source : Thomas Kellner. Bio. Cohen Gallery ([http://www.stephencohengallery.com/cohen-artists/kellner/kellner\\_bio.html](http://www.stephencohengallery.com/cohen-artists/kellner/kellner_bio.html)).

<sup>38</sup> En dehors de la maîtrise.

<sup>39</sup> Il existe beaucoup de préjugés envers ces religions au Brésil. Comme les religions d'origine africaine en général, le vodou par exemple, des symboles y présents sont souvent détournés principalement dans des références de la culture populaire comme dans les séries télévisées (les téléromans – importante manifestation de la culture populaire brésilienne) et dans les films.

<sup>40</sup> Influencés par leur signification dans l'*Umbanda* - religion afro-autochtone brésilienne. Dans l'*Umbanda*, les entités sont des divinités, des guides spirituels connus comme *orixás*. Source : Marasciulo, M. *Umbanda: 5 pontos para conhecer a religião brasileira. Galileu* (<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2020/11/umbanda-5-pontos-para-conhecer-religiao-brasileira.html>).

puisque je concevais l'identité comme quelque chose de statique, qui me définissait comme personne et comme artiste, étant donné que mon travail touche et a toujours touché à des aspects autobiographiques.

Cette série a donné naissance à *Fauna* en 2017 (figure B.24 et B.25, annexe B, page 65), série qui est encore en cours de recherche et création autant à la maîtrise qu'en dehors d'elle. *Fauna* est composée d'installations *in situ* qui se situent pour moi entre naturel et surnaturel et que je considère comme étant des zones personnelles neutres et sécuritaires – des *safe-spaces*. Les installations de *Fauna* sont peuplées par les *Entités* et complétées par des objets, des plantes, des autoportraits photographiques et plus récemment, par des autoportraits vidéographiques où je revêts masques et costumes d'influence esthétique brésilienne. Aujourd'hui, je considère les installations de *Fauna* comme des zones de passage subjectives entre mon évident effarouchement identitaire envers le Québec, au début, et le processus de « dé-farouchement » qui donna naissance à l'œuvre qui fait l'objet de ce mémoire.

### 3.2 Pendant la maîtrise

En septembre 2018, j'entamai la maîtrise. Dans cette partie du mémoire, je vous parlerai de certains cours qui furent pertinents pour l'aboutissement de ce projet. Notez que mon cheminement de maîtrise ne fut pas linéaire parce que j'ai suivi le programme à temps partiel et que je suivais les cours au fur et à mesure de leur disponibilité.

#### 3.2.1 Atelier de création I - 2018

Ce premier cours fut donné par Blanca Casas<sup>41</sup>, conjointement avec Alain Paiement. Pour ce cours, mon but fut de continuer la série *Entités*, en travaillant sur de nouvelles sculptures textiles (figure C.26, annexe C, page 66). Pendant cette période, j'éprouvais encore un grand besoin d'exprimer mon altérité par le biais d'éléments iconographiques et esthétiques propres à ma culture, mais je sentais déjà un adoucissement de cette tendance – je me laissai alors expérimenter d'autres matériaux et d'autres formes. L'objectif était aussi d'activer les sculptures par la performance. Finalement, ne me sentant pas prête à faire de la performance *live*, je décidai de motiver les visiteuses et visiteurs à les investir, ce qu'il n'osait pas faire pendant l'exposition, faute de mode d'emploi ou de démonstration sur la procédure à suivre. Je fus également assez frustrée par le résultat formel des sculptures, à cause de mon manque d'expérience avec la matière (Steckelberg, 2020a).

---

<sup>41</sup> Professeure catalane invitée.

### 3.2.2 Atelier projet de création - 2019

Le cours suivi par la suite fut donné par Paul Landon<sup>42</sup>. Lors de ce cours, j'eus l'occasion de travailler avec le chercheur et artiste en arts médiatiques Patrick Gauvin<sup>43</sup> (UQAT), qui collabora avec moi pour la création d'une première œuvre créée à partir d'une zone d'appartenance à la ville : *Habitat n° 1* (figure C.27 et C.28, annexe C, page 67). Le lieu choisi fut la fontaine de la place Vauquelin, dans le Vieux-Tiohtià:ke/Montréal, le premier endroit où j'eus le déclic : « Ici, c'est ma ville ». Cette œuvre totalement expérimentale – et qui fut un retour au numérique<sup>44</sup> – ne fait pas partie du projet de recherche-crédation proposé pour la maîtrise, mais elle fut décisive. C'est à partir d'elle que naquit en moi la pulsion de créer une cartographie rassemblant plusieurs lieux. Si par le passé ma pratique s'est orientée vers un processus de reconnaissance de mon altérité traduit par une exacerbation de mes racines iconographiques culturelles, là, ce fut pour moi une question de Relation<sup>45</sup>.

### 3.2.3 Séminaire Art et diversités culturelles : laboratoire de création-recherche - 2019

Ce séminaire m'ouvrit à des sujets fondamentaux sur lesquels réfléchir en tant que personne issue de l'immigration et artiste. Avec Romeo Gongora, tous ensemble<sup>46</sup>, nous créâmes une structure de cours et d'évaluation, un groupe de recherche sur le thème des diversités culturelles et une publication. Ce fut pour moi une expérience d'apprentissage et d'échange totalement nouvelle. C'est lors de ce séminaire que je découvris l'importance de la « déprise » décolonisatrice suggérée par Mignolo (2013) et d'autres auteures et auteurs, comme ouverture à d'autres épistémès que l'europpéenne et l'américaine, auxquelles j'ai été effectivement exposée toute ma vie. Tel que discuté précédemment dans ce mémoire, cette prise de conscience et d'action a été la première balise de la recherche pour ce projet. Lors de ce séminaire, j'eus l'occasion de créer l'œuvre performative titrée *Moi, là et (ou) ici* (figure C.29 et C.30, annexe C, page 68).

---

<sup>42</sup> Il n'était pas encore mon directeur de recherche à ce moment-là.

<sup>43</sup> "Patrick Gauvin completed a MA in Education after working in the field of computer graphics for television and cinema. He is currently a PhD student in the Individualized Program (INDI) at Concordia University while teaching 3D animation and creativity at Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT) in Montreal". Source : Patrick Gauvin. Statement (<https://pat-creation.uqat.ca/index.html>).

<sup>44</sup> Durant la maîtrise, on m'interpella beaucoup à propos de ce passage « subit » au numérique, les gens ici étant habitués à mes sculptures textiles à fort caractère identitaire. Ce que la plupart des personnes ne savent pas – sauf probablement celles et ceux qui ont accompagné ma carrière dès ses débuts et vous qui lisez ces mots – est que je débutai ma pratique artistique par les arts numériques, en 2005. Mais si je décidai d'y revenir, ce n'est pas seulement pour tirer profit d'installations et d'équipements dans le cadre d'un programme universitaire, mais par pure et simple fascination. Et pour quelle autre raison devrait-on faire quoi que ce soit autrement que par fascination? Particulièrement en tant qu'artistes? Aujourd'hui, j'avoue le faire par passion.

<sup>45</sup> En majuscule, comme le fait Édouard Glissant (1990).

<sup>46</sup> Enseignement horizontal influencé par les théories en pédagogie du penseur brésilien Paulo Freire.

### 3.2.4 Séminaire de création : rapports de la pratique à la théorie - 2019 et Méthodologie de la recherche - 2020

Il est important de souligner que je ne viens pas vraiment d'une tradition de recherche et même l'idée de la recherche-crédation en soi me paraît encore quelque peu floue. Ces deux cours/séminaires, donnés respectivement par Gisèle Trudel et Jean Dubois, s'avèrent alors capitaux pour le développement de mes outils de recherche et également pour la délimitation de mon sujet. Lors du séminaire de Trudel, nous eûmes à construire une carte conceptuelle – instrument essentiel pour l'identification des points importants de la recherche et de ses ramifications possibles ; elle nous fit connaître la problématisation et nous donna des outils comme l'Infosphère<sup>47</sup>, qui furent d'une aide précieuse lors de la délimitation du sujet. Lors du cours de Dubois, nous eûmes à rédiger un avant-projet de mémoire de maîtrise, ce qui fut également fondamental pour l'écriture de ce mémoire et pour comprendre le fonctionnement du gabarit de l'UQAM et des règles d'écriture d'un texte universitaire.

### 3.2.5 Atelier de création II - 2020

L'objectif principal de ce cours donné par Claire Savoie fut de continuer la série d'œuvres secondaires pour *Défaroucher*<sup>48</sup>, née durant le cours *Atelier projet de création*. Pour ce faire, j'entrepris la création d'une deuxième vidéo, *Zone d'appartenance n 1*, dans un parc Jarry enneigé. Les résultats de cette session furent inespérés, à cause de la pandémie de la COVID-19. L'université ferma ses portes. N'ayant plus accès aux techniciens et aux laboratoires, je me débrouillai de mon mieux, à partir de mon domicile. Il me fut par exemple possible de faire la photogrammétrie du parc et de travailler sur *3DF Zephyr* (3DFlow, 2020)<sup>49</sup> pour la création de son modèle 3D. Toutefois, ce logiciel ne reconnut pas la neige dans le paysage, « défaut » que je ne connaissais pas encore. Cette mésaventure me fit néanmoins découvrir la qualité picturale<sup>50</sup> des images qui en résultaient (figure C.31 et C.32, annexe C, page 69). Je fis alors des captures d'écran réalisées à partir de *3DF Zephyr*(3DFlow, 2020). J'importai ensuite ces images dans le logiciel *Adobe Photoshop* (Adobe, 2021b), ce qui me permit de créer des images de paysages assez insolites, où la neige est représentée par le blanc du support-papier ou du mur lorsqu'elles sont imprimées (Steckelberg, 2020a).

### 3.2.6 Travaux dirigés I et II et Forum recherche-crédation - 2020 et 2021

Pendant les cours Travaux dirigés I et II, je complétais la plus grande partie de la recherche documentaire, des lectures et des fiches de lecture en prévision de l'écriture du mémoire, le tout en étant épaulée par mon

---

<sup>47</sup> (<http://www.infosphere.uqam.ca/>).

<sup>48</sup> Nommé ainsi à l'époque.

<sup>49</sup> Le logiciel de calcul de modèles 3D.

<sup>50</sup> Selon moi.

directeur de recherche, Paul Landon. J'avancaï également la portion création du projet en réalisant plusieurs photogrammétries et modèles 3D. Je pus cerner mon sujet de plus près dans le Forum recherche-crédation, donné par Anne-Marie Ninacs, où nous préparâmes des présentations académiques de nos projets. La présentation, malgré le fait qu'elle se donnait en formule non présenteielle<sup>51</sup>, par Zoom, s'avéra également essentielle pour voir comment l'œuvre et la recherche étaient reçus par le public et par d'autres chercheuses et chercheurs. Les commentaires furent fort utiles pour la suite.

---

<sup>51</sup> Je décidai de préparer ma présentation en format préenregistré. J'écrivis le texte, j'enregistrai ma voix, je fis des recherches d'images et je réalisai le montage avec *Adobe Première* (Adobe, 2021c). La tâche se montra ardue, mais cela valut la peine, selon moi.

## CHAPITRE 4

### DÉ[FAROUCHER]

#### 4.1 Présentation

*Dé[faroucher]* est un projet dont l'intention de recherche-crédation est la conception d'une cartographie subjective en 3D de lieux d'appartenance à *Tiohtià:ke*/Montréal. Ce projet autobiographique explore le rapport corps-ville. Il expose mon intention d'aller à la rencontre de l'Autre – dans ce cas, la cité, ses lieux, ses paysages, son architecture – en vue de les rendre miens, pour y dégager un sentiment d'appartenance. Avec ce projet, je souhaite comprendre la nature de la mise en relation sensible et physique du corps immigré avec ses lieux d'adoption.

Le terme « défaroucher » est un mot repérable dans quelques dictionnaires anciens de la langue française, dont le *Dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique et littéraire* (Noël et Carpentier, 1839), selon lequel il signifierait : « [...] (vieux mot) apprivoiser, rendre poli ou familier. » Ce terme est une contraction du mot « farouche » et du préfixe « dé » qui, selon le dictionnaire *Reverso*, signifierait : « qui s'enfuit quand on l'approche ; qui n'est pas sociable (« Farouche », 2020)<sup>52</sup> ; selon moi, le terme « défaroucher » et ses significations concordent bien avec les objectifs du projet, qui visent la création de liens et même une réconciliation avec la ville. Comme je l'ai expliqué, après mon processus d'immigration, je subis une phase de farouchement<sup>53</sup> – de résistance<sup>54</sup> – envers mon nouvel environnement, qui s'est exprimé par une recherche d'altérité. Ce projet est une tentative de rapprochement avec *Tiohtià:ke*/Montréal, qui se concrétise par la reprise figurée d'espaces de vie, ce dont l'œuvre numérique témoigne.

#### 4.2 Stratégies de mise en relation

##### 4.2.1 Zone de contact

Tout d'abord, je considère que mon projet se situe dans ce que Mary Louise Pratt (1990) nomme la « zone de contact » :

---

<sup>52</sup> Et encore : « [...] opiniâtre, tenace, lorsqu'on évoque une volonté, une énergie, une résistance » (« Farouche », 2020).

<sup>53</sup> J'ai eu et j'ai toujours des phases où mon corps et mon esprit réagissent à *Tiohtià:ke*/Montréal comme si la ville m'avait été greffée. Cela pourrait sembler une grave prémisse, mais cela ne s'avère pourtant pas moins vrai, du moins pour moi.

<sup>54</sup> À l'assimilation?

[...] *social spaces where cultures meet, dash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.*

Ma zone de contact est *Tiohtià:ke*/Montréal, une ville culturellement diverse, qui se situe dans la province de Québec, au Canada et qui, comme le Brésil, fut peuplée originellement par une multitude de communautés autochtones. Elle fut aussi colonisée non seulement par un peuple, mais par deux : un qui arriva en premier – les Français, et un autre qui la réclama par la force – les Anglais. Cette mise en relation d'un pays avec une ville – le Brésil et Montréal – peut paraître disparate ou disproportionnée, mais ce parallèle découle de mon expérience des deux territoires. Je parle du Québec aussi à la place du Canada, car l'histoire de ce premier lui est unique, et c'est au Québec que je vis.

Malgré les similitudes, l'ambiance postcoloniale du Brésil est profondément différente de celle du Québec. Essayer d'expliquer ces différences, que je dois avouer ne pas avoir saisies complètement, n'est pas vraiment le but de ce mémoire. Je dirai néanmoins que les deux territoires ont traversé des événements qui ont construit leurs coutumes et leurs traditions de façon complètement différente, mais tous les deux vivent, même si des distinctions existent, une effervescence culturelle digne des « *melting pots* »<sup>55</sup> qu'elles sont finalement. En arrivant, le choc culturel, auquel je ne m'attendais pas, fut intense. Mais je n'aurais jamais pu imaginer à quel point, constatation qui me vient seulement en ce moment, après toutes mes lectures et toutes les informations reçues et bien sûr après quelques douze années de vie ici. Comme je l'ai expliqué auparavant, je subis cette bataille intérieure – le Brésil et Montréal – jusqu'à ce qu'à un moment je me dise : *Basta!*<sup>56</sup> C'est ainsi qu'est née l'idée de me défaroucher, de me rapprocher au lieu de m'écarter, de tisser des liens à la place de les découdre à l'infini. À ce propos : « [...] une ouverture vers l'autre [pourrait effacer] le sentiment de non-appartenance, d'aliénation, d'étrangeté et d'assimilation » (Aydinalp, 2017).

#### 4.2.2 Cartographie

*Maps are pictures. Maps are self-portraits. Maps are manifestations of perceptions. Maps are portraits of the world in the manner in which those who are preparing them would like the world to be understood. Maps are subjective. Mapping is... an act of power* (Jai Sen, 2007, cité par Leirias, 2012).

L'utilisation de cartes comme *Google Maps* s'est répandue de manière impressionnante de nos jours. On cherche – je m'inclus ici tout à fait – comme peut-être jamais auparavant, à avoir une référence

---

<sup>55</sup> Deux substances qui fondent ont tendance à se mélanger. Je ne sais pas vraiment s'il s'agit du cas de *Tiohtià:ke*/Montréal pour ce qui est des différentes cultures qui s'y intègrent.

<sup>56</sup> Du portugais. Traduction libre : Assez!

géographique presque en tout temps. Il s'agit, comme le dit Ana Gabriela Leirias (2012) d'une « demande sociale (intellectuelle, académique, artistique, bref, cognitive) [...] »<sup>57</sup>. La création de cartes géographiques est néanmoins une technique aussi vieille que l'écriture (Medeiros, 2015). Leur utilisation comme mode de représentation dans le domaine des arts est aussi ancienne, mais la propagation de cette formalisation de l'œuvre d'art est encore plus évidente en art actuel.

Quant à elle, une carte subjective est un plan tracé à partir de l'expérience des lieux (Leirias, 2012). Selon l'auteure, elle ne reproduit pas la réalité, elle la produit. Avec ma carte subjective de *Tiohtià:ke*/Montréal, je souhaite créer ma réalité pour y déceler un sentiment d'appartenance. Sinon, quand on parle de cartographie subjective, expression que je pensais avoir inventée, n'en connaissant pas l'existence, on pense aux théories des situationnistes, qui discutaient, déjà dans les années 1950, de psychogéographie. Selon Guy-Ernest Debord (1955) : « *Psychogeography could set for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals* ». Lúcia Leão, citée par Denise Ouriques Medeiros (2015), ajoute : « Les situationnistes cherchaient à redécouvrir les liens entre les contenus affectifs et les espaces publics »<sup>58</sup>. J'essaie justement de reproduire cela, malgré moi, quand je choisis certains lieux de la ville pour les reprendre, en quelque sorte, les rendre miens.

La création de cartographies subjectives, ou cartographies non hégémoniques<sup>59</sup> (Leirias, 2012) peut également être vue dans la perspective de la décolonisation, dans la mesure où elles dérogent de ce qu'on pourrait appeler les cartes officielles et aussi parce qu'elles subvertissent leur interprétation :

En marge de ce qu'on pourrait considérer comme des pratiques cartographiques hégémoniques minoritaires, élitistes, au service du pouvoir et de la science, où la carte fonctionne comme un instrument créé par des professionnels en accord avec des protocoles hautement définis et avec un programme relativement restreint d'utilisations et de finalités, il existe d'autres cartographies alternatives : hétérogènes, radicales, tactiques, citoyennes, participatives, collaboratives, ambiguës, ouvertement subjectives, quotidiennes (Freire et Onrubia, 2010, cité par Leirias, 2012)<sup>60</sup>.

Ma cartographie subjective se veut éloignée de tout pouvoir externe oppressant. Au contraire, avec la création de cette carte, je me suis donné le pouvoir (*agency*) de reprendre – *reclaim*– des espaces de vie d'une façon qui pourrait paraître totalement arbitraire, parce qu'intime, personnelle. À l'image de ce que dit

---

<sup>57</sup> [Traduction libre du portugais.]

<sup>58</sup> *Idem*.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> [Traduction libre de l'espagnol.]

Sen dans la citation en début de section, ma cartographie est un autoportrait (Jai Sen, 2007, cité par Leirias, 2012)<sup>61</sup>. Et si on revient à l'idée de quête identitaire, la création d'une carte semble tout à fait logique, car de toute évidence, on les crée et on les utilise pour se retrouver.

Pour ce qui est des termes en lien avec « cartographie » utilisés dans ce mémoire, je dois avouer une prédilection pour le mot « lieu ». Si je me fie à une de mes techniques de méthodologie de recherche détaillées<sup>62</sup>, celle du repérage de mots parmi les fiches de lecture, ce terme est celui qui revient le plus dans les mentions des autrices et auteurs qu'y figurent, beaucoup plus que le terme « paysage », par exemple. De là probablement, ma sensation d'aisance dans son utilisation. Selon moi, ce terme se prête mieux à ce projet parce qu'il englobe plusieurs aspects d'un emplacement, sa géographie, son paysage, bref, tout ce qui l'entoure, peut-être même son atmosphère, ses sons, ses odeurs : « Portion déterminée de l'espace, considérée de façon générale et abstraite. [...] Endroit considéré du point de vue de ses qualités, de sa situation » (« Lieu », 2021). Le terme « zone d'appartenance » le remplace cependant, au fur et à mesure que ces dernières sont « transfigurées » par les actions proposées dans ce projet de recherche-crédation.

Pour ce qui est de la dénomination de la ville, je choisis d'utiliser « *Tiohtià:ke* » en première place, tout de suite juxtaposé à « Montréal », pour montrer de la déférence envers les peuples autochtones – leur vie passée, présente et future sur ces terres. Comme personne immigrée, je sens une affinité pour celles et ceux qui se trouvent dans les marges. Je suis néanmoins consciente des privilèges inhérents à la couleur blanche de ma peau et à mon statut social; c'est alors tout humblement que j'essaie de leur faire ce petit hommage respectueux et affectif.

L'idée de la création d'une cartographie subjective de *Tiohtià:ke*/Montréal me vint lors d'une visite à cet endroit que je considère comme ma première zone d'appartenance<sup>63</sup>, tel que je l'ai déjà mentionné. La place Vauquelin, dans le Vieux-Port, ne marqua pas particulièrement mon processus d'immigration, mais c'est dans ce lieu que je ressentis pour la première fois la sensation d'être dans ma ville. Je dois avouer néanmoins que cet endroit était l'un de mes préférés lors de mes premières promenades exploratoires, en 2009. Lors de la visite pendant laquelle j'expérimentai la sensation de *belonging* pour la première fois, un déclic spatial et temporel se produisit. Je me retrouvai, en 2019, dans le même lieu, puis le temps se plia alors en deux, faisant se rejoindre les deux époques en même temps, en un même Moi.

---

<sup>61</sup> Je reviens sur la question de l'autoreprésentation plus loin.

<sup>62</sup> Voir appendice B, page 74.

<sup>63</sup> Tel que mentionné, l'œuvre qui en découla ne fait pas partie du projet de fin de maîtrise à cause, selon moi, de son caractère expérimental.

Du reste, dans son article *Nouvelles cartographies en ligne, art contemporain et autres géographies*<sup>64</sup> Leirias (2012) nous fait part de nombreux exemples d'œuvres utilisant des cartographies et des cartes subjectives comme mode de représentation. Bien que, malheureusement, elle n'ait pas été en ligne lors de la recherche et pendant l'écriture de ce texte, l'œuvre de Lúcia Leão<sup>65</sup> *Plural maps : lost in São Paulo* (Leão, 2002) (figure D.33, annexe D, page 70) est celle qui me semble le plus en convergence avec mon projet :

Imaginée pour la *Bienal de São Paulo* de 2002, *Plural maps : lost in São Paulo* est constituée d'un labyrinthe créé en VRML (*Virtual Reality Modeling Language*), un logiciel de création graphique en 3D qui rend possible la navigation et l'insertion de données. Dans cette œuvre, l'artiste a réuni des questions autour de la ville où elle habite et sa fascination esthétique par les labyrinthes, qui remettent au labyrinthe du cyberspace, ainsi comme à la forme de la métropole et ses possibilités, ses événements, ses connexions, ses informations et ses échanges sensibles (Leirias, 2012)<sup>66</sup>.

[...] *The idea of Plural maps: lost in Sao Paulo is to use cyberspace to create a multidimensional cartography of Sao Paulo. This cartography will be constructed by the choices sent by netcitizens and some other points like webcams showing traffic avenues and cultural centers. Based on an open structure, Plural maps: lost in Sao Paulo will incorporate the received material in order to create a big rhizomatic labyrinth. Each element sent by the netcitizens will be a knot, a link that will contribute to the creation of this organic, subjective, and collective cartography. Send what you consider important in Sao Paulo city. [...] You may send images, webcam views, videos, texts, Sounds, URLs* (Leão, 2002).

Et même si mon travail ne s'agit pas d'un projet collaboratif ou participatif à cause de l'encadrement de ma recherche-crédation, selon moi il aurait une grande propension à l'être. Et il le sera très probablement<sup>67</sup>. Mon travail vient alors rejoindre celui de Leão principalement par le désir du contact avec la ville, par la construction d'une cartographie en arts numériques et par une jouissance des affects que ces lieux peuvent avoir sur moi et sur les visiteuses et les visiteurs, à travers mes œuvres.

---

<sup>64</sup> [Traduction libre du portugais.]

<sup>65</sup> "Lucia Leão is an interdisciplinary artist that has been leading researches in art and technologies since 1989. She received her MA and PhD degrees in Communication and Semiotics: Information Technology from PUC - SP (Sao Paulo Catholic University), Brazil. Lucia has a Postdoctoral Degree in Arts from UNICAMP, SP. Lucia Leão is a Professor at PUC-SP and at SENAC. Leão is an author, among others, of "The labyrinth of hypermedia: architecture and navigation on cyberspace" (1999), "The labyrinth aesthetics" (2002), "Interlab: labyrinths of contemporary thought" (2002) and "Derivas: cartografias do ciberespaco" (2004). Leão's work has been exhibited internationally at venues such as the Museum of Contemporary Art, São Paulo, and Campinas; ISEA 2002, Paris; XV International Biennial of São Paulo, Brazil; [...] and FILE RIO 2006". Source : Artists Network Database. *The New Museum of Networked Art* (<http://and.nmartproject.net/?p=794>).

<sup>66</sup> [Traduction libre du portugais.]

<sup>67</sup> Ma conclusion développe ce point.

### 4.2.3 Altérité, identité, hybridation, relation

#### 4.2.3.1 Altérité, identité et hybridation

Essayer de définir l'identité c'est comme essayer de définir ce que signifie le présent, le présent est toujours le passé, la seconde prochaine (Mebarki et Maalouf, 1999).

Quand j'étais jeune fille, ma mère s'assit avec moi pour me dire à quel point elle était fière du fait que ma personnalité était déjà assez formée, définie<sup>68</sup>. Il s'agit pour moi de l'un des plus beaux compliments! Ce sentiment de fierté transmis par elle m'a néanmoins persuadée que cette définition assez statique de l'identité devrait être défendue à tout prix. De là vient probablement mon effarouchement lors de l'immigration, ce besoin presque insensé de protéger mon patrimoine identitaire. Ainsi qu'une recherche lancinante d'altérité. Tranquillement, je commençai à me permettre certaines libertés, mais c'est en lisant sur le sujet que je commençai à comprendre l'amplitude de cette notion et à apercevoir les contours flous de ce caractère en processus continu d'expansion :

Depuis la modernité, la conception de « l'identité » qui est conçue comme une entité stable et fixe de l'existence et du positionnement de soi envers l'autre a subi beaucoup de changements. L'identité vue comme une affirmation de soi-même a laissé sa place à une vision plus décentralisée, dispersée, fluctuante et flexible où le sujet conscient se dissout avec l'arrivée du postmodernisme (Aydinalp, 2017).

Dans mes lectures, je collectai également d'autres interprétations. Donna Haraway parle de ce sujet dans son *Cyborg Manifesto* (Haraway, 1985). Elle discute de la déconstruction pour que celles qui se considèrent comme femmes aillent chercher des liens d'affinités plutôt que des liens identitaires entre elles, parce qu'elle voit l'identité comme une construction fabriquée par le patriarcat, la colonisation et le capitalisme. Je suis d'accord avec elle, mais cela me fit réfléchir à ma quête identitaire due à l'immigration. J'ai l'impression que le fait de me déplacer comme cela, physiquement et culturellement, créa une nécessité d'unité, de reconstruction du Soi, qui vient, à mon avis, du traumatisme que le déracinement provoque chez certaines personnes. Cela aurait un autre nom, alors? Abdelhamid Hocine (2013) écrit sur le lien entre l'identité et l'altérité :

[...] le « moi » ne se conçoit pas sans « l'autre » qui n'est pas forcément son opposé, mais plutôt la condition de son existence. Il n'y a pas de « je » sans « autrui ». L'identité se définit donc forcément par référence à l'altérité, et vice-versa.

---

<sup>68</sup> Nous ne parlions pas à l'époque d'identité. Étrangement, je ne me suis intéressée à ce terme et à ce sujet qu'après avoir changé de pays.

Plus spécifiquement, la définition qui a pris le plus de signification pour moi, pour ce qui est de ce projet, est celle de Louis-Jacques Dorais citée par Esra Başak Aydinalp (2017). L'identité serait « la façon dont l'être humain construit son rapport personnel avec l'environnement ». Ma recherche de construction d'une relation avec ma ville d'adoption ne toucherait alors pas seulement une réconciliation avec mon environnement, mais aussi une réconciliation avec mon identité et sa malléabilité.

En plus d'être malléable, je me considère hybride. Encore jeune, mon père, qui est agronome, m'expliqua la définition de ce terme. Il me dit que certaines plantes étaient des croisements de deux plantes différentes et que cela les rendait plus résistantes et plus productives. Comme je vous l'ai dit, je suis brésilienne. Mon pays était peuplé d'autochtones et a connu l'arrivée d'autres peuples pendant toute son histoire. La majorité d'entre nous, Brésiliennes et Brésiliens, a des racines génétiques et culturelles composées d'éléments autochtones, européens et africains. Nous sommes alors, comme mon père m'expliqua, des hybrides. Je me mis également à réfléchir sur les influences de ces différentes cultures dans la construction de mon Moi en lisant Mignolo (2013), qui discute de la création de l'Autre par le Soi (comme Hocine) « dans le processus de création de lui-même. » Il me semble intéressant de transposer cette argumentation dans mon travail dans la mesure où ce jeu entre le Soi et l'Autre y existe.

Les « théories » du Mouvement Anthropophage<sup>69</sup> m'aident également à comprendre que cette malléabilité identitaire pourrait être encore plus évidente chez la Brésilienne et le Brésilien à cause des multiples « abordages » que notre terre a subis et notre rapport particulier à ces derniers. Quand Couchot (2003) discute des arts numériques, il parle d'« hybridations de tout type : entre les constituants figuratifs, les images en soi et entre les disciplines. ». Selon lui, « Cette forme d'hybridation est à la base des multimédias ». J'aurais tendance à penser que le terme hybride viendrait véritablement tisser des liens entre plusieurs des concepts investigués. Mais il n'est pas le seul, j'y reviendrai.

En plus de malléable, je me considère hybride, serais-je aussi une sauvage? Le dictionnaire Reverso (2020) cite comme un des synonymes du terme « farouche » le mot « sauvage » qui, à l'extrême<sup>70</sup>, pourrait désigner toute personne « diverse », étrangère, autrement dit, celle qui ne peut pas être considérée comme étant une Québécoise « de souche ». Je m'identifie à ces termes aussi, non seulement par le fait d'être moi-même immigrante, mais parce que je tiens à garder des fragments de mystère dans ma démarche – des fragments d'étrangeté, d'inexplicable, de rébellion. Ce fut en fait toujours comme cela pour moi en tant que personne

---

<sup>69</sup> Je m'attarde sur ces théories dans les pages qui suivent.

<sup>70</sup> Et pas forcément dans son sens négatif. L'artiste Domingo Cisneros, dans son livre *La guerre des fleurs ; Codex ferus* commente ce terme qui, selon lui : « [...] était imbu d'un sens péjoratif : quelqu'un, quelque chose, quelque lieu n'ayant pas bénéficié des influences supérieures de la civilisation. Pire encore, on utilise ce mot comme un jugement moral négatif, une accusation de cruauté, de brutalité » (Cisneros et Robien, 2016).

– même si je n'étais pas étrangère dans mon propre pays – j'ai toujours eu un penchant pour l'étrange, le différent, qui continue à me suivre dans ma vie personnelle et artistique. De là, l'utilisation du terme « étrangère » comme synonyme d'immigrante ou émigrante dans ce mémoire et aussi pour désigner la ville d'adoption – un endroit selon moi, parfois hostile, peu familier et même peu accueillant pour la personne arrivante. C'est pour cela aussi que j'utilise plutôt l'expression « terre d'adoption » au lieu de « terre d'accueil » pour désigner *Tiohtià:ke*/Montréal.

Je trouve que ces termes : « sauvage », « étrangère », « farouche » caractérisent bien une facette de moi, qui ressemble à celle de Domingo Cisneros, à propos duquel je parlerai bientôt. Edith-Anne Pageot (2017) le caractérise comme « figure d'indiscipline » en se référant à sa capacité à s'intégrer dans différentes sphères du monde de l'art, ne se souciant pas de traverser la barrière des langues, des cultures ou de la géographie. Cette question de l'indiscipline, de la rébellion, se trouve également dans le discours de Mignolo (2013) à propos de la « désobéissance épistémologique décoloniale » dont je vous parlais précédemment. Ainsi, on pourrait dire que, en plus de malléable, je suis hydride, étrangère, (sauvage?) et indisciplinée – pour celles et ceux qui me connaissent, ces termes me caractérisent quand même de manière claire.

#### 4.2.3.2 Relation et identité

[...] ouvrez au monde le champ de votre identité (Glissant, 1997, cité par Hocine, 2013).

[...] au commencement est la relation (Labarière, 1983, cité par Hocine, 2013).

Comme le fit Abdelhamid Hocine (2013), dans son article *Poétique de la Relation : Amin Maalouf et Édouard Glissant*, je me permets de faire un passage graduel entre les questions identitaires, telles qu'étudiées précédemment (et ici plus influencées par la pensée de Maalouf) et les questions de relation telles que travaillées par Glissant. J'entre dans le vif de ce qui est un des sujets centraux de ce mémoire – ma relation avec *Tiohtià:ke*/Montréal. Je vous parle cependant d'abord de la question de l'interculturalité, qui selon Esra Başak Aydinalp (2017), est l'approche qui doit être employée lorsqu'on procède à une « [...] affirmation de soi et [à une] quête d'une appartenance ». Selon Renaud Dumont, cité par Aydinalp (2017) :

[...] l'interculturel, c'est faire face à l'Autre, non pas pour l'affronter, mais pour le compléter, pour vivre en parallèle avec lui, l'écouter, s'ouvrir, construire le dialogue avec lui, toutes les cultures sont égales, s'observent, s'inspirent mutuellement. L'interculturalité, c'est des langues-cultures qui se croisent et qui se veulent comprendre.

Comme nous l'avons vu, la construction de l'identité passe par la relation. Il est important de préciser que la relation que je souhaitais développer ici était en lien avec la ville en soi - ses lieux, ses paysages, son

architecture. Selon Hocine (2013), Glissant discute le concept de paysage-Relation, dans mon cas je travaille peut-être celui de lieux-Relation :

Entre les paysages de l'ici et de l'ailleurs, le poète tentera de saisir le « lieu commun » qui n'est pas simplement le commun de tous les lieux, mais un point qui aimante des échos et des convergences par où les paysages du monde se rencontrent en nous (Hocine, 2013).

D'autre part, comme expliqué précédemment, il me semble évident maintenant de tisser des liens avec ma ville en vue de laisser tous les aspects de mon vécu, ici et là, s'amalgamer pour générer une identité qui n'entre pas en conflit avec moi ou avec mon environnement, « Cette relation [...] d'une naissance à soi à l'extérieur de soi » (Hocine, 2013). Je n'irai pas jusqu'à parler d'un processus de guérison<sup>71</sup>, cela est une toute autre histoire, mais d'un processus de réconciliation, de reconnaissance, comme le décrit aussi Hocine (2013) :

Le terme « reconnaissance » est défini comme « reconnaître comme sien, comme vrai, réel ou légitime ». En lui se trouvent les particules « re- » et « co- » et le mot « naître » ; la reconnaissance serait-elle donc une co-naissance sans cesse renouvelée qui transforme les individus et les sociétés ? Si nous nous référons au processus de construction de l'identité [...] la réponse est oui : en re-connaissant l'autre nous construisons notre identité, nous re-naissons à nous-mêmes avec une identité un brin différente de celle qui précédait cette rencontre avec l'autre.

Pour ce qui est de la question de la relation avec le territoire, et particulièrement avec celui du Québec, je reviens sur la pratique de Domingo Cisneros<sup>72</sup>, qui me semble être une des plus pertinentes à présenter. L'artiste vit et travaille en communion avec la nature d'ici, tout en exerçant un genre de reprise du territoire, travail qu'il décrit dans son livre *La guerre des Fleurs - Codex Ferus* (Cisneros et Robien, 2016). Dans la préface, Laure Morali souligne : « Domingo Cisneros investit les lieux sauvages et donne corps à leurs esprits. Son écriture brûlante comme le silex ouvre un chemin initiatique, une voie de dépouillement et de grands pouvoirs ». Dans son œuvre et dans son livre, il n'est pas question de traiter directement de la

---

<sup>71</sup> À propos du Mouvement Anthropophage dont je parle plus loin : « Dans sa lecture du " Manifeste anthropophage ", Benedito Nunes souligne l'existence d'un " diagnostic " et d'une " thérapeutique " de la société brésilienne, " traumatisée par la répression colonisatrice ". L'interdiction par les Jésuites du rituel anthropophage, parce qu'ils le considèrent comme inhumain, met en œuvre le processus répressif. [...] La thérapeutique anthropophage, décrite dans l'idéal de la poésie d'exportation, comprend la présence étrangère non pas comme quelque chose à combattre pour s'affirmer, mais à incorporer » (Silva, 2006).

<sup>72</sup> Domingos Cisneros (1942-) est un artiste canadien d'origine mexicaine. Selon Edith-Anne Pageot (2017), l'artiste est un acteur majeur de l'art contemporain autochtone au Québec. Dans la préface de *La guerre des Fleurs - Codex Ferus*, Laure Morali (Cisneros et Robien, 2016) décrit le travail de Cisneros comme une « [...] œuvre [qui] incarne une protestation sociale, écologique et politique contre les vicissitudes du monde urbain, l'exploitation dévorante des ressources naturelles et le non-respect des Premières Nations » (Steckelberg, 2019).

rencontre de l'artiste avec la forêt boréale – la forêt est là, elle est son chez-lui<sup>73</sup>, et plus qu'un décor, elle prend presque la forme d'un personnage, me semble-t-il. Il n'est pas question non plus de signaler le contraste de cet environnement avec son territoire d'origine, le Mexique, bien que, à un moment donné dans le texte, l'artiste mentionne une certaine familiarité envers cette nature qui pourrait très bien correspondre à des paysages de ses périodes antérieures au Mexique et à Fiji (Steckelberg, 2019). Je trouve que son travail résonne énormément avec le mien grâce à sa teneur en investissement des lieux. Je choisis de montrer l'œuvre *Parole de lauzes* (Cisneros, 2001) (figure D.34, annexe D, page 70), qui témoigne de son engagement avec le territoire par une intervention sur le paysage.

Si on revient à la question de la relation, après une longue période de quête d'altérité envers tout ce qui m'entourait ici et qui n'était pas brésilien, je trouvai finalement moyen de m'ouvrir à cette réconciliation si nécessaire : « L'identité-Relation suppose l'ouverture à l'autre. Pour Edouard Glissant, la relation à l'autre est définie comme une nécessité de composer avec lui, d'ouvrir le lieu de la subjectivité au lien avec autrui » (Hocine, 2013). Il s'agit alors du concept d'identité-racine qui selon ce dernier « [...] est héritée des ancêtres, localisable dans un lieu géographique et une histoire familiale », tandis que le concept « [...] [d'] identité-rhizome<sup>74</sup> reste à se construire au présent ». C'est ce genre de racine, celle qui tisse des liens avec l'Autre et ce, dans le présent, que je souhaite construire avec ce projet. Hocine (2013) et Glissant nous en apprennent davantage :

[...] la conscience subjective n'est pas un territoire fermé sur lui-même. À l'identité racine-unique qui « tue » alentour, il faut ainsi privilégier l'identité-rhizome dont l'extension va du Je à l'autre, d'autrui à Moi [...]. L'identité-rhizome n'est pas contraire à l'enracinement. Elle s'oppose simplement à l'idée d'une racine unique et surtout exclusive des autres racines : « Elle n'est pas déracinée : mais elle n'usurpe pas alentour » (Glissant, 1997, cité par Hocine, 2013).

En plus de soutenir la création d'une identité-rhizome tant convoitée par moi dans ce projet, la relation apporte aussi le si nécessaire don de l'appartenance, pour celles et ceux qui vivent ailleurs que dans leurs pays d'origine. Mais je ne souhaitais pas seulement sentir que la ville m'appartienne, je voulais aussi sentir que j'appartenais à la ville. Il s'agit ici d'une route à double sens :

[...] ce qui détermine les appartenances d'une personne, c'est essentiellement l'influence d'autrui ; [...] Le maître mot, ici encore, est réciprocité. Plus vous vous imprégnez de la

---

<sup>73</sup> « Depuis son arrivée au Québec, en 1968, Domingo Cisneros a élu domicile dans la forêt boréale » (Cisneros et Robien, 2016).

<sup>74</sup> « C'est à Gilles Deleuze et Félix Guattari que Glissant emprunte cette image du rhizome (la racine multiple d'une plante), pour qualifier sa conception d'une l'identité plurielle qui s'oppose à l'identité racine unique. Par opposition au modèle des cultures ataviques, la figure du rhizome place l'identité en capacité d'élaboration de cultures composites, par la mise en réseau des apports extérieurs, là où la racine unique annihile » (Hocine, 2013).

culture du pays d'accueil, plus vous pourrez l'imprégner de la vôtre (Glissant, 1998, cité par Hocine, 2013).

Pour être parfaitement franche, lors de la visite de la place Vauquelin où j'ai vécu le déclic d'appartenance, je me rendis compte beaucoup plus du fait que je ressentis que la ville m'appartenait, qu'elle était aussi à moi. La question de mon intégration, comme faisant partie de la ville, est aussi une toute autre histoire, car ce fait ne dépend pas seulement de mes aspirations et de mes actions. Le fait qu'on essaie quelque chose ne veut pas forcément dire que l'on arrive à l'avoir.

Il faudrait faire en sorte que personne ne sente exclu (sic) de la civilisation commune qui est en train de naître, que chacun puisse y retrouver certains symboles de sa culture propre, que chacun, là encore, puisse s'identifier, ne serait-ce qu'un peu, à ce qu'il voit émerger dans le monde qui l'entoure, au lieu de chercher refuge dans un passé idéalisé. [...] Chacun devrait pouvoir inclure, dans ce qu'il estime être son identité, une composante nouvelle, appelée à prendre de plus en plus d'importance au cours du nouveau siècle, du nouveau millénaire : le sentiment d'appartenir aussi à l'aventure humaine (Maalouf, 1998, cité par Hocine, 2013).

Finalement, et en parlant d'atteindre des objectifs, il me reste encore à mentionner d'autres relations qui pourraient être suscitées par l'appréciation de l'œuvre par les visiteuses et les visiteurs. Idéalement, je souhaiterais que ce projet touche ces personnes, particulièrement celles issues de l'immigration. J'aimerais qu'il éveille en eux un désir d'identifier leurs lieux d'appartenance ; de leur donner l'*agency*, le droit – comme je me l'accordai – de réclamer des espaces à eux (e à d'autres, bien entendu) dans leur ville d'adoption. On ne peut néanmoins pas être dans la tête du public<sup>75</sup>, mais ce point demeure un des objectifs les plus chers pour moi. Le temps et la réception de l'œuvre le diront!

#### 4.2.4 « Antropofagia »

*Só a antropofagia nos une*<sup>76</sup> (Andrade, 1928, cité par Teles, 1976).

*A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro*<sup>77</sup> (Perrone-Moisés, 1990, cité par Vieira Filho, 2019).

Ayant alors exploré dans le cadre de ce mémoire plusieurs de celles que je nomme stratégies de relation, je vous parlerai ici de celle qui fut finalement la plus approfondie et qui demeure une des bases importantes, strictement conceptuelles, de mon projet de recherche-crédation. Je parle ici des « théories »<sup>78</sup> artistiques

---

<sup>75</sup> En tout cas, pas encore...

<sup>76</sup> « Seule l'anthropophagie nous unit » [Traduction libre du portugais.]

<sup>77</sup> « L'anthropophagie est avant tout, le désir de l'Autre ». *Idem*.

<sup>78</sup> Petit rappel de la controverse sur le terme « théorie ». Voir page 7.

autour du *Movimento Antropófago* brésilien. Il faut le dire que « la métaphore anthropophagique peut être perçue sur plusieurs niveaux de compréhension, et a d'ailleurs constamment été traitée et abordée selon diverses strates d'interprétation » (Leydier, 2015), je traite ici alors de mon approche personnelle en lien avec mon projet.

#### 4.2.4.1 Genèse

Selon Anderson Pires da Silva (2006)<sup>79</sup>, en 1926, un quotidien brésilien publia les aventures de Hans Staden<sup>80</sup> parmi les « sauvages », ce qui nourrit un intérêt des brésiliennes et des brésiliens pour notre passé colonial. Pendant ce temps, Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral<sup>81</sup>, deux des fondateurs du mouvement, se laissaient vraisemblablement influencer par la revue *Cannibale* de l'artiste Picabia. Le terme « cannibalisme » était alors courant dans le milieu des arts brésiliens à l'époque (Silva, 2006). En 1928, surgit alors ce mouvement « féroce brésilien » (Bopp, 1966)<sup>82</sup>, un mouvement moderniste initialement littéraire, mais qui se répandit progressivement dans d'autres disciplines. Selon Bopp, un soir, Tarsila et Oswald emmenèrent le groupe qui fréquentait leur maison à un restaurant dont la spécialité était les grenouilles. Oswald, [toujours sur un ton farceur qui apparemment lui était caractéristique], s'exclama : « La lignée biologique évolutive de l'homme, dans sa source préanthropoïde, passa par la grenouille ». Tarsila intervint : « En résumé, cela signifie que, théoriquement, en dégustant des grenouilles, nous sommes... presque anthropophages ». Oswald, dans sa jonglerie d'idées et de mots, proféra : « *Tupy*<sup>83</sup> or not tupy, that's the question »<sup>84</sup> (Bopp, 1966). Un peu plus tard, le jour de sa fête d'anniversaire, Oswald reçut en cadeau une nouvelle toile de Tarsila. Le tableau n'étant pas encore titré, Andrade et Bopp consultèrent un dictionnaire de *Tupí* et le choix se fit intuitivement : *Abaporú* (do Amaral, 1928) (figure D.35, annexe D, page 71), l'homme (*aba*) qui mange (*porú*) (Silva, 2006). En 1928, Oswald de Andrade rédigea le « Manifesto

---

<sup>79</sup> Deux sources importantes pour le sujet furent la thèse de doctorat de Silva : *Mário & Oswald - Uma história privada do Modernismo* et le chapitre sur le Mouvement dans le livre *Movimentos Modernistas no Brasil - 1922-1928*, de Raul Bopp; les deux furent lus en portugais, toutes les citations de ces deux ouvrages sont des traductions libres.

<sup>80</sup> « Hans Staden est un soldat et un aventurier allemand, né vers 1525 à Homberg (Efze) et décédé en 1579. Lors d'un voyage en Amérique du Sud, le navire espagnol sur lequel il était embarqué s'échoua près de l'île de Saint-Vincent au large du Brésil et il fut fait prisonnier par une tribu *tupinamba* qui pratiquait l'anthropophagie rituelle ». Source : Hans Staden. Wikipédia ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Staden](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hans_Staden)), consulté le 18 octobre 2021, à 15 h.

<sup>81</sup> Oswald de Andrade et Tarsila do Amaral formèrent à l'époque un couple important d'artistes brésiliens, lui écrivain et elle artiste peintre. Je reviendrai sur le sujet de Tarsila.

<sup>82</sup> Raul Bopp fut, lui aussi, un des fondateurs du Mouvement.

<sup>83</sup> « Le tupi ancien ou vieux tupi est une langue éteinte tupie parlée par les Amérindiens Tupis, sur le territoire de l'actuel Brésil. De type tupi-guarani, elle fut écrite par les missionnaires portugais et espagnols à partir du XVI<sup>e</sup> siècle ». Source : « Tupi ancien », Wikipédia ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Tupi\\_ancien](https://fr.wikipedia.org/wiki/Tupi_ancien)), consulté le 25 octobre 2021 à 23 h.

<sup>84</sup> Il le dit en anglais, pour évidemment faire un clin d'œil à Shakespeare (1603).

antropófago » qui fut publié en février 1928, dans le premier numéro de la *Revista da Antropofagia*<sup>85</sup> (Silva, 2006).

#### 4.2.4.2 Qu'est-ce qu'on mange?

Dans son manifeste, et « en extrapolant la littéralité de l'acte de dévorer pratiqué par les Indiens [autochtones] » (Rolnik, 2008), Andrade suggérait qu'après une soigneuse sélection, la culture de l'*autre* fasse l'objet d'un emprunt et ensuite d'une assimilation de la part de l'artiste, pour que celui-ci entre en possession de tous les outils nécessaires pour la production d'une œuvre. En résumé, l'artiste devrait essayer d'aller saisir ce qui pourrait le plus être mis à profit de cette construction d'un Moi auquel participent des éléments de l'Autre (Rolnik cité par Steckelberg, 2020b). Pour Rolnik, la formule éthique du Mouvement Anthropophage se décrirait ainsi :

Ce n'est pas n'importe quel autre que l'on dévore. Le choix dépend de l'évaluation de la manière dont sa présence affecte le corps en sa puissance vitale : la règle consiste à s'éloigner de ceux qui l'affaiblissent et à s'approcher de ceux qui la fortifient. Lorsque la décision est en faveur du rapprochement, la règle consiste à se permettre d'être affecté le plus physiquement possible : assimiler l'autre en sa puissance vitale, en l'absorbant dans son corps, de telle manière que les particules de sa différence admirée et désirée soient incorporées à la chimie de l'âme, et stimulent ainsi le raffinement, l'expansion et le devenir de soi-même (Rolnik, 2008).

Ayant eu une formation classique et ayant voyagé en Europe maintes fois, Oswald de Andrade « [...] découvrit émerveillé sa propre terre. [...] "si j'apportai quelque chose de mes voyages en Europe [...] c'est le Brésil même" » (Paulo Prado, 1997, cité par Silva 2006). Selon Silva (2006), de Andrade<sup>86</sup> et les participantes et participants du Mouvement cherchèrent dans le primitivisme, principalement dans nos racines culturelles autochtones, des éléments « populaires comme argument de rupture avec les avant-gardes artistiques européennes ».

L'esthétique du primitivisme, dans l'évaluation d'un contemporain, Tristão de Ataíde (1927), capturait « les éléments inconscients, natifs, profonds » [...] dans l'intention de chercher « les éléments spontanés et primaires de notre existence » (Silva, 2006).

Un autre aspect important du Mouvement fut son approche décolonisatrice<sup>87</sup>. Anderson Pires da Silva (2006), parle même de « résolution du trauma de la colonisation » à travers les idées tissées par les membres

---

<sup>85</sup> Revue d'anthropologie [Traduction libre du portugais.]

<sup>86</sup> Selon Haroldo Campos, 1989, cité par Silva (2006), « [...] [de Andrade] a remplacé le bon sauvage de Rousseau par le " méchant sauvage " de Montaigne ».

<sup>87</sup> Il est important de signaler que les actrices et les acteurs du mouvement étaient en majorité blancs et à l'aise financièrement. Il en a découlé une controverse quant à la teneur décolonisatrice du mouvement. J'en discute plus longuement plus bas.

du Mouvement en lien avec le détachement du Brésil du Portugal. La (re)découverte par de Andrade de son propre pays par l'errance par exemple, a probablement donné naissance à un sentiment de nationalisme qu'on peut, de nos jours, lier à l'avènement de processus décolonisateurs au pays, déjà dans les années 1920 :

Le rituel anthropophage, condamné par la catéchèse jésuite, se transfigura en puissante métaphore, capable de se mettre en relation sans drame avec les influences externes et, en même temps, de surmonter les traumatismes causés par la colonisation lusitane et par la religion castratrice (Silva, 2006).

D'après Silva (2006), l'utopie « anthropophage » n'aspire pas un retour au passé, peut-être le contraire, à une reconstitution du passé dans le présent. Et selon lui, « Un des sens les plus simples pour comprendre la logique anthropophage est le mélange entre le privé et l'universel, le national et l'étranger » (Silva, 2006) ; et j'ajoute le passé et le présent. Mais, finalement, que mangeaient-ils ces « anthropophages » ? Plus concrètement<sup>88</sup>, ils se nourrissaient par exemple d'éléments des avant-gardes artistiques européennes, particulièrement en ce qui concerne ses aspects techniques, tout en allant chercher ce qu'il y avait de plus originaire au Brésil comme source esthétique et iconographique. Mais ils régurgitaient aussi : ils régurgitèrent l'église, le patriarcat, la colonisation, que pour n'en citer que quelques-uns.

Empiriquement, selon l'auteure Rolnik (2008), on entrerait en relation par le biais de deux dispositifs d'appréhension du monde : la perception, qui nous permettrait d'entrer en contact avec le paysage d'un lieu par exemple, à travers ses formes ; et la sensation qui nous permettrait d'entrer en contact vibratile avec les forces présentes dans ce dernier. L'auteure nous raconte que la tension entre ces deux façons d'appréhender le monde pousserait l'artiste à la création, tensions qui peuvent être derrière ma motivation de création pour *Dé[faroucher]* :

C'est par la sensation ou *affect de vitalité* que la subjectivité peut évaluer si l'autre en question produit un effet d'intensification ou d'affaiblissement des forces vitales spécifiques dont on est porteur. L'effet de cette présence vivante ne peut être représenté ou décrit, mais seulement exprimé, dans un processus qui requiert de l'invention, laquelle se concrétise de manière performative : dans une œuvre d'art, mais aussi dans une manière d'être, de sentir ou de penser, dans une forme de sociabilité, dans un territoire d'existence [...] (Rolnik, 2008).

Il existerait une force de disparité entre la perception et la sensation – des modes de compréhension du monde – qui influence le sujet et qui peut être à l'origine de la puissance de création de « nouvelles configurations de l'existence, une nouvelle figuration de soi, du monde et des relations entre les deux »

---

<sup>88</sup> Sans aller néanmoins dans la littéralité de l'acte bien sûr, et sans vouloir faire une liste exhaustive – je suis loin de comprendre tous les aspects de l'« Antropofagia » avec ces quelques cent-cinquante pages de lecture et dans ces sept pages de texte à propos...

(Rolnik, 2007). Cette tension est sans doute à l'origine de ce besoin de me retrouver, d'aller trouver des repères subjectifs dans des lieux appartenant au panorama de la ville. Rolnik en appelle néanmoins à la vigilance :

Pour que ce processus s'oriente dans la direction des mouvements d'affirmation de la vie il est nécessaire de les construire sur la base des urgences indiquées par les sensations. Ceci implique de se maintenir à l'écoute de la dissonance entre la sensibilité vibratile et la sensibilité objectivante durant le processus de création (Rolnik, 2011).

#### 4.2.4.3 Ludmila, Brésilienne, « anthropophage »

L'aspect du Mouvement qui me toucha le plus lorsque j'approfondis mes recherches<sup>89</sup> fut le de me rendre compte que la rencontre et la relation dont ces « théories » font l'objet décrivent une attitude naturellement brésilienne. L'ouverture à l'*autre*, à ailleurs et à l'au-delà, ce *know how* « anthropophage » et cette aisance à créer des processus de singularisation résultant de la composition de plusieurs Autres (Rolnik, 2011) sont des caractéristiques propres à notre peuple. Nous avons une certaine tendance, comme d'autres peuples de l'Amérique latine et ce, pour probablement les mêmes raisons, à métamorphoser, à « brasilianiser » (Leydier, 2015) ou *abrasileirar* ce qui nous touchons<sup>90</sup>. Selon Elsa Leydier, l'Amérique latine :

[...] est le territoire qui paraît le plus riche et le plus pertinent pour y étudier un questionnement qui tourne autour de la rencontre ; par son histoire faite de rencontres incessantes, pour son identité qui est elle-même indissociable de l'idée de pluralité et de métissages. La multiplicité fait en effet partie de l'identité de tout un chacun sur le continent latino-américain ; il n'est ainsi pas rare d'avoir en même temps des origines indiennes, de descendant d'esclave africain, et de descendant d'Européen (Leydier, 2015).

Ces éléments d'approximation et de relation avec l'autre sont au cœur de ma pratique et de ma façon présente d'appréhender des lieux de la terre d'accueil, tout en essayant de les rendre miens (Steckelberg, 2020b). De là, mon désir de construction de ce que Rolnik (2008) appelle des « cartographies singulières » – terme qui s'applique si bien dans le contexte –, pas seulement pour ce qui est de mon expérience migratoire et de ma démarche artistique, mais également pour discerner comment celles-là s'inscrivent dans les tensions des sociétés globalisées contemporaines, à partir de lesquelles, selon l'auteure, la pratique artistique doit se manifester (Rolnik, 2011, cité par Steckelberg, 2020b). Et finalement, je n'avais alors pas à essayer de me distancier de cette ville (encore) si étrangère par moments ; me mettre en relation cerne ce que je suis comme personne et comme artiste. Être hybride que je suis, j'aurais tendance – forcément et éventuellement – à répéter le geste d'hybridation, stade où nous sommes véritablement à l'aise.

---

<sup>89</sup> Recherche que j'ai toujours voulu mener, soit dit en passant. Probablement parce que ce mouvement de l'histoire de l'art m'intriguait profondément.

<sup>90</sup> L'équivalent de « québécoiser » en français qui, dans le dictionnaire *Antidote* (« Québécoiser », 2021) voudrait dire : « Donner un caractère québécois à ».

Je n'avais qu'à m'ouvrir à l'Autre pour exercer mes qualités innées de Brésilienne. Cela est arrivé de manière naturelle, avant la recherche, mais c'est en effet la recherche qui l'a confirmé.

Le Mouvement Anthropophage fut un projet de reconstruction de l'identité culturelle nationale (Martins, 2008). C'est une des raisons majeures, selon moi, pour transposer ses « théories » à mon projet de recherche-crédation, qui se veut également une quête identitaire passant par la relation avec l'Autre – dans ce cas, la ville. Je me vis finalement comme « anthropophage », à travers un filtre qui me permet de mieux saisir la maille composée de mes racines et qui rendra possibles mon ouverture, mon contact et ma relation avec la *Tiohtià:ke*/Montréal et donc, mon œuvre. Quand Suely Rolnik discute le fait que ces stratégies de contact et de relation – de reprise si l'on veut – se font de manière critique<sup>91</sup> (Rolnik, 2008), il reste évident que lorsque la ville devient l'objet de ma dévoration culturelle, je la juge alors digne de faire partie de mon Moi, de mon identité.

#### 4.2.4.4 Controversant

Dans la recherche du primitivisme, on ne peut pas nier que les « anthropophages » cherchaient peut-être aussi à donner une voix aux personnages de la culture populaire brésilienne. Néanmoins, je souhaite créer une polémique : dans les ouvrages étudiés, je ne trouvai aucune mention du fait que ces jeunes artistes riches, filles et fils de propriétaires de fermes de café, probablement descendants de propriétaires d'esclaves, se soient approprié la culture autochtone qu'ils connaissaient peu, malgré certains voyages de « reconnaissance ». Disons que, contrairement à Pablo Picasso, avec ses appropriations de l'exotique, du moins étaient-ils en train de portraiturer des cultures de leur propre pays<sup>92</sup>.

#### 4.2.4.5 La muse<sup>93</sup> du Mouvement

Même si le Mouvement Anthropophage comptait des femmes parmi ses membres, il ne s'agit pas d'un mouvement à teneur féministe (Silva, 2006). J'imagine que percer dans les domaines très masculins qu'étaient la littérature et les arts plastiques (extérieures aux salons des classes sociales et économiques aisées), à ce moment de l'histoire de l'art brésilien, ne devait pas du tout être facile. Pour corriger quelque

---

<sup>91</sup> Petit rappel : « Ce n'est pas n'importe quel autre que l'on dévore » (Rolnik, 2008).

<sup>92</sup> Malaise!

<sup>93</sup> Terme utilisé par Lucia Teixeira pour désigner Tarsila do Amaral. Voir : Teixeira, L. (1999). Tarsila do Amaral, Musa do Modernismo. *Itinerarios*, (14), 43-57.

peu cette disparité, je me posai les questions : Et Tarsila<sup>94</sup>? Que mangeait-elle? Tel que promis, je clos alors cette section du mémoire en traitant de Tarsila do Amaral<sup>95</sup> et de sa contribution au Mouvement. Selon María Elena Lucero (2015)<sup>96</sup>, au plan pictural, Tarsila – si je peux l'appeler ainsi – serait la protagoniste d'un développement artistique qui la situa dans le noyau du Mouvement à partir d'une imagerie énergétique et frappante. Je décidai alors de la mettre en lumière pour rendre hommage à l'une des rares femmes qui réussirent malgré tout à briser les barrières<sup>97</sup>.

En 1928, Tarsila termina *Abaporú*, œuvre évoquée auparavant (do Amaral, 1928) (figure D.35, annexe D, page 71), qui, selon Paulo Herkenhoff, 1998, cité par Lucero (2015), fut révolutionnaire pour la modernité au Brésil. Selon l'auteure, le choix du paysage comme thématique répondait à une option symbolique, synthèse de l'imaginaire national. D'après elle :

L'œuvre de Tarsila surmonta la représentation de l'altérité de l'idéation occidentale [...] et à partir de la disparité proposa de nouvelles icônes d'identité nationale. Elle fit partie d'une étape picturale qui a ouvert des questionnements sur le caractère authentique de la culture brésilienne et qui concevra l'exercice anthropophage comme instrument antihiérarchique, comme instigateur d'une valorisation ethnique et poétique [...] (Lucero, 2015).

Selon Tarsila : « [...] si j'ai quelque chose de bon, dans mon art, c'est sa *brasilidade*<sup>98</sup> [...] » (Aracy Amaral, 1975, cité par Lucero, 2015). Je suis du même avis pour ce qui est de mon parcours comme artiste. Sans prétention, j'aime me penser comme une artiste innovante, impétueuse et intrépide comme Tarsila le fut. J'ai l'impression d'avoir souvent tendance à aller contre la marée des goûts et des tendances en arts et que la réception de mon travail en souffre – Tarsila, femme, artiste, « anthropophage » me sert de réconfort et d'inspiration. Appuyée par le Mouvement, elle a su s'imposer et avoir le courage de rompre les barrières en se prévalant d'éléments esthétiques et iconographiques totalement nouveaux pour l'époque. Selon moi,

---

<sup>94</sup> « Tarsila do Amaral naquit en 1886 [...] dans la province du Rio Grande do Sul [...]. Elle retournera à São Paulo [en 1922, après des études artistiques en Europe] [...]. En 1923 elle réalisa *A Negra* (do Amaral, 1923) (figure D.36, annexe D, page 71), une magnifique toile qui établit des précédents pour l'étape anthropophage. [...] Durant 1924, Tarsila entreprit deux voyages à Rio de Janeiro et à Minas Gerais<sup>94</sup> en compagnie d'Oswald de Andrade, de Mário de Andrade, de Blaise Cendrars et d'autres intellectuels à la recherche du terroir brésilien, de ses traditions, de ses racines. [Entre 1920 et 1933], elle se déplaça non seulement à plusieurs endroits du Brésil et de l'Amérique latine, mais aussi en Europe – en incluant l'Union Soviétique –, et au Moyen-Orient. [Elle] mourut en 1971 à São Paulo » (Lucero, 2015) [Traduction libre de l'espagnol.]

<sup>95</sup> Je rends aussi un sincère hommage à la mémoire d'Anita Malfatti (artiste peintre) et de Patrícia Galvão (écrivaine) qui surent laisser leur marque dans le Mouvement et aussi dans l'histoire de l'art brésilien, même si elle s'est quelque peu estompée.

<sup>96</sup> Toutes les citations faites à partir de l'article *Relatos de la modernidad brasileña. Tarsila do Amaral y la apertura antropofágica como descolonización estética* de Lucero (2015) sont librement traduites de l'espagnol.

<sup>97</sup> Il fut question d'évolution dans la contemporanéité, mais à quel point?

<sup>98</sup> Quelque chose comme « brésilité », équivalent à « québécoisité ».

sans elle, le Mouvement n'aurait pas vraiment pu prendre la forme qu'il prit et son ampleur un peu partout dans le monde. Je continue à réfléchir et à créer, je crois, en réponse à une volonté de briser les canons, mais aussi grâce à une authenticité que je pense partager avec Tarsila. Comme elle, j'ai également choisi le paysage comme thématique, ou plus précisément, les lieux, mais dans ce projet je préférerais, à la place de me plonger dans ma culture comme avant, de faire de ma ville d'adoption mon objet de « dégustation ».

## CHAPITRE 5

### ART NUMÉRIQUE

Dieu fait le monde en calculant, mais ses calculs ne tombent pas juste (Deleuze cité par Renaud (2001).

Dans les années 80 déjà, Edmond Couchot (1988)<sup>99</sup> prévoit « un renouvellement de certains arts visuels et plastiques, conduits par réaction à se redéfinir, comme l'a fait la peinture impressionniste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour répondre à la photographie ». Michel Bret (2001) parle de progression de l'histoire de l'art, et non de progrès :

L'auteur<sup>100</sup> montre comment chaque étape du cheminement artistique résulte, non pas d'une brusque révolution des idées et des goûts esthétiques surgie du néant, mais de courants esthétiques antérieurs qui tout à coup se rejoignent et se transforment et des effets de certaines techniques notamment des techniques figuratives sur la perception. C'est, par exemple, la photographie et ses automatismes opticochimiques qui déplacent la peinture et provoquent l'Impressionnisme [...].

#### 5.1 « Ingestion » numérique

De nos jours, nous habitons un monde envahi par la technologie<sup>101</sup>. Nous sommes devenus des cyborgs, dans le sens employé par Donna Haraway (1985), nous nous entourons de téléphones et de montres intelligentes, nous prenons des médicaments et mangeons des aliments issus de l'ingénierie génétique, l'écriture à la main – pour ceux qui la pratiquent encore – devient gauche et même les relations se construisent à partir de l'internet<sup>102</sup>, ou dans des mondes virtuels. Ce besoin de tout « savoir » me semble assez intrusif : combien de pas ai-je fait aujourd'hui? Quelle est-elle la quantité exacte de nutriments qui composent ma soupe? Quel « *kit* » Jessica porte-t-elle aujourd'hui sur son compte Instagram? Certes, nous sommes bombardés comme jamais d'informations, mais nous – accent sur le « nous » – emplissons nos têtes déjà comblés d'encore plus d'informations, dont je questionne l'utilité. Il faut absolument être présente, connectée, sans arrêt.

En bonne cyborg que je suis, je dois avouer cocher plusieurs des cases évoquées – toute jeune, j'étais déjà une technomane – j'eus ma première caméra numérique vers 2006, au début de ma vingtaine. De même,

---

<sup>99</sup> Selon Deleuze, « l'un des meilleurs spécialistes du sujet », Renaud (2001).

<sup>100</sup> Dans Couchot, E. (1998). *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*. Jacqueline Chambon. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36997741t>

<sup>101</sup> Sans vouloir généraliser, nous savons que l'avènement technologique ne rejoint pas toute la planète, en quelque sorte, comme la Révolution industrielle (Gobira, 2017).

<sup>102</sup> J'y rencontrai mon conjoint il y a maintenant cinq ans...

je fus une des premières étudiantes à utiliser la 3D pour illustrer la présentation de mon mémoire de baccalauréat, la même année. Mais la culture technologique d'aujourd'hui est plus puissante que la plupart des mortels. Selon Couchot (2015), « l'expérience perceptive » sollicitée par l'utilisation des technologies « modèle nos comportements et notre vision du monde ». Tout cela mène théoriciennes et théoriciens à discuter de la naturalisation de l'utilisation des technologies dans le quotidien et à façonner des termes comme « post-numérique », et même à se poser des questions à propos de l'appellation « art numérique » étant donné qu'apparemment, nous vivons déjà dans un stade « post-numérique » (Gobira, 2017).

Comme Alain Renaud (2001), je m'interroge pourtant :

[...] que veut dire créer « en numérique » [ou « post-numérique »]. Quelles orientations, quelles exigences le choix de ce nouveau plan implique-t-il pour la pensée à l'œuvre. Nombreux sont ceux qui, sans se soucier de philosophie – à chacun son métier ! – s'emploient à faire l'image, la musique et même le cinéma ainsi disposés dans et avec l'élément digital. Ils ont raison. À condition toutefois que leur volonté d'art soit assez forte pour plier les nouveaux moyens selon un sens créateur.

D'après Couchot (2015) :

[...] quand la technologie est repensée, déviée de sa finalité instrumentale et pragmatique, elle devient alors l'occasion d'une expérience esthétique, un moyen d'échange intersubjectif d'émotions, de sentiments, d'idées, de connaissances ; elle prend sens.

C'est pour moi l'une des raisons d'utiliser les arts numériques, pour m'exprimer et faire expérimenter *Dé[faroucher]*. En changeant ma perception du monde par l'utilisation des arts numériques, en en faisant un usage positif qui me permet de rejoindre d'Autre – la ville, les visiteuses et les visiteurs – avec des moyens totalement nouveaux pour moi et pour eux. Je crois qu'il s'agit d'une fructueuse route à double sens, une route de relation, et d'une relation transformée peut-être, une nouvelle façon d'être en relation, finalement.

## 5.2 Le sensible

Selon Michel Bret (2001), toute œuvre serait le résultat d'une négociation entre une « composante modelée par la manipulation des techniques et des perceptions qu'elles induisent et qui fonctionne sur un mode impersonnel et partagé par tous » et « une composante qui, elle, resterait la manifestation d'une singularité propre à l'artiste et à son imaginaire, et irréductible à tout mécanisme technique ». Renaud (2001) dévoila « [...] l'étonnante disposition intellectuelle qui voit aujourd'hui la rationalité, à laquelle le discours est une seconde nature, “décide” de passer au sensible ». Couchot (1998, cité par Bret 2001), quant à lui, posa cette question : « Comment réintroduire du sensible dans l'art avec des outils qui relèvent de l'intelligible? ». Question à laquelle Bret (2001) répondit :

Je parlerais, pour ma part, de « désir d'art » et, en matière d'amour et de désir, quelle instance plus belle que la vie peut-on invoquer ? En l'occurrence les algorithmes génétiques nous entraînent sur les chemins de la création (au sens fort du terme), tout à la fois sous une forme sensible (disons intuitive) et automatisable (disons intelligible) par des systèmes artificiels, programmes ou machines, réels ou virtuels. L'interface artiste-machine ne passe plus alors par une nécessaire formalisation abstraite (en termes d'algorithmes), mais permet un dialogue direct de l'être-artiste avec l'être-machine sur le mode du vivant.

D'après moi, ce dialogue entre être-artiste et être-machine relève d'une relation. La vie, c'est l'expérience et je juge que c'est à travers les miennes, mon contact et mon apprivoisement des lieux, en transposant une cartographie subjective dans le virtuel (l'intelligible), en me faisant une avec l'être-machine, en m'y transposant comme allégorie (avatar), je produis à ma façon un geste de réintroduction du sensible dans la sphère du numérique.

« Donnez-moi un corps! Je veux m'incorporer, voir, entendre, palper, goûter...! » telle semble être la revendication la plus folle de la raison de l'ère informationnelle. Folie en effet si l'on songe que l'histoire qui, depuis près de deux mille ans, travaille dans le silence des corps à élaborer la grande idée occidentale de la Raison, faisait appel radicalement opposé : « cachez-moi, débarrassez-moi de ce corps que je ne saurais voir! » (Renaud, 2001)

### 5.3 Hybridité

On revient alors à la question de l'hybridité, telle que traitée dans les pages sur l'identité : mon identité hybride composée de racines-rhizomes qui s'étendent dans le temps et dans l'espace d'avant le Brésil<sup>103</sup>, au Brésil et maintenant au Québec<sup>104</sup>. En ce qui concerne les arts numériques, Couchot (2003) parle d'hybridations en tout genre :

Hybridation [...] entre l'image, l'objet (le réel, ou la partie du réel figurée par l'image) et le sujet (celui qui fait ou qui regarde l'image). Le sujet n'est plus en rapport frontal avec l'image, il ne se tient plus devant l'image. Il la pénètre [...]. Hybridation encore entre l'objet – virtuel – et l'image. Il n'est plus possible alors de désolidariser l'objet de son image, de l'infinité d'images qui lui est potentiellement attachée (Couchot, 2003).

Comme c'est le cas de mes différents modèles 3D et de l'énorme quantité d'images qui en découleraient avec un simple changement de vue lors d'une capture d'écran, par exemple. Une zone d'appartenance existe dans le virtuel. Et à l'exemple d'un changement de vue lors de la prise d'une photographie d'un modèle dans le monde effectif, un modèle en trois dimensions se prête exactement au même rôle. D'après Couchot, « [...] [l']hybridation est à la base des multimédias ». Haraway (1985), quant à elle, parle d'hybridité

---

<sup>103</sup> Mes ancêtres.

<sup>104</sup> Je ne parle même pas du conflit qui survient entre toutes ces ramifications lorsque je « revisite » mon pays. Et je ne parle même pas du futur.

humain-machine pour constituer celles et ceux que j'ai déjà mentionné – les cyborgs. Au moment où je me projette dans le virtuel aussi, je suis encore en train de m'hybrider, de multiplier mes Moi grâce à ce projet.

Puissances métisses (Edmond Couchot, le premier soulignera l'enjeu de cette orientation), vitalités hybrides toujours impures et passagères des formes artistiques qui, à l'instar de n'importe quelle forme biologique, culturelle ou urbaine, jouent toujours en même temps [...] à la fois de la continuité et de la discontinuité corporelle des espaces et des temps, fabriquant et superposant joyeusement, par-delà les tentations de l'esprit de système, des couches hétérogènes, concurremment complices de matières, de formes et de sens (Renaud, 2001).

#### 5.4 Transdisciplinarité

En discutant l'hybridité, on en arrive au fait que les arts numériques relèvent de rapports étroits – de relations – entre plusieurs disciplines et que l'évolution des sciences en dépend :

Claude Bernard nous enseigne que les sciences ne progressent fondamentalement qu'à partir de situations aussi tendues – palliaient amplement le flou conceptuel : elle permettait d'élargir le problème de l'image numérique en la mettant en perspective anthropologique et esthétique, éclairage à l'époque complètement absent de la réflexion sur ce type d'objet ; en retour, elle faisait apparaître le numérique lui-même comme un problème global (sociologique, épistémologique, esthétique) que les seules considérations scientifiques et techniques qui régnaient alors sans partage sur le monde informatique ne pouvaient prétendre épuiser (Renaud, 2001).

Selon Couchot (2003), « Depuis le milieu du siècle, les liens entre la science et la technique se sont faits de plus en plus étroits, au point de donner naissance à un ensemble assez homogène – la techno-science [...] ». Les champs de la science que j'incorpore dans mon travail – certains à propos desquelles je me suis déjà exprimée<sup>105</sup> – sont la biologie, pour ce qui est du corps, lorsque transposé dans la virtualité et en relation avec la réception de l'œuvre par d'autres corps – de ses processus cérébraux et corporels ; de l'épistémologie, lorsque je cherche à baser ma recherche sur des épistémès diverses dans une approche décolonisatrice ; et de la géographie, quand je me propose de créer une cartographie subjective et que je fait des recherches à propos de la psychogéographie, par exemple. Une autre discipline qui se voit également amalgamée dans mon travail serait la littérature, parce que le Mouvement Anthropophage est à son origine une manifestation littéraire et parce que je me laisse influencer par l'écriture de Gabrielle Roy pour l'écriture de ce mémoire.

#### 5.5 Traitement

Dans ma pratique, j'ai toujours senti un conflit au sujet de l'expression de la vérité. Si j'aborde la question de l'évolution dans ma façon de travailler, la lecture d'articles portant le sujet des arts numériques et

---

<sup>105</sup> Encore le bricolage!

spécialement ceux d'Edmond Couchot, me procura un sens de liberté inédit pour ce qui est de la création, contrairement à toutes les cases où on doit essayer de rentrer. Il a libéré ma pensée qui est sans doute, selon Renaud (2001), « dans la base de la création artistique ». Couchot m'a alors réellement libérée de ce conflit, et pour ce qui est de ce projet, a ouvert le geste de création à des possibilités infinies qui, à dire vrai, caractérise particulièrement les arts numériques (Renaud, 2001). Cette pensée a directement influencé la formalisation des zones d'appartenance et de mes allégories. Je décidai de sortir d'un cadre réaliste et de le faire éclater. Selon Couchot (2003) : « Les artistes doivent non seulement apprendre à les connaître [les techniques en arts numériques] pour les maîtriser mais aussi à les transformer, à les affiner, à les plier à leur imaginaire ». Dans le cas particulier des modèles 3D des lieux, je laissai alors une certaine liberté à la machine pour me donner l'esthétique désirée, ce qui finalement donna naissance à des images issues d'une entente entre « nous ». Le résultat est une image produite par fragments – les clichés des photogrammétriques – qui se recompose, mais qui garde en soi la « mémoire » si l'on veut, de cette même fragmentation, qui peut faire allusion à la construction d'images, de souvenirs, de rêves dans le cerveau.

## 5.6 Le *glitch*

Je décidai de laisser une petite place pour parler du *glitch* qui, apparemment, est une question controversée dans les arts numériques. En discutant avec d'autres artistes et des professeurs, il m'apparut qu'il n'y avait pas de consensus sur la question. Le calcul de mes modèles 3D dans le logiciel *3DF Zephyr* (3DFlow, 2020) fait naître des lacunes et des pixélisations parfois assez frappantes. Je décidai de les accepter et de les apprivoiser et j'ai même l'impression d'affectionner ces imperfections. Je me rappelle qu'en 2005, lorsque j'agrandissais mes photographies dans le laboratoire noir et blanc de mon école, au Brésil, j'avais déjà une tendance, et peut-être même une habileté, à convertir des défauts en effets<sup>106</sup>.

Je me mis même à penser que cette ouverture à l'erreur pourrait correspondre à mon ouverture comme Brésilienne « anthropophage » – ces lacunes des modèles 3D pourraient peut-être en témoigner. Selon Anderson Pires da Silva (2006), dans les lettres de Mário de Andrade, écrivain et un des fondateurs du Mouvement Anthropophage à d'autres « anthropophages », « la question de l' " erreur " était une constante, une obsession »<sup>107</sup>. Selon lui, « La faute grammaticale correspond correctement à un projet de " découverte du Brésil " », ou comme Mario le dit de façon récurrente dans sa correspondance « [...], " l' *abréselement* du Brésil " ». C'est peut-être en apprivoisant l'erreur qu'on ferait alors ressortir ce qui pourrait exister de plus authentique dans l'œuvre – la main de chair et os derrière la souris.

---

<sup>106</sup> En portugais : *defeito* en *efeito*. Je prenais plaisir à l'exprimer ainsi à mes collègues...

<sup>107</sup> [Traduction libre du portugais.]

## 5.7 Venturelli

Pour ce qui est du sujet des arts numériques, je décidai de parler de Suzete Venturelli<sup>108</sup>, une des artistes-chercheuses précurseuses des arts numériques au Brésil. Dans un de ses articles, elle nous raconte le début de son parcours dans les années quatre-vingt qui furent, selon elle, marquées par les idées de Marshall McLuhan<sup>109</sup>. Venturelli suggère que son décès marqua la fin d'une ère et le « début de la révolution des ordinateurs personnels et, conséquemment, de l'impact de la technologie numérique »<sup>110</sup> (Maciel et Venturelli, 2004).<sup>111</sup> Son trajet artistique connut une évolution de l'analogique vers le numérique, ce que j'ai vécu aussi. En ce moment d'intérêt pour le numérique, son « appétit » s'accorde avec le mien :

[Les œuvres d'art numérique] témoignent de l'intérêt d'une génération pour un art qui permet la rencontre de l'action et de l'esthétique, de la pensée technique, pour établir plus de relations, d'échanges et d'interactions homme-machine (Venturelli, 2015).

Malgré le fait que des expositions en arts numériques ou computationnels, comme la chercheuse les appelle, aient déjà commencé au Brésil depuis 1971, ce fut en 1988, qu'a lieu la première exposition de ce genre d'art à Brasilia, qui comptait des œuvres de cette artiste (Venturelli, 2015). Selon elle, l'avènement du « post-numérique » verra le jour avec « l'incorporation des ordinateurs comme technologies répandues » (Venturelli, 2015) et c'est dans ce courant que son travail se trouve immergé de nos jours. À la suite de ce petit exposé sur sa carrière, je vous présente une œuvre où je trouve des résonances avec la mienne. Il s'agit de *BioCyberUrban parQ* (Venturelli et de Paula Barretto, 2011) (figure D. 37 et D.38, annexe D, page 72), un projet créé en collaboration avec des étudiantes et des étudiants, réalisé au *Midialab – Laboratório de pesquisa em arte computacional* de l'*Universidade de Brasília* :

*The project [...] aims to transform the National Park of Brasilia into a bio-cybernetic artwork. We introduced smart technologies that can scan signals/information issued by living beings, objects, and the environment, to be used as parameters and variables of a Computational*

---

<sup>108</sup> « Professeure titulaire à l'Université Anhembi-Morumbi, depuis 2018. Professeure titulaire à la retraite de l'Université de Brasília (où elle a travaillé pendant 32 ans et continue de collaborer au programme d'études supérieures en arts visuels). Postdoctorat à l'Université de São Paulo, École de communication et des arts (2014); doctorat en arts et sciences de l'art à l'Université Panthéon-Sorbonne Paris I (1988), dirigée par Bernard Teyssède; DEA en Histoire et Civilisations - Université Montpellier III - Paul Valéry, France. [...] (1981). Elle est l'auteure des livres *Arte: espaço\_tempo\_imagem*, *Imagem Interativa* et *Arte Computational*, aux Presses de l'Universidade de Brasília (Edunb). Elle est co-auteure des livres : *Frontières des mouvements autophotographématiques*; *De la photographie au post-digital: Du contemporain au post-contemporain e Esthétique et connectivité*, à L'Harmattan. Sa production artistique, scientifique et technologique implique le design-art computationnel, l'art computationnel, la réalité virtuelle, les mondes virtuels, l'animation, l'art numérique, les environnements virtuels, l'art sonore et l'image interactive. Elle coordonne les *Encontros Internacionais de Arte e Tecnologia (#ART)* » (Venturelli, 2019).

<sup>109</sup> Je trouvai amusant de la voir écrire à propos d'un théoricien canadien.

<sup>110</sup> Toutes les citations d'articles de Venturelli *et al.* sont des traductions libres du portugais.

<sup>111</sup> Petite note personnelle : le début de cette ère compte aussi ma naissance.

*System of Senses Extension (CSSE), which will generate in real-time a multimedia concert based on gathered information from the park (Venturelli et de Paula Barretto, 2015).*

Malgré les différences entre nos projets, je vois dans celui de Venturelli et Barretto certaines similarités – le fait qu’il s’agisse d’une cartographie par exemple – une cartographie calculée à partir de la géolocalisation d’êtres vivants qui, tout en provoquant une relation entre eux, fait advenir quelque chose d’inattendu. Le *Parque da Cidade* fut probablement un des premiers environnements naturels urbains que je visitai. Ma famille et moi le fréquentions beaucoup, puis j’y allai souvent avec des amies et des amis. Je garde une affection particulière pour ce parc de ma ville d’origine. Cette expérience pourrait être mise en parallèle avec mon attachement pour les environnements naturels de *Tiohtià:ke/Montréal* qui sont portraturés dans mon projet : le parc Jarry et le parc Angrignon. Il se peut aussi que ces endroits correspondent tout à fait à ma façon de me connecter avec les fermes de mes parents et d’autres membres de la famille, qui furent également des espaces privilégiés de mon enfance et de ma vie.

## 5.8 Allégorie

### 5.8.1 Avatar

Dans cette partie, je vous parlerai de mon avatar dans ce projet. D’après Tom Boellstorff :

*This Sanskrit word originally referred to the incarnation of a Hindu god (particularly Vishnu). [...] While “avatar” [...] historically referred to incarnation – a movement from virtual to actual – with respect to online worlds it connotes the opposite movement from actual to virtual, a decarnation or invirtualization (Boellstorff, 2015a).*

Malgré le fait que j’affectionne ce terme et sa conceptualisation, je décidai de choisir le vocable « **allégorie** », à la place d’« avatar » pour ce qui est de ce projet parce que ma figure dans l’œuvre n’est pas vraiment un avatar – mon allégorie n’est pas incarnée. Je ne vis pas mes expériences de relation avec les lieux à travers elle – elle n’est pas connectée à mes sens physiques (et pas non plus à l’internet). Dans *Theory of the Avatar*, Edward Castronova (2003) signale :

*[...] when signals are being received from cyberspace, they come to the mind through the eyes and ears of the avatar (More concretely, a computer program registers a sensory input to the avatar in cyberspace, and that input is delivered via internet, and then interface devices – monitors, speakers, force-feedback gloves, etc. – to the sensory receptors of the mind) (Castronova, 2003).*

Boellstorff (2015a) ajoute : « Avatars, however, were not just abstract anchors of virtual perspective; they were the modality through which residents<sup>112</sup> experienced virtual selfhood [...] ». Je ne considère pas que ce soit le cas de mes allégories. Je pense en fait qu'elles ne s'agissent que d'ancres abstraites habitant la virtualité. De plus, selon Charlotte Linde (1993, citée par Boellstorff, 2015a), « *One way cultures construct selfhood is by placing the self on a temporal trajectory or life course [...]* ». Mon allégorie n'a pas d'existence en soi, de trajectoire. Selon moi, elle ne fait que poser un élément d'autoreprésentation – elle est un autoportrait. Mon allégorie est une représentation de moi, pas un autre Moi.

### 5.8.2 Raison d'être

Alors, pour quoi cette présence dans la cartographie? Haraway (1985) parle de son cyborg – ce mélange humain-machine – comme étant une créature vivant dans la réalité, mais qui habite aussi la fiction. Je décidai d'aller un peu plus loin et de me confectionner un alter ego à l'extérieur de moi, dans la fiction ultime qu'est, selon moi, la virtualité. Je trouvai fondamentale ma « présence » dans les lieux de *Dé[faroucher]* pour dénoter mes propres expériences dans le monde effectif. En lien avec Bret (2001), Couchot (1998, cité par Bret 2001) et Renaud (2001) lorsqu'ils discutent de la place du sensible dans les arts numériques, j'aime penser mes allégories comme une figuration de mon Être sensible, de l'humain que je suis.

*[...] when our minds experience the Earth, they do so through our bodies. Our bodies must react to the forces imposed on them by the Earth's environment, and when our senses detect an opportunity to meet a goal, we must direct our bodies to act in the Earth's environment to achieve the goal (Castronova, 2003).*

Dans ce cas, mon corps avant tout, mais aussi mon corps allégorique.

### 5.8.3 Traitement

Mes allégories sont alors, tel qu'explicité dans la section « Création » de ce mémoire, en train d'être réalisées dans le cours de l'écriture de ces mots. Jean-François Gauthier, technicien de la faculté, et moi sommes en train de numériser mon corps à l'aide d'un numériseur manuel 3D. Pour ce qui est des costumes utilisés pendant les séances de numérisation, j'ai porté différents ensembles<sup>113</sup> qui furent ou sont importants dans ma trajectoire de vie – qui marquent d'une manière ou d'une autre mon identité et mes racines : par exemple des robes et des pièces cousus par ma mère ou ma grand-mère. Il faut savoir aussi que le numériseur

---

<sup>112</sup> Résidents du jeu-vidéo *Second Life* – un environnement composé de différents mondes virtuels peuplés par des avatars liés à des joueurs dans le monde effectif.

<sup>113</sup> M'arrêtant finalement sur un choix.

rencontre des difficultés à reconnaître, comme pour les photogrammétriques, les couleurs trop unies et les tissus sans texture, ce qui influença également les choix.

Pour ce qui est de l'apparence de l'allégorie, je décidai de la rendre quelque peu translucide, pour faire allusion à la malléabilité et même à la fragilité de la notion d'identité : « Les balises sont évanescences et les repères fuyants car ces interrogations appellent des remises en cause nécessaires puisque l'identité est en perpétuelle modification » (Mebarki et Maalouf, 1999). Je décidai aussi de jouer librement avec les échelles, pour faire référence aux propos de Couchot (2003) et Renaud (2001) en lien avec la liberté de création en arts numériques. De plus, je choisis de lui donner un aspect visuel qui donne l'impression de la voir frissonner, trembloter (pour ce qui est des vidéos). Il s'agit là pour moi d'une évocation de la « vibration », qui fut un terme que je repérai quelques fois dans la littérature étudiée. Selon Eduardo David de Oliveira, par exemple, « Aux termes de la culture africaine Dogon [la plus explorée par lui dans son article], la vibration serait un genre de tension qui serait causée, d'après lui, par le contact entre forces opposées » (Oliveira, 2012) – mon contact avec *Tiohtià:ke*/Montréal, selon moi. Rolnik, quant à elle, nous apprend que les sensations sont une des stratégies qui nous permettraient d'entrer en contact vibratile lorsqu'on est en relation avec un lieu par exemple (Rolnik, 2008). La vibration dans ce projet serait alors l'indice « physique » de contact avec le lieu. Sinon, la vibration de l'avatar fait également allusion aux contours identitaires qui ont tendance à être flous, particulièrement lors d'une expérience comme l'immigration par exemple.

## CHAPITRE 6

### REPRÉSENTATION / PRÉSENTATION / AUTOREPRÉSENTATION

Le réel qu'elle [l'art numérique] donne à voir et qu'elle crée est une nouvelle catégorie de réel, un réel virtualisé, purifié au feu du calcul (Couchot, 1990).

*Self-portraiture is a way of coming into representation for women, in which the artist is both subject and object* (Rosy Martin dans la préface de Meskimmon, 1996).

#### 6.1 Représentation/présentation

Lors de mes lectures et de l'écriture, je sentis que ces trois notions se trouvaient un peu partout, dans mes sources et dans ma manière de m'exprimer. J'en parlerai dans cette section. Dans ses articles *L'image hybride* (2003) et *Programmer l'invisible* (1990), Couchot définit la représentation en arts numériques. Selon lui :

[...] [La] technologie introduit dans les modes de représentation, notamment dans l'image (visuelle et sonore), une rupture sans précédent dans l'histoire des techniques. [...] On décrira sommairement cette rupture comme la substitution au mode de figuration fondé sur la *représentation* par le mode de figuration fondé sur la *simulation* (Couchot, 2003).

D'après Jean-Pierre Vernant, 1965, cité par Couchot (1990) : à partir du III<sup>e</sup> siècle, « pour longtemps l'image se donnera pour tâche de figurer l'invisible ». Beaucoup plus tard, « L'image, entre le Quattrocento et le début du XX<sup>e</sup> siècle, ne cessa de représenter pour signifier » :

L'art moderne, en effet, à partir de ce moment ne cherche plus à représenter le réel à travers un système de projection géométrique qui n'en retient que l'apparence. Il cherche au contraire à le présenter, sans médiation, sans recul, sans distance, dans sa substance propre (Couchot, 1990).

Toujours selon lui, « dans la simulation, rien ne préexiste à l'image [de synthèse], sinon l'écriture du programme informatique, c'est-à-dire des symboles. Ce qui change en profondeur le rapport du sujet à l'objet et à l'image, et par contrecoup à son propre imaginaire » (Couchot, 2003). L'auteur parle ici de l'avènement de la présentation, plutôt que la représentation, en art. D'après lui, les cubistes, qui recréent une réalité à partir de ses fragments, ont compris le rôle de l'artiste qui est « de réduire la distance entre l'image et le réel, de faire du visible une image [...] » (Couchot, 1990). Dans cet article, il nous apprend que :

[...] l'art en général – surtout à partir des années soixante – s'attache essentiellement à exhiber, et non à expliquer, les processus de la création artistique, s'intéresse au projet, à l'intention

pure, plutôt qu'à l'objet, au produit. En cela, l'art moderne s'insurge contre un système de figuration industrialisé et fortement automatisé – les médias – qui reste globalement celui de la représentation. Pour signifier, l'art ne représente plus, il présente (Couchot, 1990).

Cela dit, malgré le fait que je travaille en arts numériques et donc dans la simulation, je trouve que mon travail s'inscrit bien et bel dans la représentation, dans la mesure où je représente dans le virtuel des espaces et des objets qui préexistent à l'image. En lisant les mots de Couchot, j'arrive en effet à la conclusion que ce que je produis ne sont pas des images de synthèse<sup>114</sup>, dans la mesure où elles ont un référent dans le monde effectif – les lieux, mon corps. Or, il s'agit aussi de simulations du réel et selon moi, de mon interprétation du réel, de ma réalité, de mes expériences. C'est à travers la numérisation, par photogrammétrie ou par numériseur, que j'apprivoise mon environnement : « toute reproduction est déjà interprétation » (Couchot, 1990). Je considère finalement que je fais de la figuration, malgré les *glitches* qui pourraient faire croire le contraire.

[...] ce n'est pas le Réel qui se fond dans l'information ou dans l'image mais un certain régime de réel qui fait place et se subordonne à un autre. Sans aller jusqu'à remplacer le réel d'avant mais déplaçant ; en le repliant, en le recomposant en un nouveau paysage ce qui n'est évidemment pas du tout la même chose (Renaud, 2001).

## 6.2 Autoreprésentation

De surcroît, dans mon parcours, il a maintes fois été question d'autoreprésentation. Depuis 2009 en effet, avec l'avènement des réseaux sociaux – dont j'étais une grande enthousiaste, technomane déjà à l'époque – et de la normalisation de l'utilisation des téléphones cellulaires – une autre preuve des débuts de l'ère « post-numérique »<sup>115</sup> – je me mis à me photographier, souvent mon visage. Mon entrée ou ma traduction en numérique se fit alors de façon pratiquement indolore. Selon Renée Price (Natter *et al.*, 2019) : « *The desire to create self-portraits is strong for many artists. [...] artists may find that the self-portrait is an opportunity to look within and seek a more significant truth about existence* », ou à propos de l'identité, comme dans mon cas. J'ai l'impression que ma construction identitaire passa et passe par l'autoreprésentation dans la mesure où, me voyant projetée, j'arrive à m'identifier et à remarquer le passage du temps sur mon corps :

---

<sup>114</sup> Selon l'Encyclopédie Universalis, il ne s'agirait pas d'une numérisation d'après le monde effectif, ni d'une image produite dans un logiciel de dessin numérique, à la main : « Celle-ci [l'image de synthèse] n'est en fait que le résultat du calcul d'un programme de l'ordinateur qui utilise un ensemble de données que l'on nomme *une scène*. La scène est fournie sous forme de données numériques qui modélisent non pas l'image des objets qui la composent, mais ces objets eux-mêmes ». Source : L'image numérique et l'image de synthèse. *Encyclopédie Universalis*. (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/image-numerique-et-image-de-synthese/2-l-image-de-synthese/>), consultée le 8 novembre 2021.

<sup>115</sup> Il est amusant de penser que j'ai vécu la naissance et le développement du numérique et maintenant celle du post-numérique.

*The most common issue addressed by women artists through their self-portraiture concerns their personal identity as 'women' constructed in and through representation. Not only do these works take part in defining and redefining sexuality, gender, maternity, and concepts of beauty for women, they reaffirm the crucial role of visual representation in the acquisition of female identity and any attempt to subvert or challenge it (Meskimmon, 1996).*

D'après Price (Natter *et al.*, 2019), une facette de l'autoportrait, externe à l'artiste proprement dit, est la réception et l'engagement des visiteuses et des visiteurs par rapport à l'œuvre, aspect majeur pour ce qui est des objectifs de ce projet. Je suis persuadée que l'autoreprésentation correspond à la stratégie qui pourrait effectivement me rapprocher le plus de mon public : « *The viewer, in turn, benefits from this exploration, being able to share the intensity of gaze that the artist has experienced. [...] The result is often a visceral connection between viewer and artist (Natter et al., 2019)* ».

Encore selon Price : « *Other less personal elements affect the self-portrait as well. It functions, inevitably, as a barometer for the time in which it is created* ». J'affectionne l'idée que je sois en train de présenter, non seulement mon expérience, mais de souligner l'époque où nous vivons, l'influence de mon contexte dans l'œuvre – les techniques de création en arts actuels, l'ambiance politique dans laquelle nous vivons, la pandémie de 2020 et 2021 – le travail ayant comme fonction de témoigner d'une période dans un temps et un espace donné. Marcha Meskimmon (1996) considère néanmoins que réduire l'œuvre d'artistes femmes qui utilisent l'autoreprésentation comme moyen d'expression aux aspects liés purement à leur vie personnelle amoindrit leur appréciation en relation à des contextes plus étendus. Or, dans la préface de son livre, Rosy Martin écrit : « *One of the key issues in feminist theory has been that of women's voice in male language* » (Meskimmon, 1996). Aux yeux des auteures, l'autoportrait est une stratégie de représentation qui relève de l'univers masculin, comme beaucoup d'autres dans une histoire de l'art écrite et occupée de façon prépondérante par ce genre. Selon Martin et Meskimmon (1996), il serait alors question de le subvertir pour y prendre ce qui pourrait en effet mieux nous représenter/présenter/autoreprésenter.

## CONCLUSION

*Dé[faroucher]* fut, est et sera encore pour longtemps toute une aventure. En démarrant ma carrière dans le numérique, j'effectuai une grande boucle qui me ramena au début de ma trajectoire, au moins pour ce qui est de la technique. Mes sujets allèrent aussi en se transformant au fur et à mesure des flots plus ou moins constants d'événements, d'expériences, de « détresse et d'enchantement »<sup>116</sup>. Dans ce mémoire, je vous ai parlé de mes motivations, de mes objectifs et de la méthodologie employée. Je vous ai aussi fait un exposé de mon parcours avant et pendant la maîtrise, pour mettre ce projet en contexte. Après tout cela, nous sommes entrés dans le vif du sujet. Je vous ai alors décrit le projet en soi, du moment de la création à la recherche. Lequel suscita l'un ou l'autre? Impossible de le savoir. D'autre part, écrire pour moi n'est pas juste un acte qui relève de la description. En écrivant, nous découvrons et comprenons beaucoup plus sur le travail, et même sur nous, que ce que l'on pourrait imaginer. Comme je l'ai dit précédemment, ce n'est pas parce qu'on est au courant de quelque chose qu'on l'a intégré dans notre intellect et dans notre sensibilité. Ce mémoire remplit pour moi précisément ce rôle.

Pour ce qui est de la création, le fait le plus saillant, qui produisit le plus d'effet sur moi et sur *Dé[faroucher]* fut de me rendre compte du fil conducteur de mon travail, qui est le collectionnement d'images comme apprivoisement du temps et de l'espace, des gens, des choses, des souvenirs. En numérisant des lieux où je sens que je fais partie de quelque chose de plus grand que moi, je les collectionne, comme je le faisais avec les images de personnes et d'objets, dès le début de ma carrière. De toute évidence, l'acte de « rendre mien » par ce genre de collectionnement n'a rien de nouveau pour moi. La différence avec mes anciennes séries c'est que maintenant, à la place de garder les images pour moi, en les cachant avec de la broderie par exemple, je range ma collection dans cet environnement numérique que je rends alors accessible. C'est dans ce dévoilement de ma collection que le caractère d'ouverture apparaît peut-être pour la première fois dans mon travail. Mes découpes, mes délimitations du paysage dévoilent maintenant le côté positif du panorama, au contraire de mes œuvres passées, où le paysage se montrait vidé de certains de ses éléments, mettant en évidence le négatif.

Sinon, pour ce qui est de ce projet, j'utilisai des « théories » du Mouvement Anthropophage comme stratégie de relation, d'apprivoisement de *Tiohtià:ke*/Montréal. Lire et écrire à propos du Mouvement Anthropophage me fit comprendre énormément sur moi, sur ma façon de naviguer dans le monde et mon travail comme artiste. Si on fait un parallèle entre leurs « théories » et mon parcours artistique, je remarque par exemple que ma propre phase « primitiviste », lors de la création d'œuvres pour les séries *Entités* et *Fauna*, où j'allai

---

<sup>116</sup> Dernier clin d'œil à Gabrielle Roy. Je la remercie.

à la rencontre de ce que signifiait esthétiquement pour moi le fait d'être brésilienne, à travers la recherche de ce qui a de plus authentique dans notre iconographie et esthétique populaire. Je ne crois pas que tout doit absolument être représenté dans le travail, mais le Mouvement m'a fait comprendre que m'ouvrir à l'Autre est en fait quelque chose d'inné, qui ne peut m'apporter que de la richesse, comme j'ai la conviction que c'est le cas pour ce qui est de ce projet.

Je dois néanmoins dire qu'il s'avère encore très difficile, selon moi, d'appliquer une problématisation et une méthodologie de recherche « traditionnelle » à la recherche en arts. On parle beaucoup d'objectifs, de problèmes à résoudre comme si, en arts, ces questions étaient en quelque sorte tangibles. Il se peut que dans d'autres cas, quand l'œuvre se rapproche des sciences comme la biologie, il soit possible de travailler de façon véritablement empirique, comme je l'expérimentai lors que je suivis un programme de baccalauréat en agronomie<sup>117</sup>, dans ma vie passée. Mais ce n'est pas le cas de ce projet. Certes, un des objectifs – quand même – fut la création d'une cartographie subjective de la ville en utilisant des stratégies de rencontre et des dispositifs en arts numériques. Est-ce que je réussis à l'accomplir? Comment le savoir puisque l'œuvre et l'exposition eurent lieu dans un deuxième temps que l'écriture de ce mémoire? Comment attester de l'efficacité d'une œuvre d'art à toucher les visiteuses ou les visiteurs? Comment savoir à quel point le public a pu saisir l'œuvre et en déceler les propositions? Difficile à savoir. Probablement impossible. Essayer d'atteindre l'intangible c'est comme essayer d'attraper de la lumière dans un bocal. Mais finalement, voici que l'exposition m'a aidé à répondre certaines de ces questions.

L'exposition eut alors lieu au CDEx – Centre de diffusion et d'expérimentation de la maîtrise en arts visuels et médiatiques - UQAM du 29 mai au 2 avril 2022. Le jury de maîtrise a eu lieu le 1<sup>er</sup> avril. Je dois avouer que la réception de l'exposition par le public fut, selon moi, extraordinaire. J'ai passé chaque jour de l'exposition sur place et je pus donc recevoir toute la rétroaction – une trentaine de visiteuses et de visiteurs avec lesquels j'ai discuté. Ce fut pour moi une expérience inoubliable et extrêmement importante dans la mesure où j'ai pu appréhender l'efficacité du contenu conceptuel et sensible de l'œuvre. L'exposition comprenait une projection d'environ 155 x 80 pouces (h x l), une impression d'une capture d'écran de chaque zone d'appartenance (alors cinq) et deux impressions 3D de deux allégories, une de 6 x 7 x 7 pouces (h x l x p) et une autre de 12 x 7 x 7 pouces. Reférez-vous aux prochaines pages pour des images.

---

<sup>117</sup> Eh oui.



Figure 12 Exposition *Dé[faroucher]*



Figure 13 Exposition *Dé[faroucher]*



Figure 14 Exposition Dé[faroucher]



Figure 15 Exposition Dé[faroucher]



Figure 16 Exposition Dé[faroucher]

Le dernier aspect dont je souhaite vous entretenir est une projection dans le futur. Dans ce mémoire, il est parfois question de phase actuelle de création ou de recherche. Je tins à mettre l'accent sur le mot « actuel » car les processus qui entourent *Dé[faroucher]* ont également fait ressortir une autre marque d'indiscipline<sup>118</sup> en lien cette fois-ci, avec la création d'œuvres d'art statiques représentées par ce qu'on pourrait appeler un « produit » fini. Je pense que, de plus en plus, mon travail évoluera constamment dans le temps et dans l'espace, comme moi, d'ailleurs. La « phase » décrite dans ce mémoire n'est qu'une première, peut-être une deuxième phase, mais pas non plus un brouillon. Ou peut-être l'est-il? Qu'importe. Ce projet sera encore pour longtemps vivant, en évolution constante dans la mesure où je compte ajouter, par exemple, d'autres lieux au fur et à mesure où je les reconnais et je les choisis.

Dans les prochaines années, je compte également élargir le projet à d'autres personnes qui souhaiteraient collaborer à la création d'une cartographie de *Tiohtià:ke*/Montréal étendue (et peut-être une cartographie mondiale – un « mapa-Mundi » d'appartenance), composée par des zones d'appartenance de plusieurs personnes, émigrantes ou pas. Selon moi, les contraintes des mesures de confinement dues à la COVID-19 ont révélé un besoin pressant de nous réapproprier nos espaces de vie. Des développements techniques sont également prévus, comme la « traduction » de la cartographie en réalité virtuelle, un développement plus poussé en matière d'interactivité et une projection encore plus perfectionnée de la cartographie dans la sphère du jeu-vidéo, avec une évolution possible en plateforme multijoueur adaptable à des consoles. La recherche est également loin d'être épuisée. Beaucoup de nouvelles sources, plus avancées, émergent lors de mes lectures<sup>119</sup>. Ce qui ne manque pas, c'est la matière, qu'elle soit tangible ou intangible.

---

<sup>118</sup> Comme cité précédemment dans le texte, et malgré la discipline employée dans ce mémoire, j'y tiens.

<sup>119</sup> Vous référer à l'Appendice C (p. 77) pour avoir un aperçu de ce que s'en vient en matière de recherche (doctorat?).

## ANNEXE A

### SCHÉMA DE CAPTURE D'UNE PHOTOGRAMMÉTRIE



Figure A.17 Schéma de capture d'une photogrammétrie à 360°

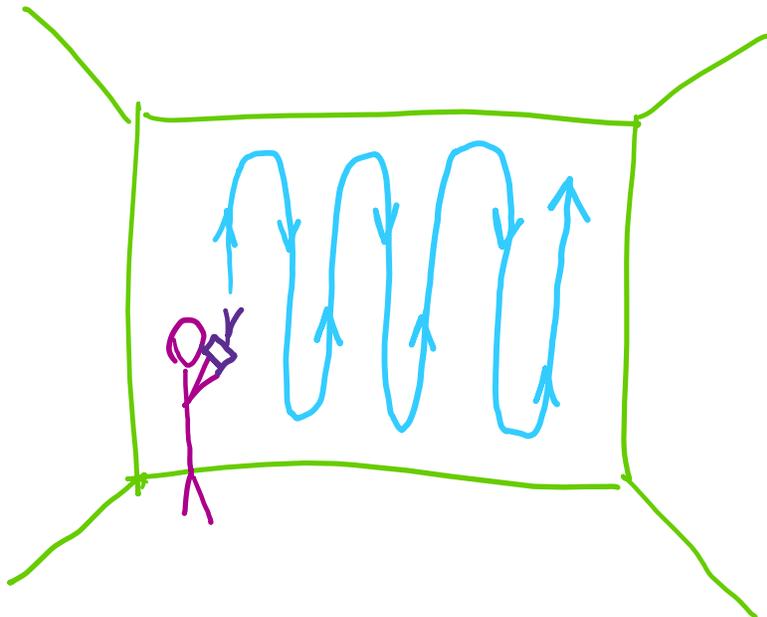


Figure A.18 Schéma de capture d'une photogrammétrie par balayage

**ANNEXE B**  
**FIGURES - OEUVRES RÉALISÉES AVANT LA MAÎTRISE**



Figure B.19 *A Ausência de todas as cores n. 1*, 2005, 40 x 26 pouces



Figure B.20 *Casulo*, de la série *Fiat Colorem*, 2013, 3.5 x 5.5 pouces



Figure B.21 *Tangled*, de la série *Fiat Colorem*, 2013, 2.5 x 5.5 pouces



Figure B.22 *Entité no 1 in loco*, 2016



Figure B.23 *Entité no 6*, 2020



Figure B.24 *Diorama no 2*, de la série *Fauna*, 2018. MAI - Montréal arts interculturels



Figure B.25 *Diorama no 3*, de la série *Fauna*, 2019. Festival Maquis - Agora de Sciences de l'UQAM

## ANNEXE C

### FIGURES - OEUVRES REALISÉES DANS LE CADRE DE LA MAÎTRISE



Figure C.26 *Entités n° 5, 6 et 7, de la série Fauna, 2018*



Figure C.27 *Habitat no 1*, 2019

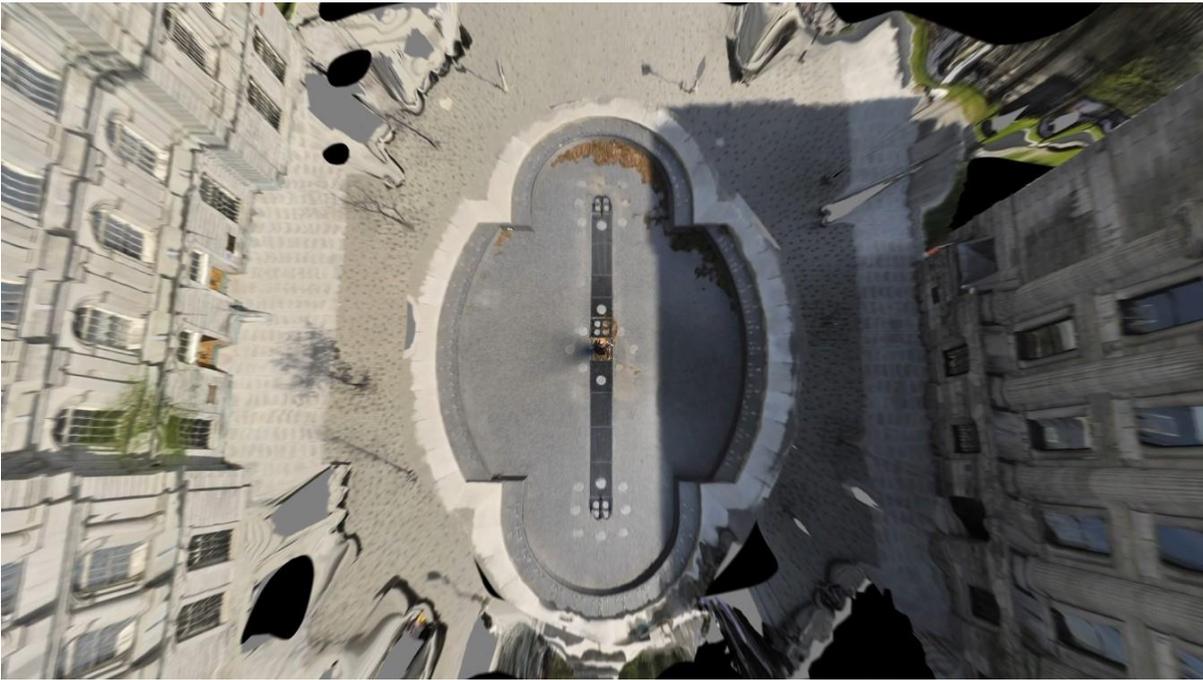


Figure C.28 *Habitat no 1*, 2019



Figure C.29 *Moi, là et (ou) ici*, 2019. Capture d'écran de vidéo



Figure C.30 *Moi, là et (ou) ici*, 2019. Document de performance

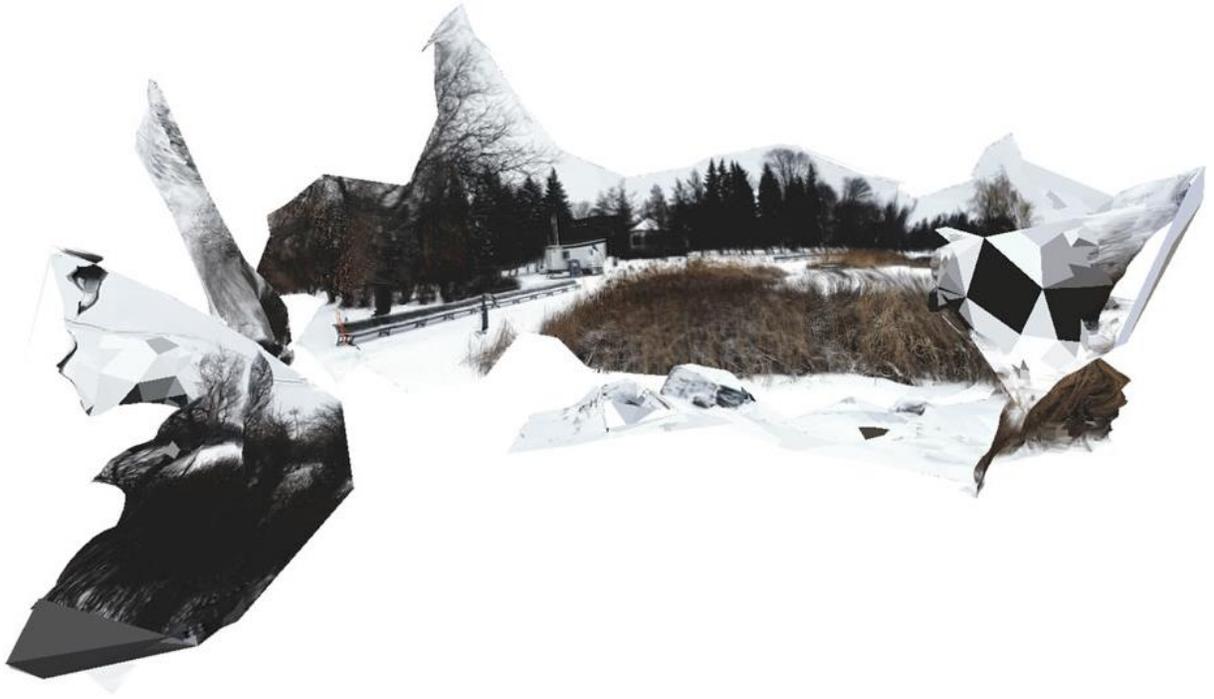


Figure C.31 *Zone d'appartenance 2, 2019*



Figure C.32 *Zone d'appartenance 2, 2019*

ANNEXE D  
FIGURES - ARTISTES

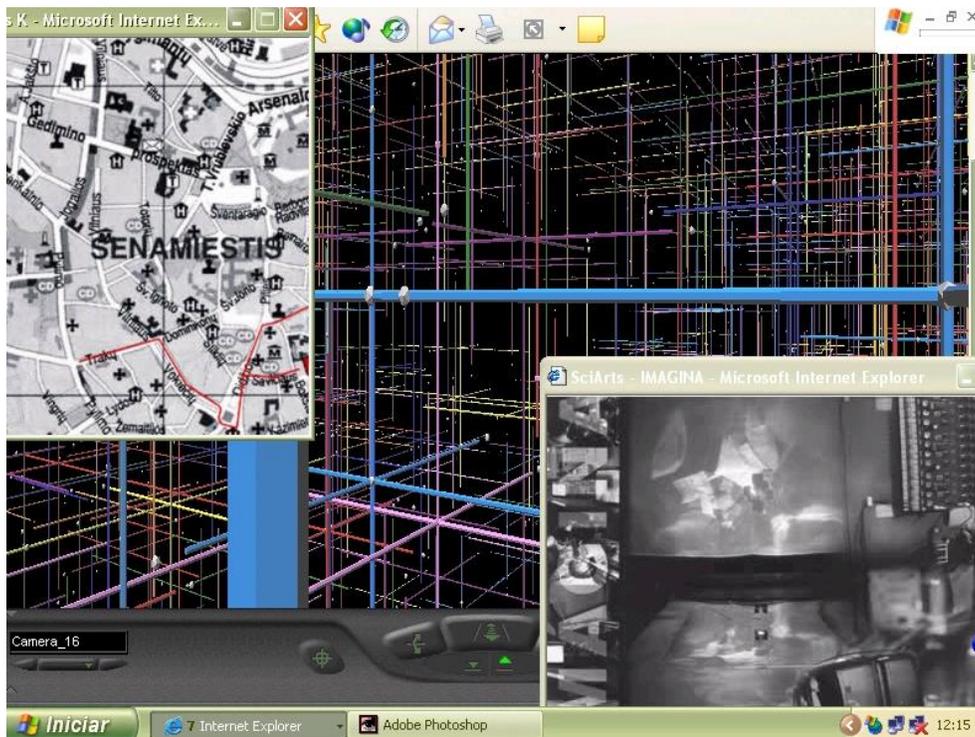


Figure D.33 *Plural maps : lost in São Paulo* (Leão, 2002)  
Source : <https://cartografiasonline.wordpress.com/2011/10/05/plural-maps/>



Figure D.34 *Parole de lauzes* (Cisneros, 2001)  
Source : <http://surlesentierdeslauzes.fr/oeuvre/paroles-de-lauzes/#5>



Figure D.35 *Abaporú* (do Amaral, 1928)

Source : <https://tarsiladoamaral.com.br/materia-com-tarsilinha-do-amaral-no-portal-suit-magazine/>

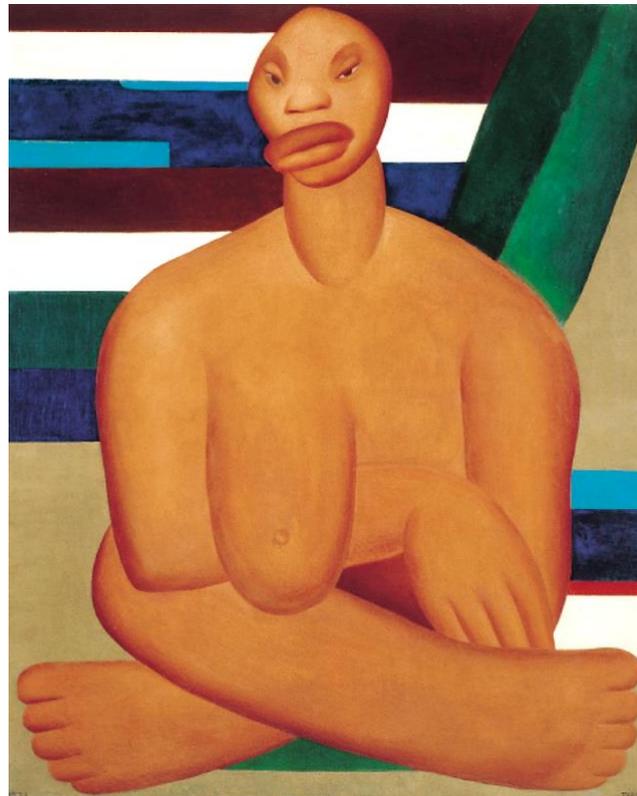


Figure D.36 *A Negra* (do Amaral, 1923)

Source : <https://www.masploja.org.br/poster-a-negra-tarsila>

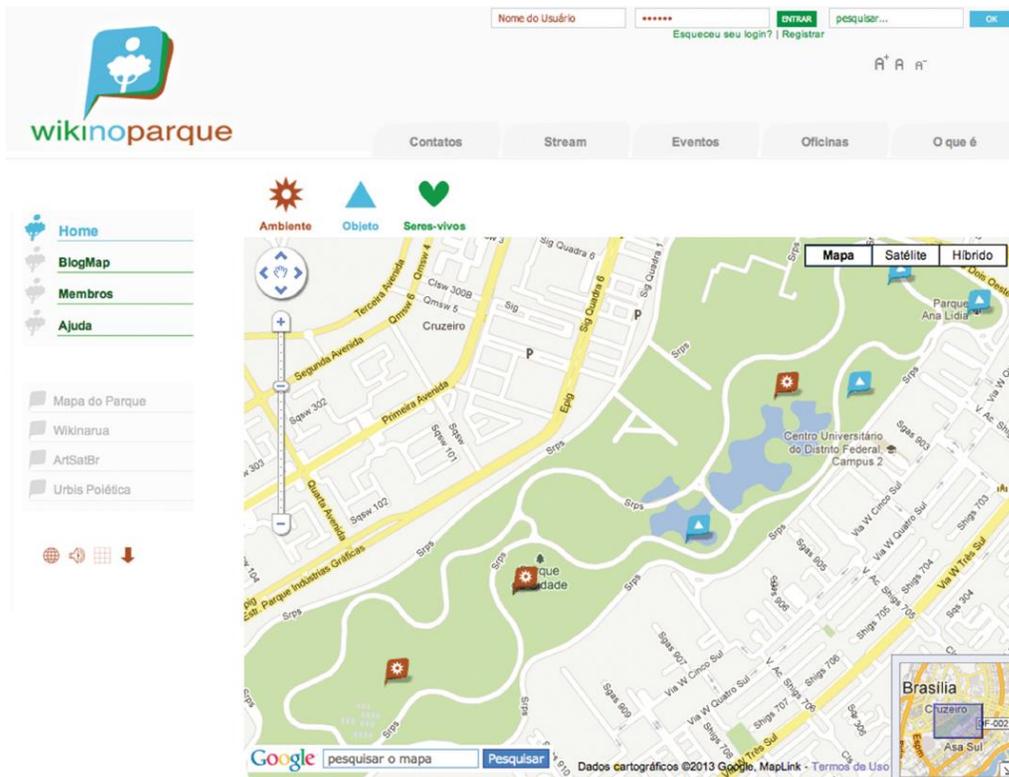


Figure D.37 *BioCyberUrban parQ* (Venturelli et de Paula Barretto, 2011)  
 Source : [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-20681-3\\_54](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-20681-3_54)

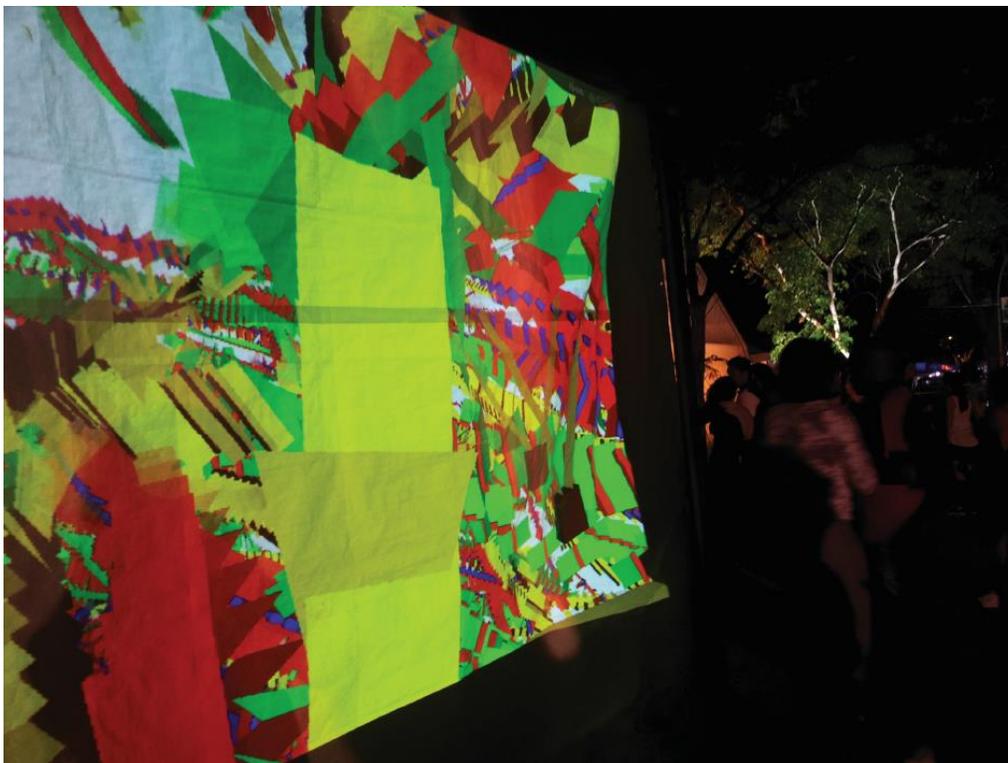


Figure D.38 *BioCyberUrban parQ* (Venturelli et de Paula Barretto, 2011)  
 Source : [https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-20681-3\\_54](https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-20681-3_54)

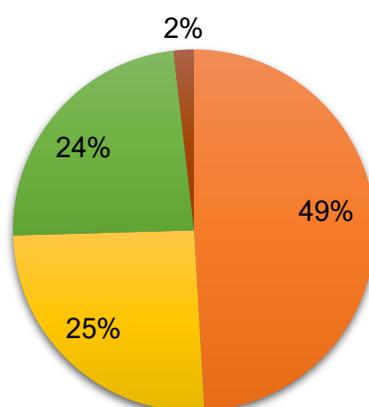
## APPENDICE A

### DIAGRAMES - APPROCHE DÉCOLONISATRICE

Dans cette partie, je présente des diagrammes qui montrent un aperçu de l'éventail de lectures par langue d'écriture et par genre<sup>120</sup> de l'auteure ou de l'auteur. Je les produisis surtout par curiosité, mais je trouve qu'ils représentent bien mon approche décolonisatrice. Veuillez noter que les données sont approximatives.

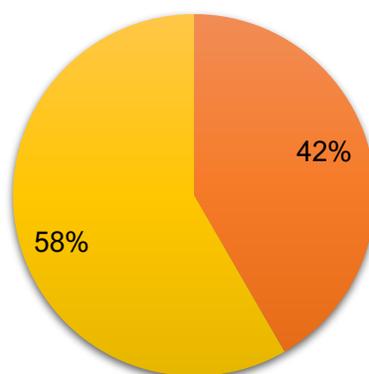
Langues d'écriture des ouvrages de référence

français anglais portugais espagnol



Genre des auteures et auteurs des ouvrages de référence

feminin masculin



---

<sup>120</sup> Probablement plus pour ce qui est de l'identité de genre rattachée au prénom des auteurs, plutôt que par leur expression de genre, impossible à déterminer sans une recherche plus poussée.

## APPENDICE B

### MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE DÉTAILLÉE

Il est pertinent de vous parler de ma métaméthodologie de recherche, surtout pour ce qui est de mes lectrices et de mes lecteurs qui pourraient en être curieux, mais également pour celles et ceux qui cherchent à avoir un aperçu étendu de ce que à quoi pourrait ressembler une méthodologie en recherche-crédation<sup>121</sup>.

#### Recherche documentaire et lectures

Je débutai ma recherche documentaire en 2019 par sa planification, à l'aide du site Web Infosphère<sup>122</sup>. Je procédai à une décomposition de mon sujet et des concepts qui y sont reliés avec un plan de concepts. En 2020, j'effectuai des recherches à propos de ces concepts et dans ces mêmes écrits je tombais sur d'autres ouvrages, qui menaient à d'autres ouvrages, et d'autres, et d'autres... Les choix furent alors faits au fur et à la mesure de la recherche, des lectures et de la rédaction des fiches de lecture. Une bonne partie des ouvrages consultés ont été repérés dans l'outil de recherche *Sofia*, du Service de bibliothèques de l'UQAM, mais pour faire en sorte que je réussisse mon idéal de « désobéissance épistémologique », je fis également d'importantes recherches sur *Google Scholar* en portugais (ma langue maternelle) et en anglais. Il faut dire que le tout s'accomplit par étapes bien définies; à cause de mes difficultés de concentration, des paragraphes virent le jour un peu partout (notes écrites à la main, notes numériques, fiches de lecture et autres), mais le gros de l'écriture a été conservé pour la fin.

Au terme de la période de recherche et de lectures, je perçus le processus d'assimilation des lectures et de l'apprentissage comme une accumulation de sédiments, comme des entrées de données dans ma « mémoire cache » en chair et en os<sup>123</sup>. La recherche eut un effet semblable à celui d'allumer une lampe dans un souterrain obscur. Ce processus me permit de mettre des mots sur des idées et des concepts avec lesquels j'étais déjà familière, mais que je n'arrivais pas à identifier (Steckelberg, 2020b) et sur d'autres que je n'aurais jamais pu imaginer (on s'en doute!). Il me permit encore de comprendre mon rôle en tant qu'artiste chercheuse dans le monde contemporain. Il exerça aussi une influence directe sur ma façon de créer et de produire de l'art, à partir du moment où j'accédai à une compréhension plus globale des contextes où je m'inscris (Steckelberg, 2020b).

---

<sup>121</sup> En toute humilité, bien sûr.

<sup>122</sup> (<http://www.infosphere.uqam.ca/>).

<sup>123</sup> Si vous me permettez un badinage informatique.

Comme j'avais plusieurs sujets à aborder et étant donné le cadre assez concis d'un mémoire de maîtrise/texte d'accompagnement, je décidai de prioriser la lecture d'articles et de chapitres de livres, mais je lus également des livres complets et j'écoutai aussi des documentaires. Je pense avoir bien couvert les thématiques en respectant l'encadrement de recherche de niveau maîtrise. Cette recherche était suffisante pour me donner la possibilité d'une investigation plus étendue et profonde, peut-être pour un doctorat. Je décidai, par exemple, de garder Deleuze, Guattari ou Viveiros de Castro pour ma prochaine aventure. Une liste de lecture se trouve à la fin de cet appendice.

## Fiches de lecture

Avant de vous parler de l'écriture en soi, je souhaite vous parler des fiches de lecture. Ma méthode : je lisais les textes en grande majorité dans le format PDF<sup>124</sup>. Dans ma tablette, je soulignais les passages importants et je prenais des notes. J'organisai toute ma recherche dans le logiciel de gestion bibliographique *Zotero* (RRCHNM, 2021), et ce, depuis 2019 (merci à M. Dubois de nous avoir fait suivre une formation). Pour m'aider avec l'avancement des lectures, j'effectuai également un rapport de lectures constitué par une bibliographie préliminaire<sup>125</sup> où je regroupai les textes à lire, ceux déjà lus et ceux dont j'avais déjà préparé les fiches de lecture.

Après chaque lecture, j'allais alors dans *Zotero* (RRCHNM, 2021) pour les remplacer par les versions lues et annotées. Dans *Adobe Acrobat* (Adobe, 2021a), je sélectionnais les extraits soulignés et faisais ensuite un rapport de lecture. À partir de ce rapport, je copiais et je collais dans le fichier de fiches de lecture les passages et les notes que j'avais prises. La prochaine étape était de relire les fragments assemblés et de souligner les mots clés repérés dans chacun d'eux. Je ne le cacherais pas : c'était ardu et le fichier des fiches s'acheva avec une centaine de pages. Je décidai alors, avec un logiciel, de repérer les mots qui revenaient le plus souvent et dans cette liste, j'ajoutai d'autres mots que me paraissaient importants. De ce processus résulta une liste de quelques cent-soixante mots clés que je pouvais maintenant repérer dans les extraits de tous les textes lus, pour créer des liens entre les idées et les auteurs. Je dus évidemment repérer dans cette liste les mots les plus importants pour ce qui est de ce mémoire. Ces recherches dans ma liste de lecture me permirent d'entamer et de faire progresser l'écriture.

## Écriture

---

<sup>124</sup> Pour les livres imprimés, je dus adapter entièrement la méthode, en numérisant les passages avec mon téléphone portable et les recopiant dans la fiche de lecture.

<sup>125</sup> À l'aide de *Zotero* (RRCHNM, 2021).

Pour ce qui est de la méthodologie d'écriture en soi : je débutai par un échéancier avec les étapes à franchir. Ensuite, je créai un document *Word* où je regroupai toutes les notes et tous les paragraphes écrits par moi dans toutes sortes de supports, numérique ou papier. Je copiai par exemple mes notes dans mes fiches de lecture tout en gardant les notices bibliographiques d'où elles provenaient. À partir de ce « bricolage », pour utiliser encore le terme de Fortin (2006), je commençai à réécrire les passages et en ajouter d'autres. C'est à partir de cet assemblage que je pus également créer la structure de mon texte.

## APPENDICE C

### BIBLIOGRAPHIE FUTURE

- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Galilée. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34681600h>
- Berque, A. (2014). *Poétique de la Terre histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*. Belin. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43866865r>
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Brah, A. (1996). *Cartographies of diaspora: Contesting identities*. Taylor & Francis Group.
- Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9(3), 302–338.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Presses univ. de France.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1983). *Anti-Oedipus: capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. Éditions de Minuit.
- Deshaies, D., Vincent, D., Deshaies, D. et Vincent, D. (2004). *Discours et constructions identitaires*. Presses de l'Université Laval. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40041746s>
- Dick, B. F., Eco, U. et Weaver, W. (1987). Travels in Hyperreality. *World Literature Today*, 61(1), 168. <https://doi.org/10.2307/40142717>
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation - Poétique III*. Gallimard.
- Guattari, F. (2008). *Molecular revolution in Brazil*. Semiotexte.
- Hall, S. (2019). *Essential Essays, Volume 1: Foundations of Cultural Studies* (D. Morley, Ed.). Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw7c7>
- Kaufmann, J.-Claude. (2004). *L'invention de soi : une théorie de l'identité*. A. Colin. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39150594c>
- Maalouf, Amin. (1998). *Les identités meurtrières*. B. Grasset. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37167054c>
- Massumi, B. (1992). *A user's guide to Capitalism and schizophrenia: deviations from Deleuze and Guattari Capitalism and schizophrenia*. The MIT Press.
- Noël, D. (2007). Le virtuel selon Deleuze. *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 45(1), 109-127. <https://doi.org/10.3406/intel.2007.1269>
- Rolnik, S., Palmeiro, C., Cabrera, M. et Kraus, D. (2019). *Esfemas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente*.
- Said, E. W. (1979). *Orientalism*. Vintage Books.

- Santos, B. de S. (2011). Épistémologies du Sud. *Études rurales*, (187), 21-50.  
<https://doi.org/10.4000/etudesrurales.9351>
- Taylor, C. (1989). *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge University Press.  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35455913t>
- Taylor, Charles. et Gutmann, A. (1992). *Multiculturalism and « The Politics of Recognition »*. Princeton University Press.
- Varela, F. J., Thomson, E., Rosch, E., Thompson, E. et Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*. Éditions du Seuil.  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35570511d>
- Viveiros de Castro, E. (2018). *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. Ubu Editora.

## APPENDICE D

### NOTES DE PRODUCTION - 3DF ZEPHYR

Étapes à effectuer pour le calcul d'un modèle 3D :

a. Générer des points à partir des photos :

- *Workflow*
- *Next*
- *Chercher photos ou vidéo*
- *General ou close range (pour proche)*
- *Defaut*
- *Defaut*
- *Run*

b. Générer plus de points :

- *Workflow*
- *Advanced*
- *Dense point cloud*
- *Next*
- *Run*

c. Générer polygones :

- *Workflow*
- *Advanced*
- *Mesh extraction*
- *Next*
- *Run*

d. Générer la texture :

- *Workflow*
- *Textured mesh génération*
- *Next*
- *Run*

e. Exporter le *mesh* avec la texture

- *Export*
- *Export texture Mesh*
- *Export format : fbx*
- *Export*

f. Changer le fond

- *Tools*
- *Options*
- *Rendering*
- *Viewport color*
- *Blanc*

g. Faire des captures d'écran

- *Export*
- *Take screenshots*

## Cahier de procédures de prises de vue de photogrammétries et pour Zephyr

### Légende

V1 - séance photo/vidéo 1

V1.a - séance photo 1 + angle/technique a

V1.a.i - séance photo 1 + angle/technique a + paramétrage *Zephyr i*

V1 - Agora UQAM - Vidéo de 1.5G - (téléphone cellulaire Samsung S9)

a. 581 trames (images)

i. Format de sortie des trames : JPG

Trames à extraire

Taux d'échantillonnage : 5 fps

Auto-filtrage du floutage : Normal

Seuil de similarité de l'auto-rejet : 30 %

Taille de la file d'attente des trames : 60

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut



ii. Format de sortie des trames : JPG

Trames à extraire

Taux d'échantillonnage : 5 fps

Auto-filtrage du floutage : Normal

Seuil de similarité de l'auto-rejet : 30 %

Taille de la file d'attente des trames : 60

Nuage de points épars

Catégorie : Urbain

Préréglages : Profond

Nuage de points dense

Catégorie : Urbain

Préréglages : Haut détails

Maillages

Catégorie : Urbain

Préréglages : Hauts détails

Maillages texturés

Catégorie : Général

Préréglages : Hauts détails

b. 1038 trames (images)

i. Format de sortie des trames : JPG

Trames à extraire

Taux d'échantillonnage : 10 fps

Auto-filtrage du floutage : Normal

Seuil de similarité de l'auto-rejet : 30 %

Taille de la file d'attente des trames : 60

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut



Observation : après contact avec Andrea de *Zephyr* je décidai à la place de prendre des photos.

V2 - Agora UQAM - Images prises en 16:9, 9,1 Mpx, 4032x2226 - (téléphone cellulaire Samsung S9)

a. 88 photographies

Images prises en sens de balayage (up and down)

i. Orientation de la camera

Nuage de points épars

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut

Nuage de points dense

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut

Maillages

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut

Maillages texturés

Catégorie : Général

Préréglages : Texture singulière par défaut



ii. Orientation de la camera

Nuage de points épars

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut

Nuage de points épars

Catégorie : Urbain

Préréglages : Profond

Nuage de points dense

Catégorie : Urbain

Préréglages : Hauts détails

Maillages

Catégorie : Urbain

Préréglages : Hauts détails

Maillages texturés

Non



b. 98 photographies

Images prises en 360 niveau M (métro)

i. Orientation de la camera

Nuage de points épars

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut

Nuage de points dense

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut

Maillages

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut

Maillages texturés

Catégorie : Général

Préréglages : Texture singulière par défaut



ii. Orientation de la camera

Nuage de points épars

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut

Nuage de points épars

Catégorie : Urbain

Préréglages : Profond

Nuage de points dense

Catégorie : Urbain

Préréglages : Hauts détails

Maillages

Catégorie : Urbain

Préréglages : Hauts détails

Maillages texturés

Non



iii. Orientation de la camera

Nuage de points épars

Catégorie : Général

Préréglages : Défaut

Nuage de points épars

Catégorie : Général

Préréglages : Profond

Nuage de points dense

Catégorie : Général

Préréglages : Hauts détails

Maillages

Catégorie : Général

Préréglages : Hauts détails

Maillages texturés

Non



c. 52 photographies  
Images prises en 180° à partir du RDC  
(Méthode choisie pour cette zone d'appartenance)

i. Orientation de la camera  
Nuage de points épars  
Catégorie : Général  
Préréglages : Profond

Nuage de points dense  
Catégorie : Général  
Préréglages : Hauts détails

Maillages  
Catégorie : Général  
Préréglages : Hauts détails

Maillages texturés  
Catégorie : Général  
Préréglages : Hauts détails



Test avec sources : vidéo V1+ et photographies V2

a. 186 photographies

Orientation de la camera  
Nuage de points épars  
Catégorie : Général  
Préréglages : Défaut

Nuage de points dense  
Catégorie : Général  
Préréglages : Défaut

Maillages  
Catégorie : Général  
Préréglages : Défaut

Maillages texturés  
Catégorie : Général  
Préréglages : Texture singulière par défaut



## RÉFÉRENCES

- 3DFlow. (2020). *3DF Zephyr*.
- 3D Max (2022). *Autodesk*.
- Adobe. (2021a). *Adobe Acrobat*.
- Adobe. (2021b). *Adobe Photoshop*.
- Adobe. (2021c). *Adobe Première*.
- Audacity. (2021). *Audacity*.
- Aydinalp, E. B. (2017). La quête identitaire chez Amin Maalouf - une écriture interculturelle. *HUMANITAS - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 283-294. <https://doi.org/10.20304/humanitas.312481>
- Boellstorff, T. (2015a). Personhood. Dans *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human* (p. 118-150). Princeton University Press.
- Boellstorff, T. (2015b). The Subject and Scope of This Inquiry. Dans *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human* (p. 3-31). Princeton University Press.
- Bopp, R. (1966). Uma Subcorrente Modernista em São Paulo: A Antropofagia. Dans *Movimentos Modernistas no Brasil - 1922-1928*. José Olympio.
- Bret, M. (2001). Vie artificielle et création artistique. Dans F. Soulages (dir.), *Dialogues sur l'art et la technologie - Autour d'Edmond Couchot*. L'Harmattan.
- Castronova, E. (2003). Theory of the Avatar. *CESifo Working Paper*, (863), 46.
- Capture d'écran et croquis (2021). *Microsoft*.
- Cisneros, D. (2001). *Paroles de lauzes* [Sculpture].
- Cisneros, D. et Robien, A. de. (2016). Les lieux sauvages. Dans *La guerre des fleurs ; Codex ferus* (p. 5-19). Mémoire d'encrier.
- Couchot, E. (1988). La mosaïque ordonnée. *Communications*, 48(1), 79-87. <https://doi.org/10.3406/comm.1988.1721>
- Couchot, E. (1990). Programmer l'invisible. *Littérature*, 78(2), 78-86. <https://doi.org/10.3406/litt.1990.1530>
- Couchot, E. (2003). L'image hybride. *Spirale*, (188), 14.
- Couchot, E. (2015). L'art numérique des années soixante aux années quatre-vingt - Le point de vue d'un observateur. *Leonardo/Olats, Témoignages-Mémoires*. <http://archive.olats.org/pionniers/memoirs/couchot/artNumerique.php>
- Debord, G.-E. (1955). Introduction to a Critique of Urban Geography. *Les Lèvres Nues*, (6).
- do Amaral, T. (1923). *A Negra* [Peinture].

- do Amaral, T. (1928). *Abaporú* [Peinture].
- Farouche. (2020). Dans *Reverso*. Reverso. <https://dictionary.reverso.net/french-definition/farouche>
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Presses de l'Université du Québec.  
<http://www.deslibris.ca/ID/422521>
- Gobira, P. (2017). Caminhos do Pós-Digital. Dans P. Gobira et T. Mucelli (dir.), *Configurações do Pós-Digital* (p. 302-303). EdUEMG.
- Haraway, D. J. (1985). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Dans N. Badmington (dir.), *Posthumanism* (p. 69-84). Macmillan Education UK.  
[https://doi.org/10.1007/978-1-137-05194-3\\_10](https://doi.org/10.1007/978-1-137-05194-3_10)
- Leão, L. (2002). *Plural maps: lost in São Paulo* [Arts numériques]. <http://www.lucialeao.pro.br/pluralmaps/>
- Leirias, A. G. (2012). Novas cartografias on line, arte contemporânea e outras geografias. *Geograficidade*, 2, 115-133. <https://doi.org/10.22409/geograficidade2012.20.a12843>
- Leydier, E. (2015). *Entre Europe et Amérique latine : Le système artistique et la thèse d'une nouvelle anthropophage culturelle*. Centre de recherche art & image de l'École nationale supérieure de la photographie. <https://enspcrai.hypotheses.org/345>
- Lieu. (2021). Dans *Antidote* (Druide Informatique inc.).
- Lucero, M. E. (2015). Relatos de la modernidad brasileña. Tarsila do Amaral y la apertura antropofágica como descolonización estética. *Historia Y Memoria*, (10), 75-96.  
<https://doi.org/10.19053/20275137.3201>
- Maciel, M. et Venturelli, S. (2004). Gamearte: uma poética de interação. *FAMECOS*, 11(23), 51-58.  
<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2004.23.5397>
- Martins, M. L. P. (2008). Resquícios Antropofágicos na Arte Contemporânea Brasileira. *DAPesquisa*, 3(5), 379-388. <https://doi.org/10.5965/1808312903052008379>
- Mebarki, B. et Maalouf, A. (1999). Maalouf, Amin. Les identités meurtrières. *Insaniyat*, (9), 128-130.  
<https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/insaniyat.8279>
- Medeiros, D. O. (2015). Conceitos para a criação de um atlas subjetivo: uma contribuição à construção do lugar. *1º Congresso Internacional Espaços Públicos*, PUCRS.
- Meskimmon, M. (1996). *The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century*. Columbia University Press. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37524785q>
- Mignolo, W. (2013). Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique. *Mouvements*, 73(1), 181. <https://doi.org/10.3917/mouv.073.0181>
- Natter, T. G., Lauder, R. S., Price, R., Blom, P. et Neue Galerie. (2019). *The self-portrait: from Schiele to Beckmann* [Catalogue d'exposition].

- Noël, F.-J.-M. et Carpentier, L. J. (1839). Défaroucher. Dans *Dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique et littéraire* (vol. 1, p. 316). Librairie Le Normant.
- Oliveira, E. D. de. (2012). Epistemologia da Ancestralidade. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, (18), 28-47.
- Pageot, E.-A. (2017). Figure de l'indiscipline. Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique. *RACAR : Revue d'art canadienne*, 42(1), 5-21. <https://doi.org/10.7202/1040836ar>
- Pratt, M. L. (1990). *Arts of the Contact Zone* [Keynote]. Responsibilities for Literacy, Pittsburgh.
- Québécois. (2021). Dans *Antidote* (Druide Informatique inc.).
- Renaud, A. (2001). L'imaginaire numérique. Dans F. Soulages (dir.), *Dialogues sur l'art et la technologie - Autour d'Edmond Couchot*. L'Harmattan.
- Rolnik, S. (2008). Anthropophagie zombie. Dans A. Kiffer, J.-F. Normand et T. Roque (dir.), *Papiers* (p. 43-56). Collège international de Philosophie.
- Rolnik, S. (2011). Avoiding False Problems: Politics of the Fluid, Hybrid, and Flexible. *e-flux*, (25).
- RRCHNM. (2021). *Zotero*.
- Sauvé, L. (s. d.-a). *Entretien : Problématique de recherche - Objectifs et questions*. Polyèdre. <https://polyedre.uqam.ca/problematique/formuler-les-questions-de-recherche.html#entretien-avec-lucie-sauve-problematique-de-recherche-objectifs-et-questions>
- Sauvé, L. (s. d.-b). *Entretien : Problématique de recherche - Objet, origine et légitimité*. Polyèdre. <https://polyedre.uqam.ca/problematique/cerner-la-problematique.html#entretien-avec-lucie-sauve-problematique-de-recherche-objet-origine-et-legitimite>
- Silva, A. P. da. (2006). *Mário & Oswald - Uma história privada do Modernismo* [Thèse de doctorat, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro].
- Steckelberg, L. (2019). *Analyse d'écrit d'artiste - La Guerre des fleurs - Codex Ferus*. [Travail dirigé, document non publié]. Université du Québec à Montréal.
- Steckelberg, L. (2020a). *Avant-projet : Défaroucher : conception d'une cartographie subjective d'appartenance au Québec dans une pratique de la vidéo en imagerie de synthèse 3d et en réalité virtuelle*. [Travail dirigé, document non publié]. Université du Québec à Montréal.
- Steckelberg, L. (2020b). Suely Rolnik, le Mouvement Anthropophage et les stratégies de « défarouchement ». *Magazine du Centre d'art et de recherche sur les diversités culturelles*, 1, 3-8.
- Teles, G. M. (1976). Manifesto Antropófago. Dans *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972* (p. 504-511). Vozes.
- Venturelli, S. (2015). Relação, Troca e Interação Humano-Computador na Arte. *24º Encontro da ANPAP, Compartilhamentos na arte: Redes e Conexões em Santa Maria, Brasil* (p. 1878-1884). ANPAP.
- Venturelli, S. et de Paula Barretto, F. (2011). *BioCyberUrban parQ* [Arts numériques].

Venturelli, S. et de Paula Barretto, F. (2015). BioCyberUrban ParQ: Brasilia's Smart National Park as an Extension of Our Senses. Dans M. Antona et C. Stephanidis (dir.), *Universal Access in Human-Computer Interaction. Access to Interaction* (p. 570-581). Springer International Publishing.

Vieira Filho, E. R. (2019). Só me interessa o que não é meu: a busca antropofágica da alteridade. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, (22), 73-89. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2019i22p73-89>

## BIBLIOGRAPHIE

### Recherche

- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-109). Presses de l'Université du Québec.  
<http://www.deslibris.ca/ID/422521>
- De Paoli, G. (2006). L'espace numérique, un environnement propice à la recherche création. Dans *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 122-134). Presses de l'Université du Québec. <http://www.deslibris.ca/ID/422521>
- Sauvé, L. (s. d.-a). *Entretien : Problématique de recherche - Objectifs et questions*. Polyèdre.  
<https://polyedre.uqam.ca/problematique/formuler-les-questions-de-recherche.html#entretien-avec-lucie-sauve-problematique-de-recherche-objectifs-et-questions>
- Sauvé, L. (s. d.-b). *Entretien : Problématique de recherche - Objet, origine et légitimité*. Polyèdre.  
<https://polyedre.uqam.ca/problematique/cerner-la-problematique.html#entretien-avec-lucie-sauve-problematique-de-recherche-objet-origine-et-legitimite>
- Steckelberg, L. (2020a). *Avant-projet : Défaroucher : conception d'une cartographie subjective d'appartenance au Québec dans une pratique de la vidéo en imagerie de synthèse 3d et en réalité virtuelle*. [Travail dirigé, document non publié]. Université du Québec à Montréal.

### Décolonisation

- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Plon. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33078483s>
- Mignolo, W. (2013). Géopolitique de la sensibilité et du savoir. (Dé)colonialité, pensée frontalière et désobéissance épistémologique. *Mouvements*, 73(1), 181. <https://doi.org/10.3917/mouv.073.0181>
- Oliveira, E. D. de. (2012). Epistemologia da Ancestralidade. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, (18), 28-47.

### Géographie

- Debord, G.-E. (1955). Introduction to a Critique of Urban Geography. *Les Lèvres Nues* (6).
- Leirias, A. G. (2012). Novas cartografias on line, arte contemporânea e outras geografias. *Geograficidade*, 2, 115-133. <https://doi.org/10.22409/geograficidade2012.20.a12843>
- Medeiros, D. O. (2015). Conceitos para a criação de um atlas subjetivo: uma contribuição à construção do lugar. *1º Congresso Internacional Espaços Públicos*, PUCRS.

Reclus, É. (1866). Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes. *Revue des deux mondes*, (63), 352-381.

Vladova, T., Étienne, S. et De Beir, D. (2020). Creuser pour mieux comprendre ? Fiction-science, entre art et géomorphologie. *L'Information géographique*, 84(2), 70. <https://doi.org/10.3917/liq.842.0070>

#### Identité, contact et relation

Aydinalp, E. B. (2017). La quête identitaire chez Amin Maalouf - une écriture interculturelle. *HUMANITAS - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 283-294. <https://doi.org/10.20304/humanitas.312481>

Braidotti, R. (2003). Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes. *Multitudes*, 12(2), 27. <https://doi.org/10.3917/mult.012.0027>

Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation - Poétique III*. Gallimard.

Hocine, A. (2013). Poétique de la Relation : Amin Maalouf et Édouard Glissant. *Synergies Algérie*, (19), 25-43.

Lofts, S. et Rosemann, P. W. (1994). Penser l'Autre : psychanalyse lacanienne et philosophie. *Revue Philosophique de Louvain*, (1), 82-97.

Maalouf, A. (1999). Les identités meurtrières (Introduction a : ). *Tangram*, (7), 120-122.

Mbom, C. (s. d.). *Pensée archipelique et identité créole, matrices du cheminement glissantien*, 10.

Mebarki, B. et Maalouf, A. (1999). Maalouf, Amin. Les identités meurtrières. *Insaniyat*, (9), 128-130. <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4000/insaniyat.8279>

Pratt, M. L. (1990). *Arts of the Contact Zone* [Keynote]. Responsibilities for Literacy, Pittsburgh.

Selim, M. (2020). Faire profession d'étranger : anthropologue. *Chimères*, 1(96), 13-20.

Setti, N. (2020). « Devenir étranger.e », pharmakon d'une pensée radicale ? *Chimères*, 1(96), 104-114.

Zourgane, P. (2016). Sur la question du Paysage chez Édouard Glissant. *Chimères*, 3(90), 147-154. <https://doi.org/10.3917/chime.090.0147>

#### Mouvement Anthropophage

Bahia, C. N. (2019). Apropriação cultural antropofágica e as máscaras brancas do racismo indigesto. *Complexitas – Revista de Filosofia Temática*, 3(2), 40. <https://doi.org/10.18542/complexitas.v3i2.6716>

Bopp, R. (1966). Uma Subcorrente Modernista em São Paulo: A Antropofagia. Dans *Movimentos Modernistas no Brasil - 1922-1928*. José Olympio.

- Goddard, J.-C. (2011). Métaphysiques, cannibales. *Artpress*, (20), 54-63.  
<https://doi.org/10.3917/puf.castro.2009.01>
- Leydier, E. (2015). *Entre Europe et Amérique latine : Le système artistique et la thèse d'une nouvelle anthropophagie culturelle*. Centre de recherche art & image de l'École nationale supérieure de la photographie. <https://enspcrai.hypotheses.org/345>
- Martins, M. L. P. (2008). Resquícios Antropofágicos na Arte Contemporânea Brasileira. *DAPesquisa*, 3(5), 379-388. <https://doi.org/10.5965/1808312903052008379>
- Medeiros de Carvalho, L. F., Marchon Coube, F., Margel, S. et Yampolsky, E. (2013). Le Manifeste anthropophage, un menu pour bien manger. *Lignes*, 40(1), 102-115.  
<https://doi.org/10.3917/lignes.040.0102>
- Rolnik, S. (2008). Anthropophagie zombie. Dans A. Kiffer, J.-F. Normand et T. Roque (dir.), *Papiers* (p. 43-56). Collège international de Philosophie.
- Rolnik, S. (2011). Avoiding False Problems: Politics of the Fluid, Hybrid, and Flexible. *e-flux*, (25).
- Salles, C. B. A. (2018). A Utopia Antropofágica: Rastos e Horizontes. *Sociologia & Antropologia*, 8(1), 273-295. <https://doi.org/10.1590/2238-38752017v8110>
- Silva, A. P. da. (2006). *Mário & Oswald - Uma história privada do Modernismo* [Thèse de doctorat, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro].
- Steckelberg, L. (2020). Suely Rolnik, le Mouvement Anthropophage et les stratégies de « défarouchement ». *Magazine du Centre d'art et de recherche sur les diversités culturelles - UQAM*, 1, 3-8.
- Teixeira, L. (1999). Tarsila do Amaral, Musa do Modernismo. *Itinerários*, (14), 43-57.
- Teles, G. M. (1976). Manifesto Antropófago. Dans *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972* (p. 504-511). Vozes.
- Vieira Filho, E. R. (2019). Só me interessa o que não é meu: a busca antropofágica da alteridade. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, (22), 73-89. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2019i22p73-89>

#### Art numérique

- Ayiter, E. (2008). Syncretia: A Sojourn into the Uncanny Valley. Dans R. Ascott, G. Bast, W. Fiel, M. Jahrman et R. Schnell (dir.), *New Realities: Being Syncretic* (p. 26-29). Springer-Verlag.
- Boellstorff, T. (2015a). Personhood. Dans *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human* (p. 118-150). Princeton University Press.
- Boellstorff, T. (2015b). The Subject and Scope of This Inquiry. Dans *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human* (p. 3-31). Princeton University Press.

- Castronova, E. (2003). Theory of the Avatar. *CESifo Working Paper*, (863), 46.
- Couchot, E. (1988). La mosaïque ordonnée. *Communications*, 48(1), 79-87.  
<https://doi.org/10.3406/comm.1988.1721>
- Couchot, E. (1990). Programmer l'invisible. *Littérature*, 78(2), 78-86. <https://doi.org/10.3406/litt.1990.1530>
- Couchot, E. (2003). L'image hybride. *Spirale*, (188), 14.
- Couchot, E. (2015). L'art numérique des années soixante aux années quatre-vingt - Le point de vue d'un observateur. *Leonardo/Olats, Témoignages-Mémoires*.  
<http://archive.olats.org/pionniers/memoirs/couchot/artNumerique.php>
- Ferrando, F. (2014). Posthumanism. *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 2(38), 168-172.
- Gobira, P. (2017). Caminhos do Pós-Digital. Dans P. Gobira et T. Mucelli (dir.), *Configurações do Pós-Digital* (p. 302-303). EdUEMG.
- Haraway, D. J. (1985). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. Dans N. Badmington (dir.), *Posthumanism* (p. 69-84). Macmillan Education UK.  
[https://doi.org/10.1007/978-1-137-05194-3\\_10](https://doi.org/10.1007/978-1-137-05194-3_10)
- Mori, M. (2012). The Uncanny Valley [From the Field]. *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19(2), 98-100. <https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811>
- RRCHNM. (2021). *Zotero*.
- Santaella, L. (2018). Arte, Ciência & Tecnologia: Um Campo em Expansão. Dans P. Gobira (dir.), *Percursos contemporâneos. Realidades da arte, ciência e tecnologia* (p. 27-50). EdUEMG.
- Soulages, F. (2001). *Dialogues sur l'art et la technologie - autour d'Edmond Couchot*. L'Harmattan.

#### Autoreprésentation

- Meskimmon, M. (1996). *The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century*. Columbia University Press. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37524785q>
- Natter, T. G., Lauder, R. S., Price, R., Blom, P. et Neue Galerie. (2019). *The self-portrait: from Schiele to Beckmann* [Catalogue d'exposition].

#### Artistes - articles, chapitres de livres et pages Web

- Cisneros, D. et Robien, A. de. (2016). Les lieux sauvages. Dans *La guerre des fleurs ; Codex ferus* (p. 5-19). Mémoire d'encrier.

- Lucero, M. E. (2015). Relatos de la modernidad brasileña. Tarsila do Amaral y la apertura antropofágica como descolonización estética. *Historia Y Memoria*, (10), 75-96. <https://doi.org/10.19053/20275137.3201>
- Maciel, M. et Venturelli, S. (2004). Gamearte: uma poética de interação. *FAMECOS*, 11(23), 51-58. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2004.23.5397>
- Pageot, E.-A. (2017). Figure de l'indiscipline. Domingo Cisneros, un parcours artistique atypique. *RACAR : Revue d'art canadienne*, 42(1), 5-21. <https://doi.org/10.7202/1040836ar>
- Plural maps : lost in São Paulo*. (s. d.). NOEMA. <https://noemalab.eu/senza-categoria/plural-maps-lost-in-sao-paulo/>
- Steckelberg, L. (2019). *Analyse d'écrit d'artiste - La Guerre des fleurs - Codex Ferus*. [Travail dirigé, document non publié]. Université du Québec à Montréal.
- Venturelli, S. (2015). Relação, Troca e Interação Humano-Computador na Arte. *24º Encontro da ANPAP, Compartilhamentos na arte: Redes e Conexões em Santa Maria, Brasil* (p. 1878-1884). ANPAP.
- Venturelli, S. et de Paula Barretto, F. (2015). BioCyberUrban ParQ: Brasilia's Smart National Park as an
- Venturelli, S. (2019). Inventar, Emocionar e Afetar. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, 24(40), 1-11. <https://doi.org/10.22456/2179-8001.92262>

#### Artistes - œuvres

- Cisneros, D. (2001). *Paroles de lauzes* [Sculpture].
- Leão, L. (2002). *Plural maps: lost in São Paulo* [Arts numériques].
- Roy, G. (1988). *La détresse et l'enchantement : autobiographie*. Boréal.
- Venturelli, S. et de Paula Barretto, F. (2011). *BioCyberUrban parQ* [Arts numériques].
- do Amaral, T. (1923). *A Negra* [Peinture].
- do Amaral, T. (1928). *Abaporú* [Peinture].

#### Dictionnaires

- Actual*. Dans *Reverso*. (Reverso). (<https://www.reverso.net/traduction-texte#sl=eng&tl=fra&text=actual>).
- Allégorie. (2021). Dans *Antidote* (Druide Informatique inc.).
- Farouche. (2020). Dans *Reverso*. (Reverso). <https://dictionary.reverso.net/french-definition/farouche>
- Lieu. (2021). Dans *Antidote* (Druide Informatique inc.).

Noël, F.-J.-M. et Carpentier, L. J. (1839). Défaroucher. Dans *Dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique et littéraire* (vol. 1, p. 316). Librairie Le Normant.

Québécoiser. (2021). Dans *Antidote* (Druide Informatique inc.).

## Logiciels

3DFlow. (2020). *3DF Zephyr*.

*3D Max* (2022). Autodesk.

Adobe. (2021a). *Adobe Acrobat*.

Adobe. (2021 b). *Adobe Photoshop*.

Adobe. (2021c). *Adobe Première*.

Audacity. (2021). *Audacity*.

Capture d'écran et croquis (2021). *Microsoft*.