

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SCULPTER LA REMÉDIATION: UNE RECHERCHE-CRÉATION ET SES DOUBLES
MÉDIATIQUES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

SARAH BLÉMUR

JANVIER 2026

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.12-2023). 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.»



Je voudrais d’abord remercier ma mère pour sa patience et son soutien inconditionnel, ainsi que mon frère, pour m’avoir encouragée à entreprendre ce parcours. Je pense à celles et ceux qui ne sont plus là, mais dont la présence continue de m’accompagner et de me guider. Merci.

Ce projet n’aurait pas été possible sans ma directrice de recherche, Katharina Niemeyer, qui, par sa bienveillance et sa capacité de contenance, a su accompagner ce mémoire à bon port. J’aimerais aussi remercier les membres de mon jury — Débora Kriskche Leitao et Jean-François Renaud — de s’être prêté-e-s au jeu, ainsi que Kenny Lefebvre et Élisabeth Sibert pour l’infaillible assistance technique.

Enfin, un grand merci à tous mes collègues de la maîtrise pour les encouragements, les partages, et les rires. Cette expérience aurait été bien pauvre sans vous.

¹ Rouleau de fil d’acier Ben-Mor (calibre 19, noir). Source : RONA, 2025, <https://www.rona.ca>

DÉDICACE

À celles et ceux qui hésitent encore :

Plongez !

AVANT-PROPOS

Avant d'entrer dans le vif du sujet, j'aimerais vous faire part d'un souvenir que je considère comme fondateur de mon rapport au monde, à la beauté et à l'acte de créer. J'ai longuement hésité à l'inclure ici, mais plus j'avancais dans l'écriture de ce mémoire, plus il m'est apparu essentiel pour situer et comprendre ma posture. Ce travail s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation auto-ethnographique, où l'expérience vécue est à la fois matière première, méthode et moteur de réflexion. En entamant ce voyage par ce récit personnel, j'espère entrouvrir une fenêtre vers l'innommable : l'espace intemporel du faire créateur, et lieu depuis lequel je crée. Ce détour par l'une de mes « mythologies personnelles » vous offrira, je le crois, une lunette plus fine à travers laquelle lire ce qui se trame entre les lignes :

Le souvenir en question se situe dans l'année qui suit le décès de mon père et ceux de mes grands-parents. J'avais alors peut-être treize ou quatorze ans quand, un jour d'école comme les autres, je me réveillai et, dans la clarté feutrée du matin, je pris acte d'un coin de ma chambre obstinément plongé dans la pénombre. Initialement, je n'y portais pas vraiment attention jusqu'à ce que, petit à petit, j'observai l'obscurité s'y épaissir. Et ce, jusqu'au jour où, drapée dans l'ombre, je vis se dessiner une figure humanoïde, recroquevillée sur ma table de chevet. C'était la Mort. Figure chétive et inerte, elle était simplement là. Pourtant, sa seule présence venait fracturer le mur de déni et de choc qui me maintenait gelée. De jour, alors que je m'essouffais à performer un état de normalité, j'avais pour habitude, une fois dans ma chambre, d'échapper à cette figure en plongeant dans des espaces métaphoriques. L'un d'eux était un puits très large, à l'intérieur duquel je me voyais couler. Je n'oublierai jamais ce sentiment d'oppression, de pesanteur croissante sur mon corps et mes sens, l'épuisement de devoir lutter. Mais je me souviendrai aussi de la vue de ces énormes cordes tressées, comme venues du ciel, m'accompagnant dans ma descente. Il me suffisait de suivre du regard ces câbles jusqu'à la surface de l'eau pour y apercevoir des silhouettes familières qui me souriaient, me confirmant ainsi que je n'étais pas seule. Avec le temps, même maintenir ces connexions me coûtait trop d'énergie, et, une à une, les cordes se raccourcissaient. Et sans ces liens pour distinguer les figures les unes des autres, je ne voyais que des taches distordues, sans visage et sans nom. Puis vint le jour où je me retrouvai seule.

Sans repères, dans une eau si obscure qu'elle était comme la nuit, je n'avais pour seule compagne que la Mort. Et là, soudainement, je réalisais qu'elle n'avait jamais, jusqu'à ce jour, cherché à me faire du mal. Je compris alors que, par sa présence, elle m'indiquait simplement que je n'étais pas seule. Qu'il existait une

porte de sortie, une fin à la souffrance. Que je n'étais pas prisonnière de ma situation. Et qu'elle resterait là, aussi longtemps que j'aurais besoin d'elle. Sans corps et sans attaches, je me sentis alors légère, dans un état presque euphorique. Je me mis à flotter dans l'espace, dans cet espace-temps que je nommerais plus tard *La Totalité*. Le même espace-temps vers lequel, encore aujourd'hui, je tends à chaque fois que je travaille à une création artistique. Ce moment s'apparente, à mon sens, à l'expérience initiatique de l'artiste et vidéaste Bill Viola, qui passa sa carrière à tenter de se rapprocher de ce moment qu'il effleura le jour de sa quasi-nyade à l'âge de six ans :

« I was witnessing this extraordinarily beautiful world with light filtering down, » [Bill Viola] un jour dit. « It was like paradise. I didn't even know that I was drowning... For a moment there was absolute bliss » (Luke, 2019)

Aujourd'hui, il serait faux de croire que chaque fois que je crée, c'est depuis le même point que celui de ce souvenir. Je sais comment m'en approcher, tout en sachant que la distance jusqu'à son centre demeure, en réalité, insurmontable. J'ai tenté, très sincèrement, de trouver les mots justes pour décrire ce processus. Plus j'écrivais, plus tout sonnait faux. Alors, le peu de vérité que je peux vous en offrir tient peut-être dans ces vers du poème d'Antonio Machado, *Caminante no hay camino (Marcheur, il n'y a pas de chemin)* :

« Caminante no hay camino sino estelas en la mar. »

Marcheur, il n'y a pas de chemin, sinon des sillages dans la mer.

Toute cette histoire prit fin un autre soir d'école, où, avant de me coucher, ma mère me donna un verre d'eau avec une petite pilule violette. Et le lendemain matin, la lumière se filtra dans tous les recoins de ma chambre, et il n'y avait plus de Mort sur ma table de chevet. Plus tard, j'appris qu'elle m'avait donné un de ses antidépresseurs, pour une raison qui, encore aujourd'hui, lui échappe. Elle n'apprendra cette visite de la Mort que près de quinze ans plus tard, quand, à la légère, j'y fis référence — avec cette certitude candide de l'enfant qui croit qu'une mère, naturellement, sait lire dans notre âme et connaît tous nos secrets.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
AVANT-PROPOS.....	iv
LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ (FR).....	x
RÉSUMÉ (EN)	xi
INTRODUCTION	1
INTENTION DE RECHERCHE	3
UNE PERTINENCE MÉDIATIQUE ET PERSONNELLE.....	4
Dans les pas de mon/de ma mémoire 1.....	5
CHAPITRE 1 CONTEXTE ET GENÈSE DU PROJET	6
Dans les pas de mon/de ma mémoire 2.....	11
CHAPITRE 2 CADRAGE PAR RAPPORT À UN CORPUS D'ŒUVRES	13
2.1 Bill Viola : Spiritualité, corps et espace	13
2.2 Ousmane Sow : Monumentalité et ode à la puissance des corps	14
2.3 Tim Noble et Sue Webster : Ombre et objet	16
Dans les pas de mon/de ma mémoire 3.....	18
CHAPITRE 3 CADRAGE CONCEPTUEL.....	19
3.1 Le dédoublement selon Francis Jauréguiberry	19
3.2 La remédiation, selon Jay David Bolter et Richard Grusin	20
3.3 Le Punctum selon Roland Barthes	20
CHAPITRE 4 LE PROCESSUS DE CRÉATION.....	22
4.1 Sculpture, sculpture, scul— ... vidéo ?	23
4.2 Jeu d'ombre, jeu d'illusion, jeu de double	24
4.3 Dédoublement sur petit écran.....	27
4.4 L'homme Têtu	31

4.5 La vidéo comme miroir	36
Dans les pas de mon/de ma mémoire 4.....	38
CHAPITRE 5 MÉTHODOLOGIE ET ŒUVRE FINALE	40
5.1 D’une ligne à l’autre	41
5.2 Il est temps de parler de l’intime	42
5.3 Une soutenance à domicile.....	43
5.4 L’installation finale in situ	44
5.5 Recevoir autrement	49
5.6 Deux côtés de la médaille	50
CHAPITRE 6 LÀ OÙ LE FIL REPREND.....	52
6.1 L’art comme thérapie.....	52
6.2 La post-soutenance	53
CONCLUSION LÀ OÙ LE FIL ME MÈNE	55
ANNEXE A Hercules et Antaeus, Antonio del Pollaiuolo, 1478	56
ANNEXE B Sculptedia — schéma de mon projet, par Katharina Niemeyer	57
ANNEXE C Capture d’écran de commentaires laissés sous les vidéos TikTok et Instagram	58
APPENDICE A Sculpture du bras complétée.....	59
RÉFÉRENCES	60

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 <i>Descente de croix</i> (2021) dans le salon (14 mars 2024)	8
Figure 1.2 Vue de dos de <i>Descente de croix</i> , de l'extérieur, de nuit	10
Figure 1.3 Vue de dos de <i>Descente de croix</i> , de l'intérieur, de nuit	10
Figure 1.4 Vue de trois quarts de <i>Descente de croix</i> , de l'intérieur, de jour (Publication Instagram)	10
Figure 1.5 Trois figures flottant sur l'eau	12
Figure 2.1 Bill Viola : <i>Inverted birth</i>	13
Figure 2.2 Ousmane Sow à la Fondation Coubertin, 2010	15
Figure 2.3 <i>Dirty White Trash (with Gulls)</i> , 1998, de Tim Noble et Sue Webster	16
Figure 4.1 Photos de <i>Descente de croix</i> en 360°	22
Figure 4.2 Hercule et Antaeus, Antonio del Pollaiuolo 1478	24
Figure 4.3 La sculpture et ses ombres	25
Figure 4.4 Capture d'écran de la première vidéo	25
Figure 4.5 Capture d'écran de <i>Ascension</i>	26
Figure 4.6 Test vidéo incluant la sculpture, son ombre et la projection vidéo	26
Figure 4.7 Publication du 15 novembre sur la page Facebook de « Humans of New York »	28
Figure 4.8 Deux captures d'écran du bras qui tourne	29
Figure 4.9 Chat sur <i>Descente de croix</i>	30
Figure 4.10 <i>Descente de croix</i> sur pilotis	30
Figure 4.11 Visage d'homme, p.142 dans <i>Anatomy for Sculptors</i>	31
Figure 4.12 Capture d'écran 06/03/2023	31
Figure 4.13 Test du 30 mai 2024 à l'UQAM	32
Figure 4.14 <i>L'homme têtu</i> de côté (29 janvier 2024)	34
Figure 4.15 <i>L'homme têtu</i> de dos (29 janvier 2024)	35
Figure 5.1 Schéma de l'œuvre : sculpture et projection	40

Figure 5.2 Méthodologie proposée pour le tissage du métal	42
Figure 5.3 Schéma de la configuration du salon avec <i>Descente de croix</i> et <i>L'homme têtu</i> in situ.....	44
Figure 5.4 Vue du vestibule.....	45
Figure 5.5 Projection à gauche en entrant.....	46
Figure 5.6 Sculpture à droite en entrant.....	46
Figure 5.7 Vue du salon de la sculpture	47
Figure 5.8 Vue du salon de la projection.....	47
Figure 5.9 Vue rapprochée de <i>Descente de Croix</i>	48
Figure 5.10 Vue panoramique du salon	48

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'inscrit dans une démarche de recherche-création auto-ethnographique portant sur la transformation du processus de création artistique à l'ère des plateformes socio-numériques, en examinant comment la diffusion en ligne peut reconfigurer à la fois la démarche de création et le rapport intime et vécu à l'œuvre. Ce qui relevait initialement d'un geste solitaire est progressivement devenu un processus partagé, traversé par la présence d'un public invisible et par les dynamiques propres à la diffusion numérique. Doucement, l'algorithme — ou plus précisément mon désir de lui plaire afin de maintenir la popularité de mes vidéos — m'a amenée à reconfigurer certains aspects de ma pratique. Dans ce parcours, mes sculptures *Descente de croix* (2021) et *L'homme têtu* (2024) se sont dédoublées en nature et en forme, existant à la fois comme objets d'art et comme vidéos artistiques. Dans son ensemble, cette démarche met en lumière le faire créateur et ses remédiations comme un lieu de tensions et de reconfigurations du rapport à l'intime, ouvrant sur une réflexion autour des dimensions subjectives et thérapeutiques de la création artistique.

Mots clés : AUTO-ETHNOGRAPHIE, RECHERCHE-CRÉATION, REMÉDIATION, PROCESSUS CRÉATIF, CRÉATIVITÉ, SCULPTURE, FIL D'ACIER, RÉSEAUX SOCIO-NUMÉRIQUES, INTIMITÉ, ART-THÉRAPIE.

RÉSUMÉ

This thesis is situated within an autoethnographic research-creation approach that examines the transformation of the artistic creation process in the era of social media platforms, exploring how online dissemination can reshape both the creative process and the intimate, lived relationship with the work. What initially began as a solitary gesture gradually became a shared process, influenced by the presence of an invisible audience and the dynamics inherent to digital distribution. Gradually, the algorithm—or more precisely, my desire to appeal to it in order to maintain the popularity of my videos—led me to reconfigure certain aspects of my practice. Throughout this journey, my sculptures *Descente de croix* (2021) and *L'homme têtu* (2024) became dual in nature and form, existing simultaneously as physical artworks and as video artworks. Taken as a whole, this process highlights the act of creation and its remediations as a site of tension and reconfiguration of the intimate, opening a reflection on the subjective and therapeutic dimensions of artistic practice.

Keywords: AUTOETHNOGRAPHY, RESEARCH-CREATION, REMEDIATION, CREATIVE PROCESS, CREATIVITY, SCULPTURE, WIRE, SOCIAL MEDIA, INTIMACY, ART THERAPY

INTRODUCTION

La question qui sous-tend ce mémoire a commencé à prendre forme durant la pandémie de COVID-19, à un moment où je m'investissais plus sérieusement dans ma pratique artistique. C'est aussi à cette période que, dans l'optique de mieux photographier mes projets créatifs, je troque mon cellulaire très fonctionnel pour un modèle plus performant, spécifiquement choisi pour la qualité de ses captations. Sans grande surprise, je prends plaisir à ces images de meilleure résolution, et je me mets à photographier, presque sans y penser, ces petits moments de beauté qui traversent mon quotidien. En parallèle, je me surprends de plus en plus avec le cellulaire en main, prêt à filmer, et ce, avant même d'avoir eu conscience du geste, et je réalise alors doucement la nature plutôt compulsive de ce réflexe. Comme le dit Baudrillard, « on entre dans sa vie comme dans un écran » (Baudrillard, 1997, p. 200) et, progressivement, je me surprénais à vivre de beaux moments à *travers* de ce dernier. J'ai en tête ces vidéos de « première rencontre » filmées du point de vue de celui ou celle qui entre, par exemple, dans une chambre d'hôpital où se trouve le dernier-né de la famille. Et je ne peux m'empêcher de penser à cet impératif qui accompagne alors le geste — celui de performer l'authenticité du moment de manière lisible pour un public futur et imaginaire.

Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty explique que lorsqu'un outil est pleinement intégré à notre schéma corporel, il devient alors un prolongement de notre perception (2013). Dans cette optique, on pourrait parler de la caméra comme d'un outil qui, si bien maîtrisé, s'intègre à l'individu au point de devenir une extension de son expérience sensible. Mais cellulaire en poche, je ne peux m'empêcher de penser que quelque chose de mon expérience est moins fluide, moins symétrique que ce que Merleau-Ponty décrivait. Dusi, Marrone et Montanari (2001) suggèrent que nous avons délégué à ces objets, non seulement une part de notre savoir et de notre pouvoir, mais aussi de notre vouloir et de notre faire. Ainsi, « nous faisons à présent davantage que céder [aux techno-objets] : nous leur faisons confiance, ou plutôt ce sont eux qui captent notre confiance, au lieu que ce soit nous qui la leur accordions » (p.86). Dans ce sens, cette expérience photographique pourrait être troublée par notre hyperconnexion avec nos cellulaires ; toujours en alerte d'une sonnerie ou vibration, d'un message à venir ou déjà en circulation, l'acte de captation serait, pour ainsi dire, parasité.

Comme le dit cette phrase souvent attribuée au poète Bernard Noël, « la beauté n'est pas dans les choses, elle est dans nos yeux » : l'expérience de la beauté est intime et subjective. Et à mon sens, ces rencontres

inopinées nous apaisent, aèrent nos esprits, nous permettent de décrocher et de nous oublier le temps d'un instant. Contrairement aux enfants, la nature accidentelle d'une parfaite jonction entre notre perception et le réel qui aboutirait à une jouissance esthétique est une denrée qui se fait rare et précieuse. Car avec le temps, et sous l'agitation ordinaire, on oublie parfois de s'émerveiller. Greimas parle de l'imprévu comme de cette force qui vient s'opposer « à l'usure du geste et à la routine de la vie quotidienne » (Dusi, Marrone et Montanari, 2001, p.87-88). Et qu'est-ce que la rencontre avec la beauté, sinon des irrutions fortuites qui nous amènent à nous arrêter et à nous rappeler que nous sommes autant des êtres-qui-*sentent* que des êtres-qui-*font* ?

C'est de cette réflexion que naît mon inquiétude, la question qui, au fond, traverse ce mémoire : est-ce que mon désir de capturer le beau, de fixer en image ce qui m'échappe et m'émeut dans cette rencontre ne finirait pas, à force de répétitions, par user le sens et la puissance même de l'expérience ? C'est à la lumière de cette question que je vous invite à suivre le fil de ce mémoire.

INTENTION DE RECHERCHE

Avant de formuler mon intention de recherche, il m'a semblé important de situer la personne que je suis et le contexte de ce mémoire. Tout d'abord, j'aimerais mentionner que je suis une artiste, que mon médium de prédilection est la sculpture et qu'entre autres, je travaille le façonnage avec le fil d'acier. Durant le confinement (2020-2021), je travaille à la maison sur une sculpture de taille monumentale — *Descente de croix* (Figure 1.1) — dont je documente la progression sur Instagram. À cette époque, j'y publiais des photos de mes progrès ainsi que de petits moments cocasses en lien avec l'œuvre, dans l'optique de briser ma solitude et de partager, en temps réel, mon projet pandémique. Quelques années plus tard, au moment d'entamer le volet créatif de cette maîtrise, je réinvestis cette technique et ce matériau pour tisser deux nouvelles sculptures, l'une à la suite de l'autre. Mon compte Instagram, jusque-là en dormance, est alors remobilisé afin de tenir à jour mes collègues et mes professeur·e·s de l'évolution de ce nouveau projet. Mais là, à ma grande surprise, mes vidéos deviennent virales. Rapidement, je commence à produire du contenu numérique de manière régulière pour ce nouveau public. Je m'investis dans cette nouvelle approche à la création et, en l'espace de trois mois, j'accumule un peu moins d'un demi-million de vues. Cependant, la pression constante d'avoir à produire pour l'algorithme devient insoutenable, et je cesse brusquement la production de vidéos.

C'est à partir de cette situation que ma directrice et moi en sommes venues à la conclusion qu'il serait pertinent de mener un travail de type auto-ethnographique autour de cette expérience. En effet, cette oscillation entre l'objet physique et sa déclinaison médiatique m'a paru révélatrice de la manière dont la caméra de nos cellulaires peut s'infiltrer dans l'atelier et influencer jusqu'à la manière dont on crée. Dans cette étude, ce qui était initialement une pratique artistique intime et quasi solitaire devient un projet où le regard d'autrui — réel ou anticipé — fait pression et informe mes gestes. La question que je me suis alors posée est la suivante : comment mon usage des réseaux socio-numériques est-il venu transformer la manière dont je crée ? Quand les murmures d'une masse sans visage viennent remplir l'espace contemplatif de l'inspiration, vers qui suis-je en train de tendre l'oreille ?

Afin d'aller jusqu'au bout de cette question, ce mémoire s'inscrit dans une démarche de recherche-création auto-ethnographique à la fois introspective, médiatique et artistique. Avec comme fil conducteur des œuvres *en devenir*, j'y explore comment celles-ci se transforment et se recontextualisent selon les cadres dans lesquels elles sont expérimentées. Je retrace ainsi l'évolution d'un projet créatif qui, au

contact de sa propre circulation « reméditative », vient infléchir le processus de création lui-même. L'œuvre « finale », dans cette étude, est donc à la fois des objets sculpturaux, des vidéos partagées sur les réseaux socio-numériques ainsi qu'une projection vidéo. Pour guider le lecteur, ce mémoire est structuré en plusieurs étapes : dans un premier temps, je retrace l'histoire de mon processus créatif ayant conduit à ce projet (Chapitre 1). J'examine ensuite, à la lumière d'un corpus d'artistes contemporains, la manière dont leurs pratiques dialoguent avec mes questionnements (Chapitre 2). Le Chapitre 3 présente les concepts et notions théoriques qui soutiennent ma réflexion. Le Chapitre 4 détaille mon processus de création, de la sculpture à la vidéo, en explorant l'interaction entre œuvre physique et diffusion médiatique. Viennent ensuite la présentation de ma méthodologie et celle de l'œuvre finale (Chapitre 5). Enfin, le dernier chapitre propose une réflexion post-soutenance et sur la portée de ce mémoire pour la suite de mon parcours (Chapitre 6). En filigrane, je ponctue le texte de fragments d'écrit personnels inspirés directement de mon journal de bord intitulé *Dans les pas de mon/de ma mémoire*. Ils sont là pour ouvrir des brèches, pour dire autrement ce qui ne se laisse pas toujours théoriser. Passer de l'analyse à l'écriture poétique ne relève pas ici d'une hésitation de ton, mais d'un choix délibéré : celui de penser « entre les lignes » (Niemeyer, Siebert et Silina, 2021). Cette approche auto-ethnographique implique d'adopter un point de vue introspectif, où les mouvements internes, les intuitions et les doutes deviennent eux aussi des matériaux de recherche. Il s'agit ainsi de laisser une place à ces éléments plus intimes, généralement négligés et, à partir d'eux, tisser un savoir qui émerge du vécu et s'écrit à partir de lui.

UNE PERTINENCE MÉDIATIQUE ET PERSONNELLE

La recherche-crédation est considérée comme une branche émergente du domaine des sciences sociales, des humanités (*humanities*) et de la communication. Elle consiste à intégrer la recherche théorique au processus créatif et vise à produire de nouvelles connaissances par le biais de l'exploration d'expressions artistiques. Cette approche permet de sélectionner et d'investiguer des sujets qui ne pourraient être adressés autrement que sous la forme de pratique créative, telle que la vidéo, la performance, le film, le son, blogue, ou texte multimédia (Chapman et Sawchuk, 2015). Dans ce sens, la pertinence communicationnelle de mon mémoire réside dans le fait que j'interroge la manière dont les technologies numériques transforment notre rapport à l'intimité, à la beauté et au geste créateur ; en mettant en parallèle mon processus artistique, à la fois dans l'atelier et sur les réseaux socio-numériques, je mets en lumière les tensions qui peuvent exister entre l'expérience incarnée de la création et sa remédiation visuelle et/ou médiatique.

Dans les pas de mon/de ma mémoire 1

J'avais initialement choisi la maîtrise en communication — plutôt qu'en arts — pour répondre à un besoin criant de distance entre moi et ma relation, alors peu saine, à ma pratique créative. Je réalisais à l'époque que je commençais à fatiguer de ma tendance à toujours m'échapper vers l'intérieur : à créer comme si j'avais quelque chose à fuir, à vivre au détriment d'un engagement plus authentique avec la réalité. Considérant cela, ce programme fut l'opportunité de prendre du recul vis-à-vis de cette dynamique qui avait constitué jusqu'alors l'essentiel de ma vie.

Ma première année de maîtrise s'est révélée plus difficile que ce à quoi je m'attendais. J'y étais arrivée comme portée par un élan, mais sans repères clairs quant à la façon de concevoir un projet d'envergure en dehors de la sphère des arts. Surtout si l'on considère que ma pratique s'inscrivait alors dans une approche visuelle (et rarement médiatique), et s'oriente jusqu'à maintenant vers une esthétique et des intérêts plutôt classiques (sculpture figurative, modèle vivant, etc.). Comment étais-je censée produire une œuvre à partir de notion théorique ? Comment passer d'une idée conceptualisée par mes lectures et réflexions à sa concrétisation en un objet d'art ? À chaque rencontre avec ma directrice, j'avais l'impression de débarquer dans son bureau comme un yogourt qu'on échappe au sol : éclaté, informe and *mildly ashamed*. Mais toujours, et avec grande efficacité et douceur, Katharina s'attablait avec moi et m'aidait à donner corps à la masse grumeleuse de mon projet de recherche.

Extrait de mon journal de bord :

À la base, l'art était pour moi une question de survie. J'avais ce désir de comprendre et capturer l'essence des gens que j'aimais afin de les figer dans des œuvres qui les survivraient. (...). Et je sais qu'à la source de tout ça, il y a cette fillette qui veut désespérément que les gens qu'elle aime arrêtent de mourir.

(Semaine 18 – 25 septembre 2022)

CHAPITRE 1

CONTEXTE ET GENÈSE DU PROJET

Au cours de mon baccalauréat en arts visuels et médiatiques à l'UQAM, j'ai eu l'occasion, lors d'un cours d'histoire de l'art, d'explorer la théorie esthétique de Kant. Avant toute chose, en voici un court résumé (je m'intéresse ici plus au jugement du beau, et non à celui du sublime) : Kant définit l'expérience du beau comme étant ce moment où la perception désintéressée d'un objet produit une satisfaction. Cette dernière n'étant pas liée à un intérêt matériel ou moral, elle s'exprime alors par la contemplation active dans laquelle le libre jeu de l'imagination et de l'entendement se mobilise. Mais cette structure est incomplète si on n'y ajoute pas le principe qu'il existe en nous une « prétention à une satisfaction valant universellement » (Kant, 2019, p.43) de notre jugement de goût. En effet, puisque cette satisfaction n'est pas liée à un intérêt personnel, alors tout un chacun devrait pouvoir la ressentir aussi. Ce principe s'impose donc à la fois comme un effet et une condition de l'expérience du beau.

Le concept qui m'avait particulièrement interpellé dans ce texte était cette notion de la rencontre avec la beauté comme étant ce dernier lieu d'une expérience universelle, authentique et « pure » — dans le sens presque romantique du terme. J'étais restée marquée par cette idée qui confirmait mon impression qu'il existerait en nous un besoin profond et naturel de se laisser traverser, envahir et envelopper par ces expériences qui participent à l'expansion de notre être. On ressort toujours transformé — plus vaste — d'une rencontre avec le beau. Et la beauté, c'est autant la vue depuis la cime d'une montagne que ce moment d'extase où l'on bascule de la compréhension à la création — comprendre un concept pour la première fois, maîtriser suffisamment une pièce de musique pour enfin pouvoir l'interpréter, voir son jardin produire ses premières fleurs... Quelque chose de l'ordre de cette fascination naïve de l'enfant que l'on perd doucement avec le temps (ou pas).

DESCENTE DE CROIX*

2021

Fil d'acier

250 cm x 200 cm x 200 cm

Descente de croix est une sculpture en fil d'acier qui explore les notions de résilience, de deuil et de trace. Conçue sur une période de près de deux ans et demi, cette œuvre capture un corps en proie à deux désirs contradictoires : se relever, ou choir.

Marqué par la fortitude de ma mère suivant les maladies puis les décès de mon père et de mes grands-parents, j'incarne dans ce corps contorsionné au visage serein, l'opiniâtreté de celles qui continuent. Inspirée par les représentations des corps christiques dans la peinture baroque, je réinterprète et applique ces mêmes codes picturaux au corps féminin. À la fois forte et complexe, accueillante et austère, cette figure de la résilience arbore ici le visage d'une jeune femme. Par ses dimensions considérables, la sculpture réactive pour le spectateur cette perspective de l'enfant parfois témoin de la fragilité des adultes autour de lui.

***Fiche de présentation de la sculpture réalisée dans le cadre d'appels de dossiers**



Figure 1.1 *Descente de croix* (2021) dans le salon (14 mars 2024)

En 2019, j'ai eu pour la première fois un téléphone portable de qualité afin de photographier mon projet sculptural *Descente de croix* (2018-2021). Suivant l'achat de ce cellulaire de gamme supérieur, je constatai alors un léger changement dans mon comportement. J'ai toujours été de celles qui n'hésitent pas à s'arrêter, à prendre le temps de contempler et de jouir de ce quelque chose qui, dans le moment, aurait attiré mon l'attention. Mais de plus en plus, je ressentais ce besoin de photographier l'objet de mon attention, dans le but vague et incertain de partager peut-être ces images avec mes proches. Graduellement, ce geste devenait naturel et il m'était de plus en plus facile d'anticiper une captation esthétiquement plaisante. En soi, c'est ce qu'on appelle développer son sens de la composition, ce qui n'est aucunement problématique. Mais c'était le fait que cette pratique soit liée aux réseaux sociaux qui venait, à mon sens, m'affecter autrement. J'adoptais alors, non plus une pratique photographique propre à mon style et goût personnel, mais plutôt une esthétique adaptée à ce qui générerait le plus de réactions sur Instagram. Et considérant mon rapport intime et soutenu à ce lieu-temps de la création, ce glissement quasi imperceptible de mon rapport au beau fut assez rapidement repéré.

Je commençais alors à me demander s'il y avait là une forme d'auto-exploitation de mon intimité. Qu'en était-il de ce dernier refuge de l'expérience authentique dont nous parlait Kant ? Ces petits moments de beauté, en droit d'une reconnaissance universelle, et dont je n'avais à justifier la légitimité à personne... que se passe-t-il si mes photos ne sont pas *Liker* par les autres ? Je me suis déjà surprise à perdre immédiatement intérêt pour une scène photographiquement insaisissable devant laquelle je me serais normalement attardée. Ces moments où l'enfant en moi se retrouvait fascinée par le banal se transformaient peu à peu en des occasions pour capturer « une image authentique ». La photo devenait la preuve de la valeur de mon goût, et les mentions j'aime sur Instagram, sa monnaie. Et ainsi, cellulaire toujours en poche, et donc privée de la possibilité de distinguer la photographe de ma personne, je me retrouvais à traquer l'authenticité en permanence, partout dans ma vie. J'étais devenue mon propre paparazzi.

Et puis arriva ce moment où, comme la plupart d'entre nous en 2020, j'ai été contrainte par la pandémie de COVID-19 à rester enfermée chez moi. À ce moment-là, cela faisait déjà presque un an que je travaillais à la maison sur *Descente de croix*. Face à cette sculpture tissée à partir de fil d'acier, je me retrouvais confrontée à un défi photographique. En raison du matériau que j'utilisais, ma caméra cellulaire avait du mal à rendre compte de la profondeur de l'objet sculpturale. Lorsque je partageais des images ou des vidéos de mon travail, on s'étonnait souvent d'apprendre qu'il s'agissait d'une vraie sculpture, et non d'images ou vidéos générées par ordinateur. C'est donc avec un peu d'ironie que je me retrouvais,

nouveau cellulaire en mains, face à un objet que je désirais vivement capturer, mais qui m'éludait, se transformant selon l'angle sous lequel il était perçu et photographié :



Figure 1.2 Vue de dos de *Descente de croix*, de l'extérieur, de nuit

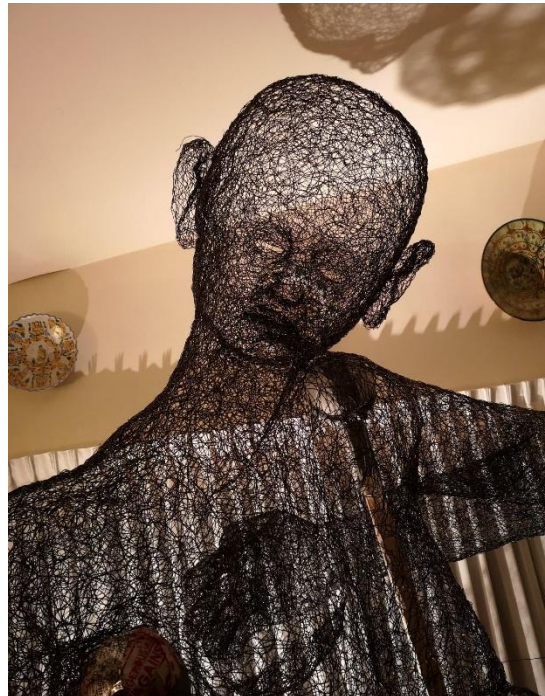


Figure 1.3 Vue de dos de *Descente de croix*, de l'intérieur, de nuit



Figure 1.4 Vue de trois quarts de *Descente de croix*, de l'intérieur, de jour (Publication Instagram)

Dans les pas de mon/de ma mémoire 2

Le projet d'une décennie

Encore hantée par mes spectres, je m'étais initialement vouée, à dix-huit ans, à une carrière en psychologie. Mais assez rapidement, mon idéal humaniste se fracassa devant la réalité terne des cours de statistiques obligatoires ainsi que la froideur clinique de la formation. Perdue et ne sachant plus trop quoi faire de ma vie, c'est un peu par hasard que je suis tombé dans le programme des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Durant ces études, qui — entre le certificat et le baccalauréat — durèrent cinq ans, j'ai su y trouver un espace où travailler et donner sens à un bon nombre de ces images indigestes et refoulées qui peuplaient mon inconscient.

Descente de croix s'est révélée, au cours de mon parcours à la maîtrise, être la dernière étape de ce long processus de guérison. Ce thème touche à une blessure que je n'avais jamais vraiment su affronter : le deuil de ma mère. Centrée sur moi-même, j'avais laissé bien peu de place à sa souffrance. Perdre ses deux parents, puis l'amour de sa vie, et ce, en l'espace de trois ans ? C'est innommable. Un pied dans l'enfance, j'ai eu le privilège de pouvoir me replier dans mon petit monde intérieur et esquiver ainsi la réalité. Mais ma mère, alors veuve et orpheline... qui a été là pour elle ? Sans que je puisse me l'expliquer clairement, cela faisait près de dix ans que je rêvais de créer une œuvre comme *Descente de croix*. Pas sous cette forme précise, mais dans son esprit, oui.

Avant d'entamer le processus de création de cette sculpture, j'avais passé de nombreux mois à examiner et analyser des peintures de Christ crucifié ou celles dépeignant des descentes de croix. J'étais obsédée par cette impression que, contrairement au nu ou au déshabillé classique, lorsque j'observais ces peintures, j'y voyais un être humain, avant le corps dénudé. Considérant que la crucifixion est au cœur du christianisme, j'en avais conclu que ces artistes avaient développé des codes visuels spécifiques qui ne s'utilisaient que pour cette scène, et nulle part ailleurs. Et la clef, à mon sens, se trouve dans une opposition des contraires : des corps figés dans des positions visiblement insoutenables, mais où les muscles sont anatomiquement détendus. Des visages au teint cadavérique, mais avec des expressions faciales qui se lisent comme de l'extase. Une impression d'apesanteur pour des corps que l'on sait pendus dans le vide.

J'en concluais qu'une représentation juste de l'être humain se trouvait dans l'expression simultanée de ces contraires, dans l'intersection de ces extrêmes. Et si je souhaitais créer plus qu'une « simple » illustration d'un corps, il me fallait disséquer et y exposer une âme.

Extrait de mon journal de bord :

Je voulais capturer le temps, le ralentir et le faire mien. Je voulais cerner la densité de l'être plus que produire une illustration stérile d'un corps humain. Je voulais tellement de choses depuis tellement longtemps et cette dernière œuvre fut pour moi l'accomplissement de ma vie — jusqu'à ce point.

(Semaine du 18-25 septembre 2022)

Pour illustrer mon propos de manière ludique, voici un petit collage illustrant l'une de ces différences :

Regardez ces Christs en croix. Ne dirait-on pas qu'ils flottent ?



Figure 1.5 Trois figures flottant sur l'eau

Le christ à droite est par Philippe de Champaigne (1645). Et celui de gauche, par Hugo Van der Goes (vers 1470). En arrière-plan, une photographie libre de droits d'une femme flottant dans l'eau, prise par Andrea Piacquadio sur le site www.pexels.com

CHAPITRE 2

CADRAGE PAR RAPPORT À UN CORPUS D'ŒUVRES

2.1 Bill Viola : Spiritualité, corps et espace



Figure 2.1 Inverted birth dans la galerie James Cohan.

Source : <https://www.vyzartistsoutlet.org/submissions/> (2016). *Inverted birth* [Photographie]

Bill Viola est un artiste vidéaste américain dont le travail m'accompagne et m'inspire depuis déjà très longtemps. Ce que j'admire chez lui, c'est sa capacité à ralentir notre perception du temps — à nous faire habiter l'attente et la présence. Une de ses installations qui m'ont le plus marquée et que je vous présente ici est *Inverted birth* (2000), que j'ai eu le plaisir de voir lors d'une exposition au Centre Phi en 2012. Une salle entière lui était consacrée. Dès l'entrée, dans la pénombre, le grondement d'une cascade d'eau dominait l'espace et, au centre, se dressait cet écran gigantesque (Figure 2.1). Sur l'écran, on voyait un homme debout sous un flot continu, dont la couleur du liquide passait du noir au rouge, puis du rouge au blanc, jusqu'à en devenir de l'eau limpide. Cette vidéo, comme toujours chez Viola, est d'une lenteur hypnotique. Chaque instant est un tableau, chaque détail, une révélation. Le ralenti nous permet de nous attarder sur des éléments qui nous auraient autrement échappé : les micro-expressions corporelles et faciales de l'acteur, le jeu toujours renouvelé de l'eau... Et malgré tout, quelque chose, toujours, semble

nous glisser entre les doigts. *Inverted birth* est une œuvre qui, à chaque visionnement, n'est jamais exactement la même.

Mais au-delà de sa profondeur introspective, cette œuvre possède une qualité sculpturale qui m'inspire : la monumentalité de ce corps, loin d'être atténuée par l'écran, s'en trouve au contraire amplifiée. Je suis pour l'instant incapable de m'approprier les codes implicites qui donnent aux œuvres de Viola cet attrait hypnotique qui nous entraîne, encore et encore, dans la temporalité de ces moments qui s'étirent, encore et un peu plus, jusqu'à en oublier le temps hors de l'œuvre. Comment en arriver à maintenir l'attention du spectateur tout en l'amenant à accueillir et à se laisser traverser par l'insaisissable ? Dans le domaine de l'art visuel, j'avais trouvé mes repères. Mais maintenant qu'il s'agissait de travailler à une création médiatique, je dois dire que je ne savais pas vraiment par où commencer. Dans le cadre de cette maîtrise, le rêve aurait été de canaliser le Bill Viola qui sommeillait en moi, et de développer une approche capable d'insuffler une charge émotionnelle et spirituelle aux différentes composantes de mon projet final — autant la vidéo que la sculpture. Je savais travailler mes intentions avec mes mains, mais, lorsqu'il s'agissait de les faire passer par le filtre de la caméra, quelque chose en moi hésitait. Il y avait là encore du chemin à faire.

2.2 Ousmane Sow : Monumentalité et ode à la puissance des corps

Ousmane Sow a été, et demeure encore aujourd'hui, l'une des figures les plus importantes de l'art contemporain africain. D'origine sénégalaise, il créait des œuvres de taille monumentale à partir d'une technique et d'un mélange de matériaux qu'il avait inventés : un amalgame d'argile, de toile de jute et de paille plastifiée fondue, le tout qu'il façonnait sur des armatures de fer. Au-delà de l'anecdote racontée par Foka (2018) selon laquelle, après avoir terminé ses douze sculptures de lutteurs nouba pour sa première exposition en 1988, il aurait dû abattre le mur séparant la pièce de la cour, tant elles étaient imposantes, je me suis reconnue dans cet artiste qui a su répondre à l'appel de la démesure, du corps et de l'âme, en faisant fi des limites du lieu où il créait. (Je dis cela parce que, pour sortir un jour *Descente de croix* du salon de chez moi, il va falloir démonter la porte-patio !) « Ce qui m'intéresse », nous dit Sow « c'est la vie. Que les gens ressentent cette sorte de flux qui passe entre les sculptures et eux. » (Foka, 2018, épisodes 3 et 4, 8 : 31).



Figure 2.2 Ousmane Sow à la Fondation Coubertin, 2010.
 Source : RFI. (2018, 16 juin). *Ousmane Sow l'immortel* [Photographie].
<https://www.rfi.fr/fr/emission/20180616-ousmane-sow-immortel-34>

De son atelier situé non loin de Dakar, Sow sculptait les figures de ces êtres qu'il disait porter en lui. Il travaillait par séries, représentant à chaque fois des groupes humains qui l'inspiraient et le fascinaient : les Zoulous d'Afrique du Sud, les lutteurs Nouba du Soudan, les Masaïs du Kenya, les Peuls du Sahel et, dans ses derniers, les autochtones d'Amérique. Il a également sculpté une série consacrée à de grandes figures historiques qui incluait des personnages tels que Victor Hugo, Martin Luther King et Toussaint Louverture (Foka, 2018). Ce qui m'inspire et m'émeut chez Sow, c'est avant tout cette capacité à rendre visible la profondeur de l'être humain. Ses personnages sont grands, nobles et empreints de douceur. Ils incarnent des qualités que l'on aimerait retrouver en nous. Mon rêve est de créer des sculptures qui atteignent un niveau de virtuosité similaire à celui de Ousmane Sow. Il incarne pour moi un horizon de possibilité que j'espère un jour, avec mes fils d'acier et autres, pouvoir atteindre.

2.3 Tim Noble et Sue Webster : Ombre et objet



Figure 2.3 *Dirty White Trash (with Gulls)*, 1998, de Tim Noble et Sue Webster. Source : Noble, T., & Webster, S. (1998). *Dirty White Trash (with Gulls)* [Installation]. http://www.timnobleandsuewebster.com/dirty_white_trash_1998.html

Dirty White Trash [with Gulls] est une œuvre sculpturale réalisée en 1998 par Tim Noble et Sue Webster. Elle prend la forme d'un tas de déchets accumulés au sol, éclairé par un projecteur qui fait apparaître, sur le mur, l'ombre nette des deux artistes assis dos à dos. Ce contraste — entre l'amoncellement brut des objets de consommation et la précision de l'ombre — évoque, nous dit Kueny, quelque chose de l'ordre de la fragilité humaine. Très probablement inspirés par la pratique des *shadow work* de Shigeo Fukuda, Tim Noble et Sue Webster ont, en revanche, su mettre de l'avant un aspect qui m'a particulièrement attiré : parvenir à maintenir notre intérêt envers la sculpture en elle-même. Chez Fukuda, l'amas sombre de morceaux de métal ne m'apparaît, en soi, pas particulièrement intéressant à observer. C'est plutôt l'opposition entre la brutalité de la matière, sa texture dure et métallique, et la douceur inattendue des traits de l'ombre projetés qui éveille alors la curiosité. Ce que j'aimais dans *Dirty White Trash [with Gulls]*, c'est que la sculpture soit massive, envahissante, qu'elle prenne pleinement sa place dans l'espace. Peut-être à tort, mais j'ai l'impression qu'ici, mon regard circule davantage entre les deux éléments de l'œuvre. Attiré sans doute d'abord par l'ombre, il revient vite vers le tas de déchets, dans un va-et-vient qui divise mon attention. J'imagine facilement un spectateur cherchant, dans une cannette froissée, la courbe du nez de l'ombre de Sue. Je fais le pont avec certains commentaires que j'ai reçus sur Instagram ou TikTok — de gens qui me disaient avoir dû regarder à plusieurs fois mes vidéos avant de comprendre ce qu'ils

voyaient. Il y a, dans le fait de s'attarder devant une scène qui nous intrigue, quelque chose de fondamental à l'expérience de la beauté. Prendre le temps de contempler ouvre vers quelque chose de plus profond. Kant parle du jeu entre l'imagination et l'entendement comme fondement de l'expérience esthétique. J'en comprends que la beauté réside, en fin de compte, dans ce qui échappe à notre compréhension ; elle se retrouve dans ce qui déborde des contours de notre entendement et qui prend de court notre imaginaire. Et c'est précisément ce jeu que j'admire chez Bill Viola, Ousmane Sow, Tim Noble et Sue Webster : que leurs œuvres nous arrêtent, nous troublent et nous invitent par ce fait même à prendre le temps de contempler.

Dans les pas de mon/de ma mémoire 3

J'ai un gros problème. Un problème que, certes, j'ai vu venir, mais pour lequel je n'ai toujours pas de solution : la question de la façon de relier le théorique au créatif. Créer, pour moi, c'est me laisser glisser dans un état second — hypnotique, extatique, presque addictif. Et l'œuvre émerge alors de la *totalité*, cette temporalité innommable de mon faire créateur. Autant de mots pour dire que l'idée même de joindre le langage de la théorie à cet espace créatif me semble dissonant, à la limite de l'absurde. Je ne sais vraiment pas comment joindre les deux bouts. Durant ma première année de maîtrise, j'ai tout fait « comme il faut ». Avec ma directrice, mes lectures, mes séminaires, j'ai construit un cadre théorique bien carré, bien ancré dans le champ de la communication. Mais rien. Le souffle créateur ne me venait pas. Mon imaginaire était à sec. J'étais paralysée, incapable de faire advenir quoi que ce soit de vivant ou d'authentique. Alors, à l'insu de tous (et surtout de ma direction), j'ai tout effacé. Mais cette fois-ci, c'est à partir de l'œuvre que j'ai recommencé. Tout d'abord, avec cette première sculpture qui n'aboutira pas — le bras (APPENDICE A). Et ensuite, *l'homme têtu* (Figure 4.14). Les concepts qui soutiennent aujourd'hui ma création sont finalement ceux que j'ai croisés en chemin — non pas choisis à l'avance, mais reconnus, parce qu'ils faisaient écho à ce que l'œuvre laissait entrevoir. Ce retour à la matière, à l'intuition, avait pour moi infiniment plus de sens que de tenter désespérément de créer à partir de la théorie. Et à cela je dois ajouter une incidence qui transforma ce processus de création : pour la première fois depuis longtemps, je crée avec autrui. Plus seule, enfermée dans mon atelier ou dans le silence feutré de l'œil de la tornade pandémique ; je me découvre, au contraire, portée par l'énergie de mes collègues du programme. Quelque chose, jusqu'alors pétrifié en moi, se fissure. Enfin, j'ai trouvé un peu de cette distance que je désirais tant entre moi et l'action.

Extrait de mon journal de bord :

La surprise, par contre, c'est que, pour la première fois, ce besoin de créer ne semble pas venir d'une blessure ou d'un mal à extérioriser. J'ai juste... vraiment envie d'en faire plus. Et pourtant, j'ai cet étrange sentiment de culpabilité face à ce besoin qui, désormais, n'a plus besoin de ma souffrance pour advenir... C'est étrange, quand même, de se sentir coupable de faire quelque chose qui nous rend heureux.

(Octobre 2022)

CHAPITRE 3

CADRAGE CONCEPTUEL

Ce chapitre marque un léger déplacement dans le ton et la posture. Après ces derniers chapitres plus de l'ordre du narratif et de l'intime, il est nécessaire de présenter certains des repères conceptuels qui ont émergé du processus. Comme je l'évoque dans *Dans les pas de mon/de ma mémoire 3*, ces notions n'ont pas été choisies d'avance. Elles se sont imposées peu à peu, comme des traductions possibles de certaines de mes intuitions. *Remédiation, punctum, dédoublement* : autant de balises qui m'ont permis de faire sens de ce qui se tissait à travers de ce projet. Tout cela pour dire que ce chapitre cherche moins à définir qu'à éclairer, en proposant quelques appuis conceptuels pour accompagner la lecture de ce mémoire.

3.1 Le dédoublement selon Francis Jauréguiberry

Francis Jauréguiberry est un sociologue français et professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Il s'intéresse aux transformations de notre rapport au temps et à l'espace à l'ère des technologies de l'information. Cofondateur du groupe « Sociologie de la communication », il a notamment dirigé le projet DEVOTIC (DEconnexion VOLontaire des Technologies de l'Information et de la Communication), qui explore les raisons pour lesquelles certain·e·s usager·ère·s de longues dates choisissent, à un moment donné, de se débrancher volontairement. Dans son article *Les téléphones portables, outils du dédoublement et de la densification du temps : un diagnostic confirmé* (2007), Jauréguiberry analyse l'usage du cellulaire au quotidien. À partir d'entretiens, il constate que plusieurs réagissent en mode « urgence » face à l'afflux constant d'informations. Plusieurs décrivent ce phénomène comme un « tourbillon » qui les éloigne du sens de leurs propres actions. Pour Jauréguiberry, le téléphone portable devient un outil de maximisation du temps, un dispositif qui superpose un *temps médiatique* sur le *temps vécu*.

Bien que ses recherches ne portent pas spécifiquement sur la caméra du téléphone ni sur l'expérience esthétique, ses notions de dédoublement et de tourbillon sont des images qui ont nourri mon imaginaire. Plus que cela, la notion de dédoublement structure littéralement mon œuvre finale : la sculpture et la projection vidéo de sa propre image coexistent comme deux versants d'une même entité (Figure 5.1). De plus, cette idée d'un temps vécu enchevêtré dans un temps médiatique toujours plus pressant, plus rapide et enlisant reflète les différentes expériences qui sous-tendent ce mémoire. Créer du contenu pour les réseaux socio-numériques, c'était créer dans l'urgence, avec, en toile de fond, un sentiment

d'insatisfaction quasi permanent, momentanément suspendu par l'occasionnelle viralité de la publication du jour.

3.2 La remédiation, selon Jay David Bolter et Richard Grusin

Jay David Bolter, professeur à l'École d'informatique de l'Université de Géorgie, et Richard Grusin, professeur en études médiatiques, introduisent en 1999 le concept de remédiation. Ils le définissent comme étant ce processus par lequel un nouveau média réemploie, reconfigure ou redéfinit un média antérieur, tout en conservant certains éléments structurants. L'exemple classique est celui de l'ordinateur, qui emprunte à la machine à écrire, au livre et à la télévision, tout en générant une expérience médiatique entièrement nouvelle (Bolter et Grusin, 1999). Au cœur de mon projet, on retrouve cette notion d'un médium qui en intègre un autre, le rejoue, le transforme, tout en conservant quelque chose de son essence. Mais ici, la remédiation ne se manifeste pas seulement comme un passage technique d'un support à un autre. Il s'agit plutôt d'un glissement sensible, à la fois esthétique et expérientiel.

Le déplacement commence par mes sculptures : fruits d'un geste lent et intentionnel, elles sont enracinées dans un espace de l'intime — autant atelier, lieu de vie qu'espace d'exposition. Une fois mises en scène et filmées, ces œuvres entrent dans un tout autre régime : publiées en ligne, ces vidéos deviennent à la fois des fragments de récit et des œuvres à part entière, soumises aux dynamiques algorithmiques des plateformes socio-numériques. Dans cette étude, cette transformation de l'expérience sensible des objets sculpturaux est au centre de ma réflexion. J'y retrace un processus actif, presque organique, où chaque passage d'un cadre à un autre modifie peu à peu ma relation à l'œuvre : sa temporalité, sa matérialité... et même, son sens.

3.3 Le Punctum selon Roland Barthes

Roland Barthes, philosophe, sémiologue et critique littéraire, fut une figure marquante de la pensée du XXe siècle, dont le travail a profondément influencé les champs de la littérature, de la théorie culturelle et des études médiatiques. Dans *La Chambre claire* (Barthes, 1980), il s'intéresse à la photographie, non pas simplement comme image figée, mais comme expérience sensible, presque corporelle. Il y propose, entre autres, un concept clef qui a retenu ici mon attention : le *Punctum*, qu'il désigne comme étant ce détail dans l'image qui surgit de manière inattendue, et qui vient intimement nous toucher. Barthes parle d'un signe, un fragment — une imperfection peut-être — qui fait basculer une image anodine vers quelque

chose de chargé émotionnellement. Et cet élément qui nous atteint nous affecte précisément parce qu'il échappe à toute intentionnalité.

Si Barthes explore le *punctum* dans le cadre de la photographie imprimée, cette notion peut être reprise et ajustée à d'autres contextes. C'est ainsi que Louise Merzeau (2009), dans son article « Du signe à la trace », en propose une lecture en lien avec l'écriture : elle nomme *punctum vocal et typographique*, l'irruption des parenthèses dans une phrase ; elles qui agissent comme de « légers plis », un accroc discret qui permet « une marque ou le sujet se dit par bribes, mais ne communique pas » (Merzeau, 2009, p.24). Dans ce même ordre d'idée, je me suis permise d'imaginer ce que j'appellerais ici le *punctum numérique* : cette empreinte, cet éclat — cette « piqure », nous dit parfois Barthes — qui peut, en mon sens, surgir aussi en amont de la captation de l'image. Ce moment où l'on perçoit un détail dans une scène, quelque chose qui nous touche suffisamment pour faire naître en nous le besoin de l'immortaliser. La photo qui en résulterait pourrait, ou non, contenir pour certains un *punctum* barthien — mais là n'est pas le cœur de cette empreinte. Elle est *pré-photographique* : comme si l'essence d'une pré-image était retenue et maintenue en tension par le regard intentionnel et fixe de celui ou celle qui désire la contenir. S'ensuit — si le ou la photographe a sa caméra à portée de main — l'expiation de ce désir de possession par la tentative de capture de ce *quelque chose* par l'acte photographique. Comme l'écrit Susan Sontag dans *On Photography* (1977) : « To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge – and, therefore, like power. » (Sontag, 1977, p. 4). Le point qui m'intéresse dans ce mémoire, c'est cet instant qui précède, qui est, et qui aussitôt bascule vers l'expérience d'un « beau » qui, plutôt que d'être contemplé, devient objet de désir. Une chose dont la jouissance passe par son appropriation.

CHAPITRE 4

LE PROCESSUS DE CRÉATION

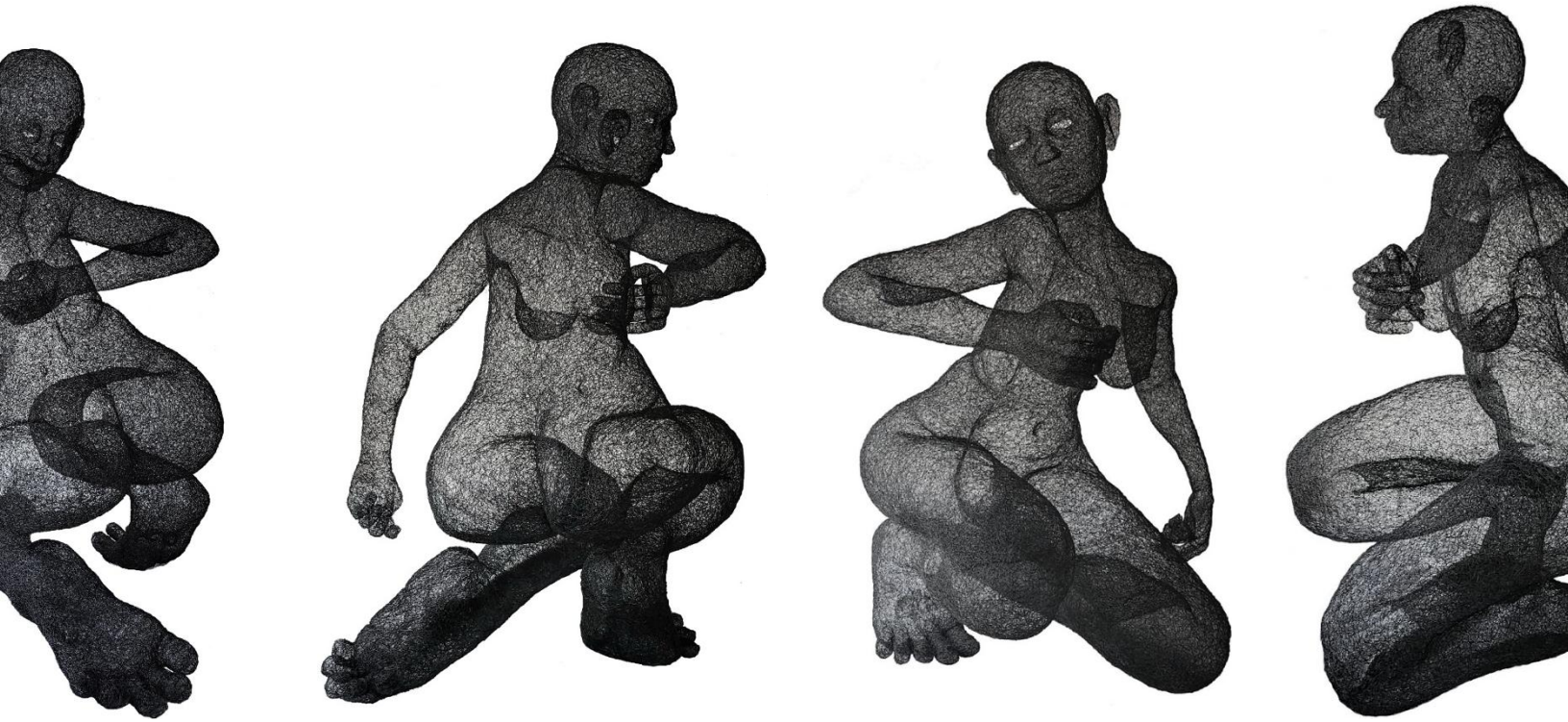


Figure 4.1 Photos de Descente de croix en 360°

DÉMARCHE ARTISTIQUE*

Suite à des deuils difficiles à l'adolescence, ma pratique artistique m'est apparue assez tôt comme un moyen pour faire sens des pertes qui s'enchaînaient autour de moi. J'explore depuis les notions de résilience, de trace et d'intimité au travers de sculptures figuratives fondées sur une pratique de tissage intuitive utilisant du fil d'acier. En dialogue avec les codes de l'art classique, ces corps, souvent morcelés et de taille monumentale, sont porteurs de la singularité d'une physionomie marquée par les vicissitudes de l'époque contemporaine. Flottant entre le médium de la sculpture et du dessin, je tisse avec le fil d'acier des corps imprégnés de la légèreté propre au trait du fusain. Cette fusion de concepts contraires — tisser le métal, sculpter le dessin, rendre le lourd léger et le dense transparent — reflète les contradictions dynamiques qui caractérisent le vivant.

Mon procédé m'engage à une pratique lente et méditative. À l'addition de chaque fil de métal, je transforme le temps que j'investis dans mon œuvre en une matière tangible. La superposition des couches de tissages donne à mes sculptures une qualité de transparence qui transforme, pour le spectateur, l'œuvre au gré de son déplacement dans l'espace.

***Fiche de présentation de ma pratique pour les appels de dossiers,**

Après avoir posé quelques repères conceptuels pour éclairer ma posture, je vous fais entrer ici dans l'espace du faire : celui de l'atelier. Il ne s'agit pas ici de raconter, étape par étape, la fabrication de l'œuvre finale, mais plutôt de retracer un mouvement ; les découvertes, les remises en question, les expérimentations avortées.

4.1 Sculpture, sculpture, scul— ... vidéo ?

Je demeure fascinée par le modèle vivant, par ces corps à l'arrêt qui nous donnent accès à bien plus que des formes simplement inertes. C'est comme si, dans l'immobilité, il était plus facile de percevoir l'essence de leur être. Peut-être est-ce pour cela que je reste à chaque fois ébranlée devant les œuvres de Sow ; ces corps habités d'une âme à la hauteur de l'amour que l'artiste portait aux humains qu'il sculptait. Pour moi, son travail dépasse la simple représentation figurative : Sow incarnait des *êtres*. Dans une entrevue où il revenait sur la réaction négative de la communauté musulmane sénégalaise face à son choix de représenter des corps nus, il déclarait que : « la sculpture a raffermi ma croyance en Dieu, car je ne peux pas me comparer à ce que fait Dieu. Pour moi, ça, c'est du blasphème. Moi, je fais des choses inertes. Et inertes, ce n'est pas des êtres humains. Même si ça mime, ça reste des objets. » (Foka, 2018, 4:30 – 5:00).

J'ai du mal à m'expliquer comment et pourquoi je me reconnais tant dans cet artiste, sinon peut-être par cette volonté d'incarner, à travers le corps, ce qui en soi, le transcende. Tout comme Sow, le but n'est pas le mimétisme, mais, plutôt, de rendre compte du volume et de l'étendue de l'existence, de déployer dans l'espace la figuration de l'être qui se sait vivant.

Le dessein qui le guidait n'était pas impossible, bien que surnaturel. Il voulait rêver un homme. Il voulait le rêver avec une intégrité minutieuse et l'imposer à la réalité. Ce projet magique avait épuisé tout l'espace de son âme ; si quelqu'un lui avait demandé son propre nom ou quelque trait de sa vie antérieure, il n'aurait pas su répondre.

Jorge Luis Borges, *Les ruines circulaires* (1993)

Le volet sculpture de mon projet a beaucoup évolué depuis ses débuts. Initialement, je voulais recréer une œuvre du type de *Descente de croix* : deux corps masculins enlacés, en lutte, inspirés du tableau *Hercules et Antaeus* (1478) d'Antonio del Pollaiuolo (Figure 4.2 et Annexe A). Je souhaitais travailler ces corps de



Figure 4.2 Hercules et Antaeus,
Antonio del Pollaiuolo 1478

manière à ce qu'ils se fusionnent, ou plutôt se submergent l'un dans l'autre. Mais devant l'ampleur de la tâche — tisser deux corps, c'est beaucoup — je décide de travailler sur une seule figure masculine. Reprenant un avant-bras déjà entamé (Figure 4.2), j'ai imaginé un homme assoupi, trapu, la tête posée sur son biceps, dans une posture à la fois ouverte et vulnérable à la manière de *Untitled (Big Man)* de Ron Mueck. Ce n'est qu'en cours de route que je réalise que ce nouveau projet sera tout aussi long que *Descente de croix* ! Je m'arrête de nouveau et, un avant-bras inachevé dans une main, ma plateforme socio-numérique dans l'autre, je retourne voir ma directrice de recherche. Et là, toujours à la rescousse, Katharina condense mon flot d'idées et mes expériences en *Sculptedia* (Annexe B), un schéma qui, en fin de compte, cristallisera le cadre de ce mémoire.

4.2 Jeu d'ombre, jeu d'illusion, jeu de double

Lors de l'essor du clair-obscur à la Renaissance, l'ombre était pensée et peinte de manière à ce que l'observateur « may look at shadows, into them, or through them » (Da Costa Kaufmann, 1975, p.259). Elle est alors présence ; une enveloppe, parfois dramatique, qui entoure le visible. On peut penser ici à un Caravage ou à un Rembrandt, chez qui l'ombre devient un véritable outil narratif. La version de 1629 des *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt est un incroyable exemple avec cette figure christique qui, émergeant d'une ombre profonde, semble flotter entre le visible et l'invisible. Ici, l'ombre ne cache pas. Elle retient, dans sa forme, le mystère spirituel de la révélation. Dans ce même élan, je me demandais : serait-il

possible pour moi de capturer l'ombre ? D'en faire une chose, un corps, égale à l'objet qui la fait advenir, plutôt que simplement son double passif ? Considérant que je souhaitais explorer la question du dédoublement entre la temporalité vécue et la temporalité médiatique, penser cette figure de dualité à travers, d'un côté, une sculpture, et de l'autre, son ombre portée, me semblait cohérent. D'ailleurs, à l'époque où je sculptais encore ma grande dame d'acier, je m'amusais, durant ces nuits que je passais à

tisser, à jouer un peu avec les ombres. Armée de ma petite lampe à pince, je m’amusais à l’accrocher un peu partout pour créer les silhouettes les plus dramatiques possibles (Figure 4.3).



Figure 4.3 La sculpture et ses ombres

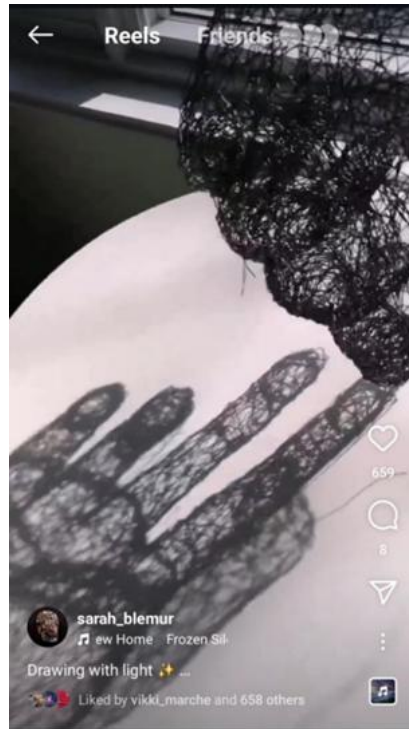


Figure 4.4 Capture d’écran de la première vidéo [hyperlien Instagram](#)

Mais sans plus. La sculpture me semblait alors suffisante en elle-même ; je ne ressentais pas le besoin d’aller au-delà d’elle ni d’y ajouter de nouveaux éléments. Ce n’est que suite à un échange avec mes collègues, lors de notre premier séminaire sur la recherche-crédation où je présentais la photo suivante (Figure 4.3), que s’est dessinée la pertinence conceptuelle de l’ombre dans mon mémoire. Décidée à expérimenter avec cette idée, je réalise à partir de la lumière naturelle qui entrait dans mon atelier, ma toute première vidéo mêlant sculpture et ombre (Figure 4.4). Et, à ma grande surprise, cette vidéo devient virale avec 18 500 vues et un peu plus que 650 mentions j’aime. C’est à partir de là que j’ai commencé à investir plus sérieusement mes expérimentations sur les plateformes socio-numériques.

Le dilemme, pourtant, restait entier : comment clairement séparer la silhouette de son objet ? Me vient alors l'idée de *filmer l'ombre elle-même*, et de traiter cette vidéo à la fois comme une œuvre en soi et l'ombre décalée de la sculpture. Influencée par la viralité inattendue de cette première vidéo, je décide de faire des plateformes socio-numériques (Instagram, puis TikTok) mes espaces d'expérimentation. Comme travailler avec la lumière du jour s'avère peu optimal, je teste trois sources lumineuses différentes : une petite lampe de poche DEL au format stylo, la lampe d'un second téléphone cellulaire, et un projecteur classique. Assez vite, je constate que toutes lampes de poche puissantes délavent les formes et noient les détails dans la lumière. Par contre, celle de format stylo produit de belles ombres, mais son faisceau est trop étroit pour couvrir l'ensemble de la sculpture. Le projecteur, lui, génère des ombres nettes, mais me limite dans mes mouvements (difficile de bouger fluidement avec ce gros rectangle entre les mains). Finalement, ce fut — non sans quelque ironie — la lampe d'un second cellulaire qui m'a offert le meilleur compromis : une trace projetée satisfaisante, un spectre lumineux adéquat et ma liberté de mouvement. La figure 4.5 en est un bon exemple : une vidéo de sept secondes — un clin d'œil à l'œuvre *Tristan's Ascension* de Bill Viola — que j'ai eu beaucoup de plaisir à réaliser. On y voit au tout début, l'ombre quasi superposée à la sculpture, puis, doucement, celle-ci s'élève et prend de l'ampleur, telle une âme enfin libérée de son enveloppe. Accompagnée de la pièce *Agape* par Nicholas Britell, aux tonalités intimes et aériennes, cette vidéo récolte 18 700 vues et de plus 1000 mentions j'aime.

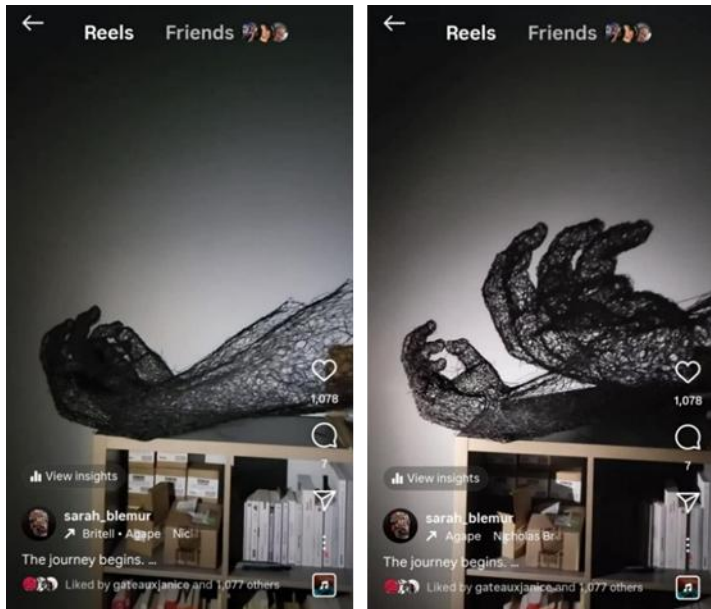


Figure 4.5 Capture d'écran de *Ascension* [hyperlien Instagram](#)



Figure 4.6 Test vidéo incluant la sculpture, son ombre et la projection vidéo

Pour partager aussi un exemple d'expérimentation qui n'a pas été diffusé sur ces plateformes, il y a celles réalisées avec le projecteur : j'ai testé la projection de vidéo de la sculpture avec son ombre, directement *sur* la sculpture elle-même, alors suspendue devant un écran (Figure 4.6). Mais le résultat m'a semblé trop surchargé, autant sur le plan visuel que symbolique. C'est cette exploration qui m'a finalement convaincu de rester avec quelque chose de plus simple : la lumière à la rencontre de la matière.

4.3 Dédoublement sur petit écran

Cette montée en popularité de mes créations médiatiques m'amène à concevoir ces plateformes socio-numériques, non plus uniquement comme de simples lieux de diffusion, mais comme des environnements culturels à part entière, traversés par des logiques, des dynamiques et des esthétiques propres, capables d'agir sur ma subjectivité (Krischke-Leitão 2023). Ce qui était au départ de l'ordre d'une exploration libre et décomplexé vient peu à peu modifier ma posture créative. Cette prise de conscience m'a poussée à réfléchir à la manière dont le simple fait d'interagir et de créer à l'intérieur de ces environnements numériques pouvait, en retour, infléchir le cours même de mes créations.

Suivant l'achat d'un nouveau téléphone, je crée en 2018 un compte d'artiste (@sarah_blemur) sur Instagram afin de documenter l'avancée de mon projet sculptural. Plus tard, dans le cadre de la maîtrise, je réinvestis ce même espace avec l'idée que mes publications pourraient accompagner mon journal de bord et permettre à mes collègues de suivre l'évolution du projet. S'ensuit la viralité inattendue de certaines des vidéos et, avec elle, une forme de pression invisible : celle de produire pour ce public virtuel, au prix d'ajuster mon regard et mon jugement de ce qui était « beau » ou « intéressant » selon les critères de l'algorithme. Cette pression est quelque chose qu'on voit régulièrement chez les artistes qui cherchent à vivre de leur art. Un exemple pris de HONY :



Humans of New York ✓

Nov 15 · 🌐

“You’re a slut and a whore for the algorithm. I couldn’t do it anymore. You can never feed it enough. You start out making art, and hoping that the door will open. You’re looking for that viral moment so it opens up the door and you can do the thing full time. But you start to compromise just to get the door to open: guessing what it wants, debasing yourself, alienating yourself. Until you’re not even in service to your art anymore. You’re in service to the algorithm. Deep down every artist just wants to be seen. Everyone does. And that’s how it controls you. The algorithm makes you behave in a certain way, create in a certain way, in exchange for being seen. And if something

can change what you do, it can change who you are. And I didn’t sign up for that. I didn’t sign up to become a content creator. Art was supposed to be a way for me to be in search of, in service to, in community with. It was my ministry. Art was supposed to be my ministry.”



Figure 4.7 Publication du 15 novembre sur la page Facebook de « Humans of New York »

Subitement, je me retrouvais à investir énormément de temps à la production de ces vidéos : une à deux heures à filmer, en boucle, la même séquence. Après, choisir *la* bonne chanson du jour, elle-même souvent virale, afin de plaire à l’algorithme. Ensuite, la mise en ligne, puis l’attente. Pour être honnête, les 24 heures suivant une publication, il était impossible pour moi de penser à autre chose. Obsédée, j’ouvrais constamment les applications, lisais chaque commentaire, répondais à tous. Il fallait que la vidéo soit appréciée... Non : likée. Plus que cela : *aimée* ! Cela se rapproche de ce que décrit Byung-Chul Han dans *The burnout society* (2015a), lorsqu’il avance que : « the achievement-subject exploits itself until it burns out. (...) The project turns out to be a projectile that the achievement-subject is aiming at itself. » (Han, 2015a, p. 47). Ainsi, envahi par cette impression d’une intimité désormais au service de l’algorithme, je me retrouvais à créer, plus tant pour explorer ou ressentir, mais pour être vue et validée par ce regard extérieur et abstrait. Quand Kant parle de la dimension universelle de l’expérience esthétique, je doute qu’il ait pu imaginer que l’« universel » pourrait un jour prendre la forme de cette masse anonyme et désincarnée des réseaux socio-numériques.

Cela étant dit, ne vous méprenez pas sur le ton : tout n’était pas « juste » lourd et aliénant ! L’un des aspects positifs fut justement cette possibilité d’échange avec un public bien plus large que mon cercle habituel. J’ai été étonnée de la diversité des réactions que ces vidéos pouvaient susciter. Il y avait un peu de tout : des questions directes, des partages — souvent de la part d’artistes, de sculpteurs ou de métallurgistes — d’anecdotes en lien avec le matériau ou mon geste. Certaines personnes sont même

allées jusqu'à m'écrire en privé pour me montrer leurs œuvres et me demander mon avis. Forcément, ce degré d'attention ne laisse pas indifférent. Et quand une vidéo générait moins d'engagements, je me retrouvais aussitôt à tenter de comprendre ce que j'aurais pu « mal faire ». C'est là que je me suis retrouvée prise dans ce que Han (2015b) et Kriskhe-Leitão (2023) décrivent comme cette dynamique d'interaction entre les sujets et les environnements numériques : ces espaces de visibilité constante, qui, loin d'être neutre, participent à la mise en scène — et parfois à la redéfinition — de notre subjectivité.

Rapidement, je constatais que les vidéos jouant sur la confusion entre l'ombre et sa sculpture devenaient systématiquement virales. Je recevais alors beaucoup de questions ou de commentaire du genre « is one of that the shadow??? » (@anisashofya), ou encore « it took me a minute to realize it was only one » (@twizzy_.rich). Pour plus d'exemples, voir ANNEXE C. Sur la plateforme TikTok — où les échanges entre utilisateurs étaient plus fréquents — on voyait souvent un·e utilisateur·rice exprimer sa confusion, aussitôt suivie d'un·e autre qui venait l'éclairer. Ces interactions sont devenues de véritables repères dans ma démarche créative. Elles m'ont amenée à produire mes vidéos de façon plus intentionnelle, en observant ce qui générait le plus d'interactions, de *likes* et de partages. La vidéo de la Figure 4.8 en est un bon exemple : six secondes durant lesquelles je laisse la sculpture effectuer un demi-tour, avant que mes mains n'apparaissent à l'écran pour relancer le mouvement. Ce simple geste révèle d'un même coup au spectateur la taille réelle de la sculpture et confirme sa matérialité. Cette petite mise en scène, jouant sur cette tension, a récolté 36 500 vues et près de 4000 mentions j'aime.

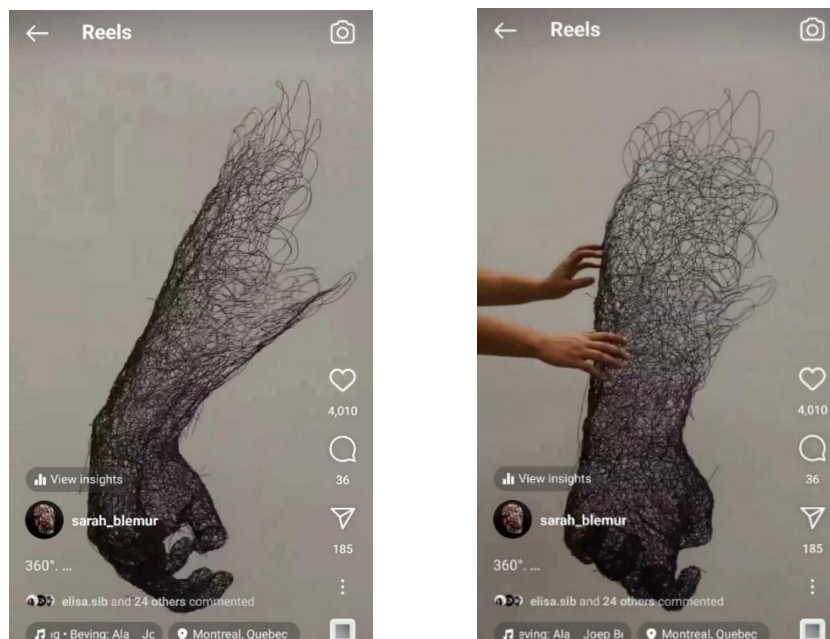


Figure 4.8 Deux captures d'écran du bras qui tourne. [Hyperlien Instagram](#)

L'aspect performatif de mes vidéos, ainsi que l'esthétique spécifique que je développais en réponse aux réactions de mon public virtuel, ont progressivement reconfiguré ma manière de filmer. Ces transformations sont intéressantes à observer d'un point de vue auto-ethnographique, car elles m'apparaissent aujourd'hui comme un indice révélateur de ce glissement dans ma posture : je ne filmais alors plus pour documenter ou expérimenter, mais avec en tête la réception future de la vidéo. Toujours en quête de ce *punctum numérique*, avec le recul, c'est comme si mon geste créatif s'était dépersonnalisé. Je créais, non plus pour répondre en temps réel à mon besoin de créer, mais pour ce pic de dopamine qui suivait une vidéo réussie — autrement dit, devenue virale. Là où auparavant, on retrouvait des traces reconnaissables de ma vie privée, l'espace autour et derrière les sculptures devenait de plus en plus neutre, voire gris (Figure 4.8). Ces vidéos, devenues en soi des œuvres individuelles, ne s'inscrivaient plus dans la logique initiale de partage de mon processus. À l'époque où je travaillais sur *Descente de croix*, ce que je cherchais, c'était de partager un peu de mon intimité afin de briser ma solitude durant la pandémie. Les photos publiées à cette époque étaient plus de l'ordre du *snapshot* : le partage spontané de petits moments de réussite ou de scènes cocasses du quotidien en lien avec le projet. Je pense, par exemple, à cette photo de mon chat perché sur la sculpture — une habitude irritante, mais qui, ironiquement, avait fini par me rassurer quant à la solidité de l'œuvre (Figure 4.9). Ou encore celle où ma mère fait la comique dans le salon, le jour où j'ai hissé *Descente de croix* sur des tiges de bois pour commencer le travail sur ses jambes (Figure 4.10).

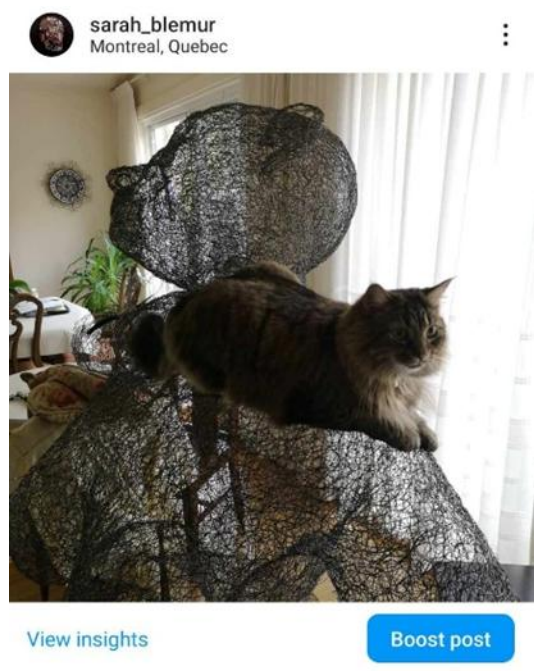


Figure 4.9 Chat sur *Descente de croix*



Figure 4.10 *Descente de croix* sur pilotis

Ces images, bien que rendues publiques, s'adressaient avant tout à moi-même. J'aimais ce format de type journal ouvert, un peu comme un blogue, où la présence de l'autre restait discrète, en arrière-plan ; un espace où documenter une œuvre que je rêvais d'achever un jour, et où je pouvais, au passage, me sentir un peu moins seule dans cette traversée. Le *punctum*, ici, restait intime — au sens où l'entendait Barthes — dans la mesure où je rendais publiques des images qui me touchaient personnellement, mais dont la portée demeurerait accessible à celles et ceux qui m'avaient accompagnée, de près ou de loin, dans cette aventure.

4.4 L'homme Têtu

Alors que je poursuis mes expérimentations avec le bras, je finis par réaliser qu'il ne me permet pas d'incarner pleinement le propos que je cherche à explorer. Ce que je voulais, en réalité, c'était tisser un être à part entière, en contemplation d'une vidéo de lui-même, tel un miroitement qui lui échappe. Ce que je désirais raconter, c'était finalement cette

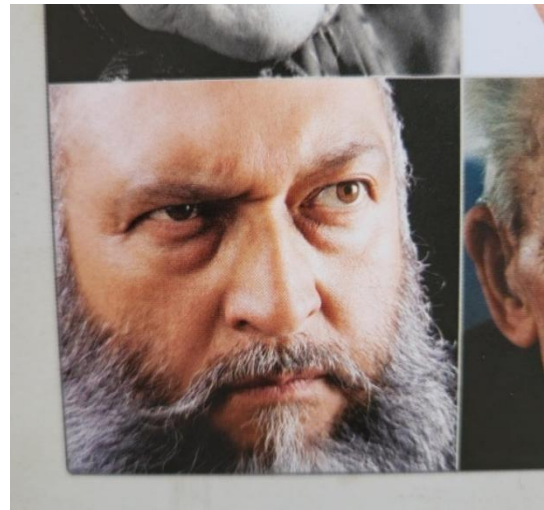


Figure 4.11 Visage d'homme, p.142 dans *Anatomy for Sculptors*

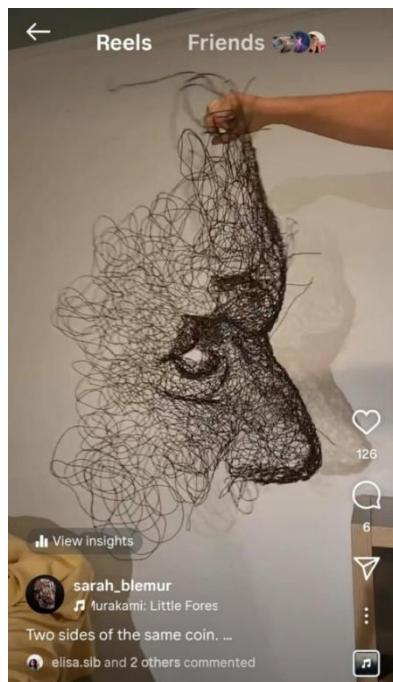


Figure 4.12 Capture d'écran
06/03/2023 [Hyperlien Instagram](#)

transformation lente et insidieuse de mon rapport à la captation, à la création, et à la place que j'y occupe. Et pour cela, il me fallait deux choses : une tête d'un être humain, et une surface sur laquelle inscrire cette transformation. En feuilletant *Anatomy for Sculptors* (2014), je tombe sur une photo du visage d'un homme. Et sans que je me l'explique, quelque chose dans son expression, ses traits, sa prestance me frappe (Figure 4.11). Inspirée, j'entame alors le tissage de cette seconde sculpture, celle qui prendra par la suite le nom de *L'homme têtue*.

Je publie quelques vidéos de ce nouveau projet dans lesquelles, par fatigue créative, je me contente de faire tourner le tissage sur lui-même, sans mise en scène ni jeu d'ombre (Figure 4.12). Ces

vidéos sont assez virales — pas mal de *vues*, moins de *likes*, et très peu de commentaires, sauf ceux provenant de mes ami·e·s — mais pas pour les mêmes raisons que les précédentes. Deux éléments semblent attirer l'attention. D'une part, le niveau de détail visible à l'intérieur du visage, qui, comme une forme en négatif, impressionne. Et de l'autre, on y perçoit un phénomène optique que je n'avais pas anticipé : une illusion bistable. Vous en avez sûrement déjà vu. Les plus connues étant celles de la jeune fille qui danse ou encore, le canard-lapin de Ludwig Wittgenstein. Ce sont des expériences d'ambiguïté perceptive, où l'image semble osciller entre deux lectures possibles, sans que l'œil puisse se décider sur l'un ou l'autre. Et comme dans ces illusions, on ne sait plus très bien, dans les vidéos, dans quelle direction tourne la tête. Et c'est cette hésitation qui crée un effet presque hypnotique.

J'étais soulagée de constater que, d'elle-même, la tête jouait déjà sur cette frontière entre confusion et doute, sans que j'aie à forcer quoi que ce soit. Je relâche un peu la pression en me consacrant au tissage, et, par conséquent, je filme moins. Ce relâchement allait vite me rattraper. Un peu plus tard, je me rends compte qu'avec mon installation faite maison, la sculpture, en raison de son diamètre, reste toujours légèrement éloignée du mur. Résultat : l'ombre projetée est constamment partiellement floue. Je reprends alors les tests de lumière du début, et j'en arrive à la conclusion que, dans ces conditions, seul le projecteur permet d'obtenir le rendu souhaité (Figure 4.13). Je me

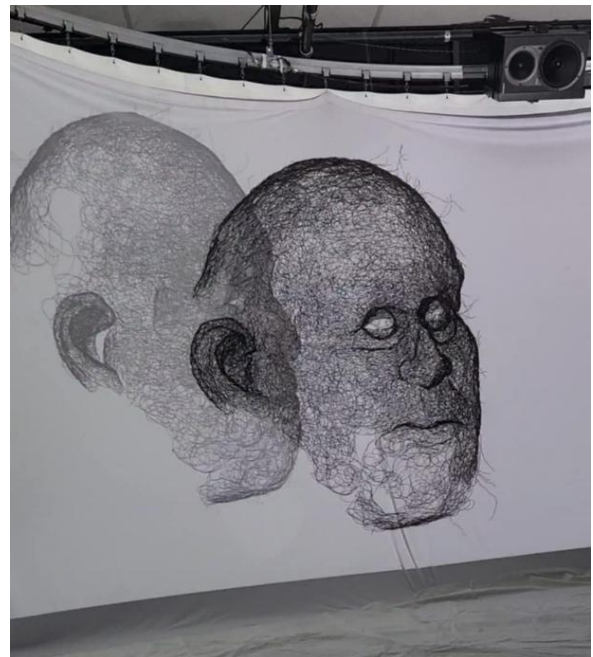


Figure 4.13 Test du 30 mai 2024 à l'UQAM

rends à l'UQAM pour amorcer concrètement les premiers tests liés à l'œuvre finale, avec toujours la même intention : ne filmer que l'ombre. Par contre, vu la taille de la tête, la distance nécessaire pour isoler la projection est tout simplement impossible à capter avec les moyens du bord. Je me retrouve alors à devoir envisager une solution qui, au départ, me semblait un peu frauduleuse : filmer directement la sculpture elle-même, et la faire passer pour son ombre. Après réflexion, je réalise que ce choix est en réalité cohérent avec mon propos. Ce basculement incarne finalement ce que j'essaie d'explorer : le glissement entre ce qui est et ce qui est perçu, entre ce que je crée et ce que je diffuse, entre le geste et sa *trace*.

L'HOMME TÊTU*

2024

Fil d'acier

150 cm x 100 cm x 110 cm

L'homme têtu est une sculpture imposante représentant la tête d'un homme dans sa soixantaine. Elle trouve son inspiration dans mon désir de rendre hommage à deux de mes oncles récemment décédés du cancer. À travers cette sculpture, je dresse le portrait d'un homme à la fois fier et un peu aigri. Le visage marqué par le temps, le travail et la souffrance, *l'homme têtu* a des poches sous les yeux et la peau qui relâche visiblement autour des joues et sous la mâchoire.

Dans cette œuvre, j'ai voulu mettre à la place d'honneur ces hommes plus âgés, parfois invisibles, issus de l'immigration. Intraitables et rigides, parfois franchement désagréables et souvent comiques, ces êtres savent être présents quand les temps se font durs. Têtus, ils se battent pour ce qu'ils pensent, parfois à tort, être la bonne chose.

***Fiche de présentation de la sculpture réalisée dans le cadre d'appels de dossiers**



Figure 4.14 *L'homme tête de côté* (29 janvier 2024)



Figure 4.15 *L'homme tête de dos* (29 janvier 2024)

Alors que je continue de tisser la tête, je vois venir, comme chaque fois que je travaille le corps humain, ce même blocage de toujours : la deuxième oreille. Dit comme ça, cela peut sembler cocasse. Mais de fait, la première émerge d'un geste fluide et instinctif, alors que la seconde demande à être pensée : il faut reproduire, presque à l'identique et en miroir, cette forme déjà abstraite qu'est le coquillage spiralé. Si en sculpter une est déjà un exploit, devoir en faire une copie inversée devient une source d'angoisse majeure.

Tout cela pour dire que, pendant presque six mois, je me suis sentie paralysée, incapable d'avancer sur mon projet. Je me sentais coupable de ne pas être capable de finir la tête parfaitement. J'avais mis de côté l'écriture du mémoire. Je n'avançais plus. Et ce, jusqu'à ce que je fasse éventuellement la paix avec cette limite et que j'accepte la sculpture telle quelle. Mais ce n'est que récemment que j'ai commencé à comprendre ce blocage, non pas seulement face à l'oreille, mais face à la sculpture elle-même. À ce moment-là, j'avais déjà réalisé que *L'homme têtu* était en réalité un hommage inconscient que j'avais voulu faire à deux de mes oncles — Antoine et Charite — décédés au cours de l'élaboration de ce mémoire. Ce temps passé à soigner et tisser ce buste fut, en fin de compte, un moment privilégié en leurs compagnies, avec mes souvenirs et leurs présences à mes côtés. Mais ce n'est que l'autre jour que de nulle part, j'ai reconnu — dans le visage vu de côté, dans ce creux entre l'oreille et le haut du crâne — la cicatrice de l'opération au cerveau de mon père. Et là, les trois frères, unis dans la vie comme des mousquetaires, se retrouvaient ici réunis dans un même visage. Une fois encore, je me retrouve témoin de ce que le faire créateur rend possible : cet espace poreux, mais sécuritaire où l'inconscient trouve une voie par où émerger. Ce souvenir troublant du crâne de mon père, de son corps malade dans son lit... peut-être cette réalisation m'indique que je suis enfin prête à passer un peu de temps avec ces images. Mais cette rencontre ne se fera pas aujourd'hui. Cette incapacité à fermer le trou, à compléter cette deuxième oreille, je l'interprète comme le signe que j'ai encore besoin d'un peu de temps. J'ai donc choisi — au risque de présenter une œuvre qui semble incomplète — de laisser la sculpture en suspens, telle quelle. J'y reviendrai un jour. Plus tard. Mais pas maintenant.

4.5 La vidéo comme miroir

J'avais initialement la conviction que je devais absolument créer une vidéo dont le niveau de complexité visuelle serait équivalent à celui de la sculpture. Je m'étais imaginé un scénario où, dans un premier temps, on verrait la sculpture de face, en rotation lente sur elle-même. Puis, peu à peu, le point de vue se resserrerait sur la tête, et la perspective commencerait à se distordre doucement, jusqu'à tomber dans l'abstraction. L'idée était de jouer sur la frontière entre l'objet filmé et un rendu 3D ; un glissement

progressif qui, à la manière de certaines de mes vidéos sur Instagram ou TikTok, amènerait le spectateur à se demander : ce que je vois, là, à cet instant précis, est-ce du rendu généré par ordinateur ou de la vidéo ? Et par ce doute, je voulais jouer sur cette tension, sur ce va-et-vient entre la ligne et sa trace qui caractérise le *shadow work*.

Comme dit précédemment, les vidéos publiées sur les réseaux socio-numériques allaient faire office d'espace d'expérimentation ; un peu comme lorsqu'on fait essayer un produit à des consommateurs avant de le lancer sur le marché. Mais dans ma tête, le vrai travail viendrait après : par cet ajout en 3D qui se grefferait sur ce qui aurait été filmé. J'avais même téléchargé une application de mappage, prête à créer quelque chose d'incroyable... mais je repoussais sans cesse ce moment, car honnêtement, je n'avais aucune idée par où commencer. Mon illettrisme en matière de logiciels et de programmation, ou plus concrètement, ce qui était réalisable par ces médiums, se camouflait derrière une bonne dose d'ingénuité et d'optimisme. Mais le jour fatidique finit par arriver, et je m'y mets enfin, seulement pour me heurter de plein fouet au mur de mon ignorance. Je fais alors appel à une collègue de la maîtrise, Elisa, qui, elle, possède le savoir-faire nécessaire. Je lui parle de mes intentions, je lui montre ce que j'avais déjà filmé et, ce matériel en main, en deux temps trois mouvements, elle me produit une vidéo. Dans celle-ci, la tête sculptée tourne lentement sur elle-même dans une *loop* imperceptible. Le faisceau lumineux est de forme circulaire, car je voulais qu'on l'associe, ne serait-ce qu'inconsciemment, au miroir dans lequel *L'homme têtue* se regarderait. J'étais, je dois dire, très satisfaite du résultat.

Mais lors de ma présentation devant mon jury, on me fit remarquer — et avec raison — que ce que je présentais ici n'avait rien à voir avec du mappage, et qu'une application de base aurait pu produire le même résultat. C'est là que je réalise à quel point, non seulement je ne savais pas ce que je faisais, mais qu'en plus, je n'étais même pas en mesure de situer mon intention dans l'éventail des possibilités qu'offre cette approche. J'ai compris alors qu'il était temps de faire preuve d'humilité et d'admettre que, lorsqu'il s'agit de ma personne devant un ordinateur, le Bill Viola qui sommeille en moi risque de dormir encore longtemps. Et cette vidéo — tout comme mes *Reels* sur Instagram, que je ne considérais au départ que comme des versions abrégées du produit final — s'est finalement métamorphosée en une œuvre à part entière, pleinement assumée. Car en fin de compte, une fois mon ego mis de côté, cette vidéo répondait à tous mes critères. Et, comme avec mes tests de projection initiaux avec projecteur, je finis par réaliser que je préfère la simplicité au surmenage symbolique. Au final, ce n'était peut-être pas l'œuvre que j'avais imaginée, mais c'est celle qui a émergé du processus, et elle parle, à sa façon, du parcours que j'ai traversé.

Dans les pas de mon/de ma mémoire 4

Extrait de mon journal de bord :

J'ai peur d'être excessive, mais j'ai vraiment l'impression de vivre un deuil. Pas celui d'une personne, mais de ce quelque chose aujourd'hui perdu de mon rapport à la création. Jusqu'à présent, produire des œuvres m'aidait — à la manière de Hansel et Gretel — à tracer et faire sens de mon cheminement. Comme un enfant, l'extérieur existait encore comme une extension de mon univers intérieur. J'apposais alors sur les objets du monde un sens qui dépassait leurs fonctions. Mais aujourd'hui... quelque chose a basculé. Je découvre que le monde existe indépendamment de mon regard et de ma charge affective : les objets existent simplement. J'ai beau vouloir en prendre soin — les aimer, les regarder, les rendre immortels — ils restent voués à rouiller, se briser, à être oubliés.

Je vis aujourd'hui le deuil d'un espace intérieur : un sanctuaire où la création était purement mienne, hors du temps, hors des autres. Une bulle protectrice, intime. Maintenant exposée, je me sens mise à nu. J'ai l'impression que le dernier grand bastion de mon enfance s'est écroulé. Un vieux château en ruines. Il était temps, mais ça reste douloureux.

Je pense bien que ce basculement a eu lieu alors que je travaillais sur ma nouvelle sculpture. Je m'étais replongée dans cet espace ancien de ma création — celui où je m'absorbais entièrement dans le geste, déconnectée du monde. Mais là, je ne suis plus seule. Je partage. Je m'expose. Je publie sur les réseaux. Le regard de l'autre entre dans mon processus. Créer se fait désormais aux côtés des autres.

Je n'existe plus en vase clos.

Hier, j'en ai parlé à ma mère. Je lui ai décrit cette tension qui existe en moi — cette impulsion à toujours vouloir transformer, complexifier, encore et encore me surpasser. Je lui ai dit comment chez moi, il n'y a pas de demi-mesure. Comment chaque création *doit* détrôner la précédente. Elle m'a regardée, un peu surprise, puis m'a dit simplement :

« Tu pourrais décider de refaire exactement la même chose, que déjà ce serait différent. »

Je ne sais pas pourquoi, mais ça ne m'avait jamais traversé l'esprit. Pour moi, répéter signifiait échouer. Ne pas évoluer, c'était régresser. Et régresser, c'était mourir. Jusqu'ici, je pensais la création comme une ascension : chaque œuvre comme un point d'ancrage sur la paroi d'une montagne. Je n'avais pas le droit à l'erreur, ou du moins, au manque d'effort, car c'était alors ma sécurité qui était en jeu. D'une certaine manière, créer relevait d'une forme de survie.

Mais aujourd'hui, je me retrouve à reconsidérer tout cela. C'est douloureux, comme arracher un pansement sur une vieille plaie. Ça fait vraiment mal, mais c'est nécessaire. En y repensant, ce deuil ressemble à celui de l'adolescent qui quitte son sanctuaire intérieur, ce cocon où, entouré de ses objets, de ses pensées et de sa solitude, il se croyait intouchable. Donc voilà : je suis en train de grandir.

Et à 28 ans? — Pas une minute trop tôt.

(28 octobre 2022)

J'appréhende cet épisode au travers du prisme de la nostalgie — celle d'un rapport à un espace créatif qui n'existe plus, ou du moins, plus de cette manière-là. J'ai vécu ce « homesickness for a home that no longer exists » (Niemeyer, 2014, p. 132) comme un effondrement de mes repères ; un deuil réel et profond de cette perspective sur le monde que je savais ne jamais pouvoir retrouver. Avec le recul, je peine à me reconnaître dans ce qui, à l'époque, avait pourtant tout d'une crise existentielle. C'est curieux, d'ailleurs, car, malgré son intensité manifeste, ce souvenir, je l'avais pourtant presque déjà oublié. Sans cette trace écrite, je suis assez certaine qu'il n'en serait resté aucun écho. Ni dans ma mémoire ni dans ce texte.

CHAPITRE 5

MÉTHODOLOGIE ET ŒUVRE FINALE

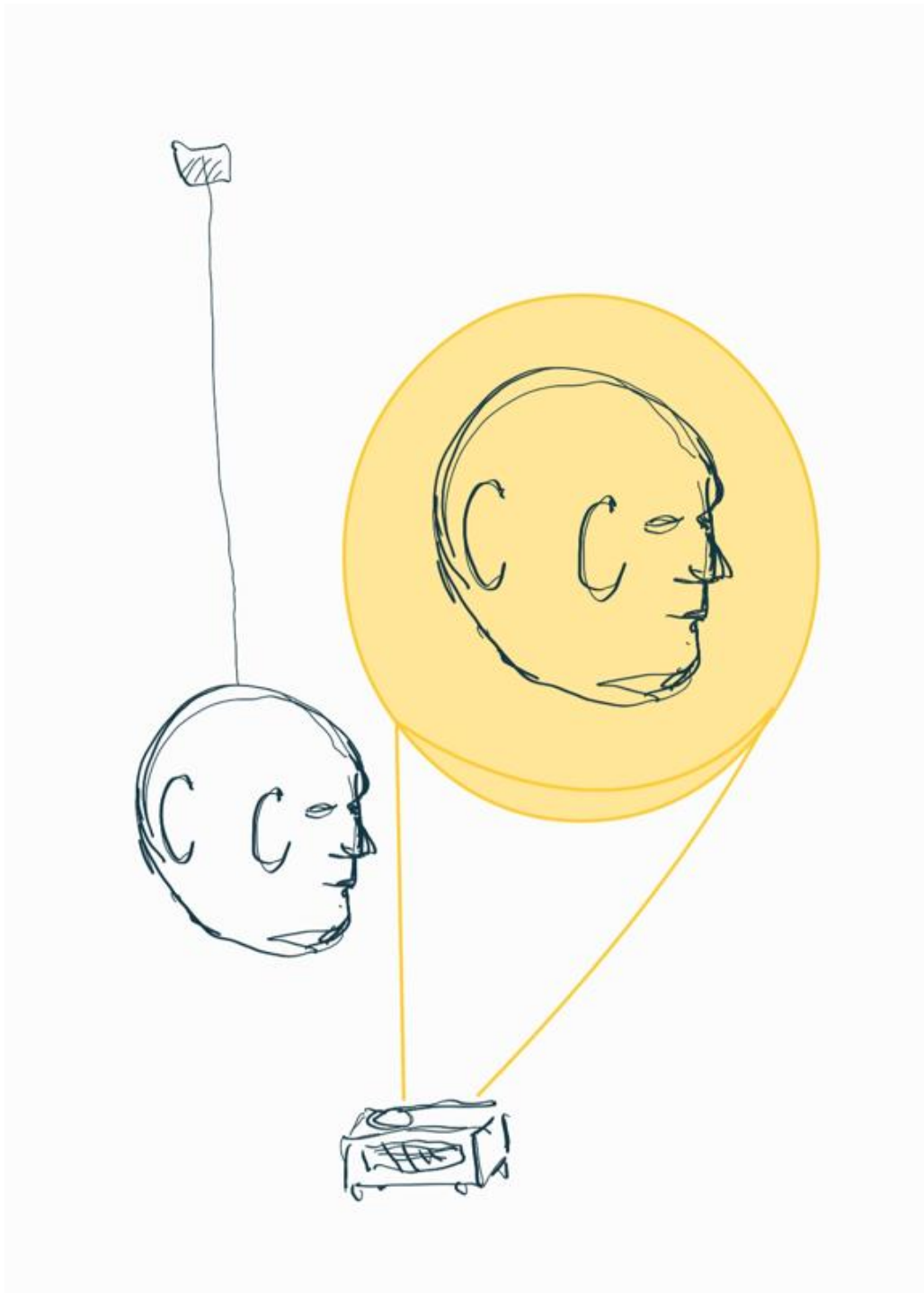


Figure 5.1 Schéma de l'œuvre : sculpture et projection (dessin par Sarah Blémur)

5.1 D'une ligne à l'autre

À la question « *What is a line ?* » proposée par Tim Ingold dans son étude de l'histoire et de l'anthropologie de la ligne, celui-ci propose de penser celle-ci, non pas comme une simple abstraction géométrique, mais comme une entité vivante, incarnée dans nos gestes, nos trajectoires et nos pratiques matérielles (Ingold, 2010). Ce qui avait commencé par un questionnement sur la transition de l'écriture manuscrite médiévale à l'impression moderne a finalement conduit l'anthropologue à explorer comment les lignes — qu'elles soient tracées, tissées ou marchées — structurent notre manière de percevoir, de penser et d'habiter le monde. Dans sa théorie, il propose une typologie de la ligne qu'il divise en trois catégories : les fils (*threads*), les *traces* et les *surfaces*.

Les *threads* — tout comme le fil d'acier ou de pêche — sont des lignes matérielles qui se suspendent dans l'espace. Les *traces* ont besoin d'un support pour exister. On peut penser ici à la ligne de charbon tracer sur du papier ou encore, aux empreintes laisser dans la terre par un animal. Enfin, on retrouve les *surfaces* qui, selon Ingold, peuvent soit être tissées à partir de fils (comme un tissu), soit être le support des traces (comme une feuille, une peau, un écran) (Ingold, 2010). Depuis que je travaille avec le médium du fil d'acier, j'appelle secrètement *tisser du territoire*, ces moments où je crée de larges pans de « peau » pour mes sculptures. Ces surfaces composées de fils d'acier dépassaient pour moi le simple exercice de façonnage. Elles répondaient à un désir plus profond : celui de contenir, dans la matière, des fragments de temps et d'espace. Ingold écrit : « It is through the transformation of threads into traces that surfaces are brought into being. And conversely, it is through the transformation of traces into threads that surfaces are dissolved. » (Ingold, 2010, p. 20). Cette notion de transformation de la ligne — du *thread* en acier organisé en *surface*, à la *trace* de l'ombre sur le mur — correspond précisément à ce que j'essaie d'explorer.

Concrètement, ma technique de tissage est en soi relativement simple : j'utilise une pince à long bec pour plier, une pince coupante, et des fils d'acier Ben-Mor, noir, 15 m de long x 3/64 po de diamètre, calibre 19 (Figure 5.2.I) que j'achète chez RONA à coups de 50 ou de 100. Je coupe environ un ou deux mètres de fil, puis j'attrape l'une des extrémités, dont je tords la pointe en un petit « U », pas plus grand qu'un ongle. Je ramène ce « U » vers le reste du fil et, une fois que j'obtiens un cercle d'environ la taille de ma main, je prends ma pince et je serre le « U » contre le fil (II). Une fois bien pressé, je prends l'autre extrémité et je la passe à l'intérieur du cercle (III), en faisant des allers-retours jusqu'à ce qu'il ne reste presque plus de fil (IV). Pour finir, je tords cette deuxième extrémité en « U », puis je reprends ma pince et la presse contre le fil le plus proche (V). Ce protocole de tissage donne ainsi forme, dans la matière même, à la

transformation de la ligne décrite par Ingold : du *thread* suspendu dans l'espace à la surface tissée, appelée à devenir à son tour le support de traces.

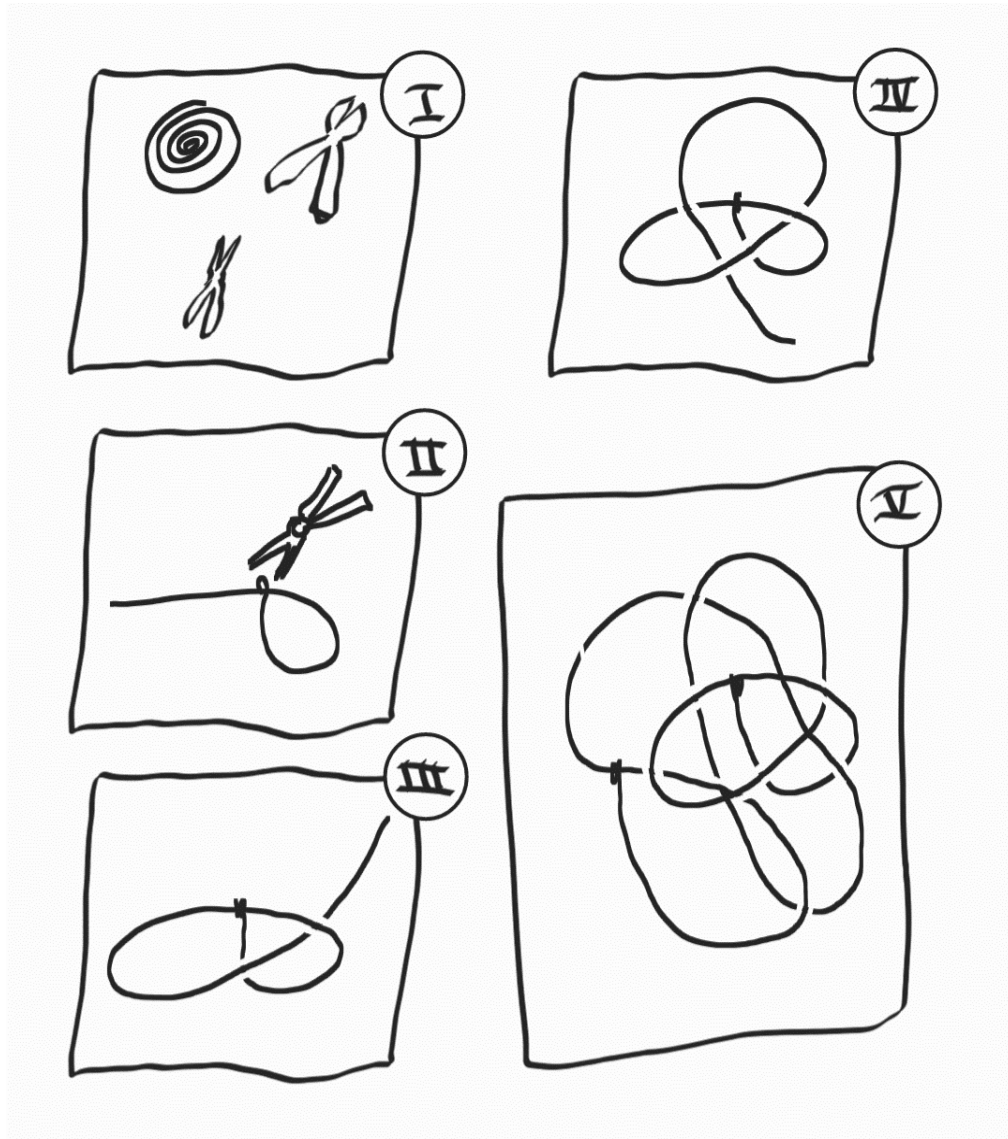


Figure 5.2 Méthodologie proposée pour le tissage du métal (dessin par Sarah Blémur)

5.2 Il est temps de parler de l'intime

La question de l'intime traverse l'ensemble de ce travail, sans pourtant avoir été jusqu'à ici explicitée. On le reconnaît dans l'environnement qui forme l'arrière-scène de mes publications sur les réseaux socio-numériques. On le devine dans mon salon, qui accueille autant mes œuvres que mes invités. Il se glisse

dans mon rapport à l'acte de création, à ce lieu-temps du faire artistique, ainsi que dans la posture même de ce mémoire. Mais à me relire, je réalise que j'ai été parfois très généreuse dans mon partage — peut-être même, pour certaine·s, un peu trop. Dans *Un récit de soi* (2015), Daniel Chartier parle de ce « bris de l'intimité » que peut ressentir un lecteur en feuilletant un album photos familial, ce sentiment de gêne diffus à voir des traces d'une vie qui ne lui appartiendrait pas (Chartier, 2015, p.73). J'espère qu'ici, le ton et l'approche choisis n'ont pas donné l'impression d'un déballage mal dosé, mais plutôt d'une invitation : celui d'être, le temps d'une lecture, transporté dans la narration intérieure d'une autre personne. J'espère avoir su vous laisser m'accompagner dans ce processus, sans laisser la peur d'une blessure narcissique réécrire l'histoire de ce projet. C'est justement dans cette optique que les coupures dans le texte — les apparitions des *Dans les pas de mon/ma mémoire* — ont été pour moi importantes. Certes légèrement éditées pour le mémoire, mais toutes rédigées au fil du projet, elles sont aux plus proches de ma pensée en cours de processus.

5.3 Une soutenance à domicile

Au moment de soutenir mon projet de mémoire, ma directrice m'a proposé une idée plutôt originale : inviter mon jury à faire l'expérience de l'œuvre dans son contexte de création. En d'autres mots, faire ma présentation à la maison. L'idée m'a paru juste, presque évidente, surtout si l'on considère l'importance de cet espace tout au long de mon projet — à la fois atelier, scène de tournage et lieu narratif de l'intime. En général, la notion que l'on se fait d'un lieu « se maintient dans l'imaginaire et se modifie constamment au fil des nouvelles propositions qui en alimentent l'idée » (Chartier, 2015, p. 55). Dans ce sens, chaque espace est traversé par une multitude de récits : certains publics et partagés, d'autres plus discrets, portés par le lieu lui-même (Chartier, 2015). Présenter mon projet dans mon salon, c'était comme y ajouter une ultime couche narrative en lien avec cette recherche. Et inviter mon jury dans les coulisses de l'image, c'était, du même coup, les amener à habiter cet espace autrement que par les plateformes socio-numériques et le texte de mon projet de mémoire. Avec le recul, je réalise aussi que le fait d'inclure cet espace dans la forme de l'œuvre finale m'a, en fin de compte, permis d'aller au bout de mon propos. Cet habitat, d'où je crée et où j'habite, s'est alors chargé d'une nouvelle couche de sens : il est devenu, en plus du reste, un espace de partage et de production de savoir. En brouillant les frontières entre espace de vie et cadre académique, j'ai pu ouvrir une brèche, un passage par lequel inviter autrui à une expérience que j'espère plus humaine — et donc, à mes yeux, plus juste — des œuvres et du mémoire en lui-même.

5.4 L'installation finale in situ

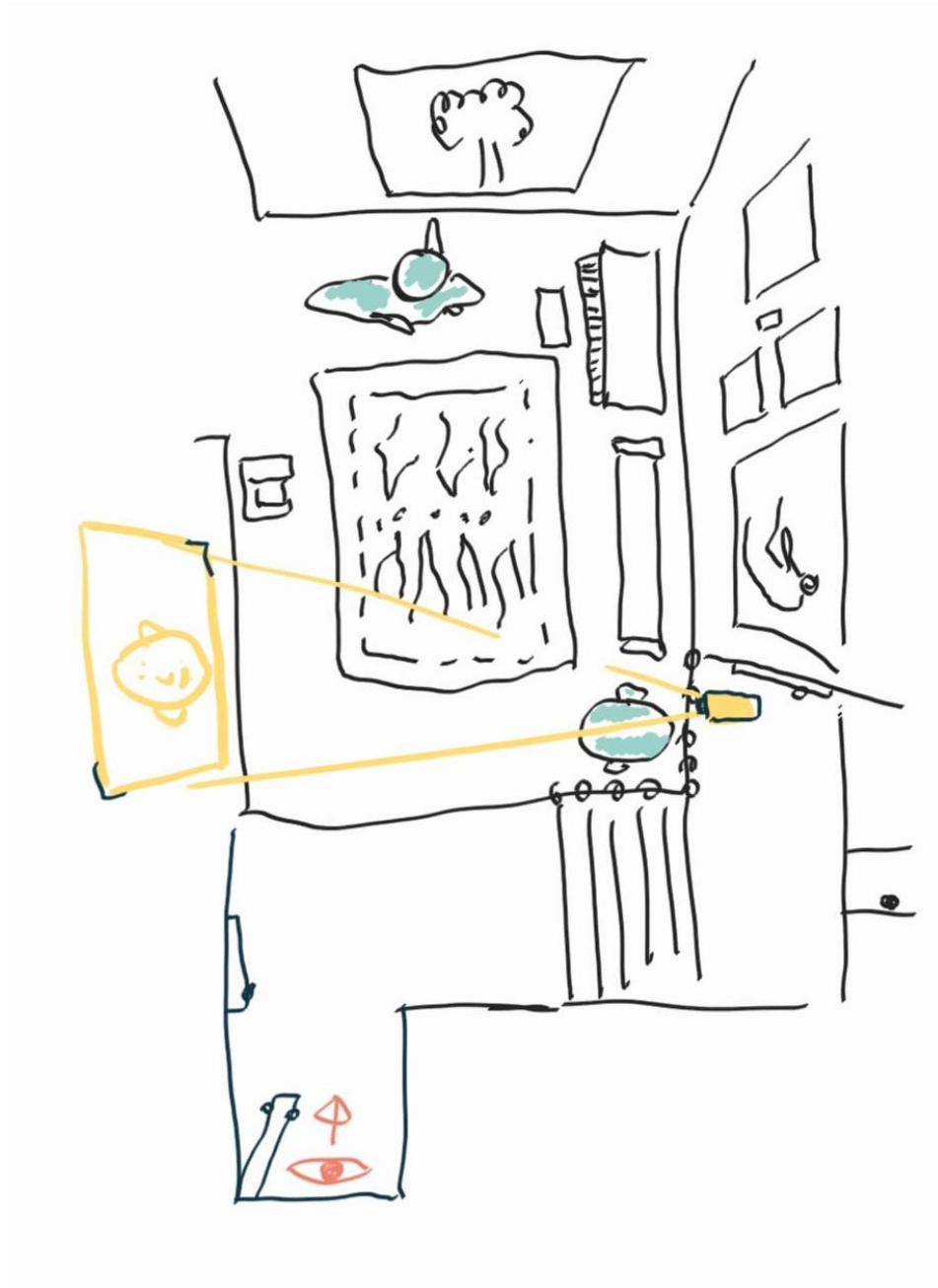


Figure 5.3 Schéma de la configuration du salon avec *Descente de croix* et *L'homme tête* in situ (dessin par Sarah Blémur)

Imaginez : vous êtes dans le vestibule et, face à vous, *Descente de croix* apparaît d'emblée, cadrée par l'embrasure de la porte menant au salon (Figure 5.3 — point de vue de l'œil orange). Par sa taille considérable et son regard tourné vers l'entrée, elle vous semble « là », comme une présence attentive à votre arrivée (Figure 5.4).



Figure 5.4 Vue du vestibule

Vous franchissez le seuil de la porte et vous voyez sur le mur à votre gauche : la projection vidéo (Figure 5.5). Et au sol, à votre droite : *L'homme tête* (Figure 5.6).



Figure 5.5 Projection à gauche en entrant

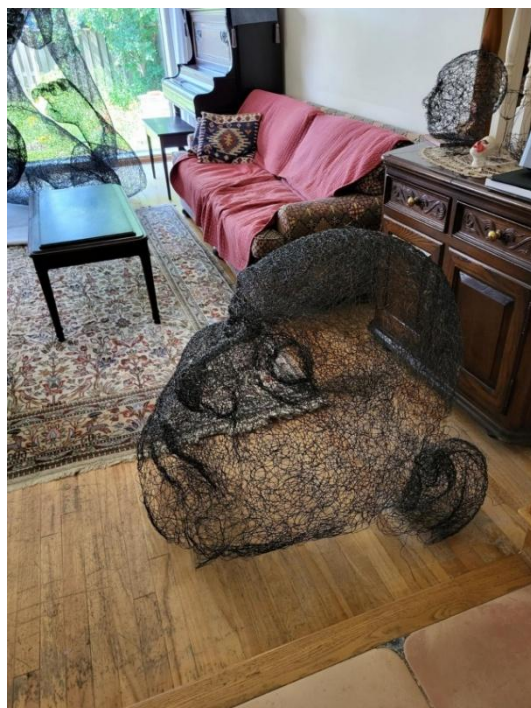


Figure 5.6 Sculpture à droite en entrant

Vous vous arrêtez au milieu du salon et, en vous retournant vers la porte d'entrée, votre regard se pose de nouveau à droite sur la projection, ainsi que sur ce portrait d'un homme noir — mon père, dessiné par ma mère suivant son décès (Figure 5.8). À votre gauche, *L'homme têtu*, le regard rivé sur l'image en mouvement, et derrière lui, le projecteur, posé sur un meuble (Figure 5.7).



Figure 5.7 Vue du salon de la sculpture



Figure 5.8 Vue du salon de la projection

Vous tournez votre attention vers *Descente de croix*. Vous vous en approchez pour en observer la fabrication, scruter ses détails, ses plis, ses superpositions.

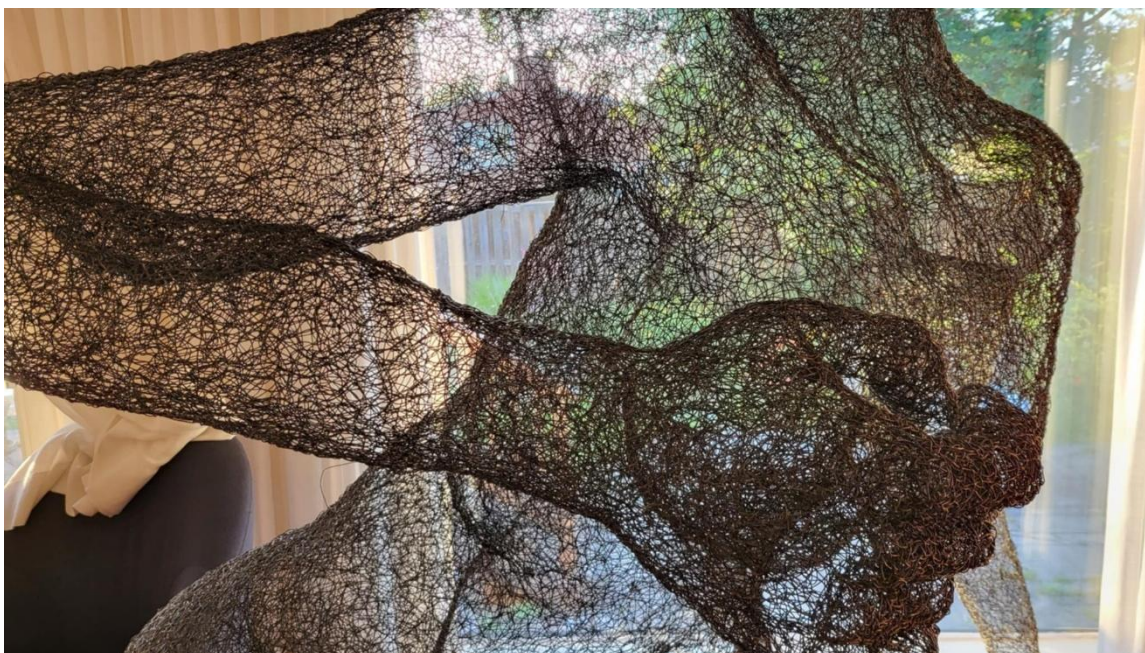


Figure 5.9 Vue rapprochée de *Descente de Croix*

Assis sur le sofa des invités, vous observez la scène. De gauche à droite : *L'homme têtu*, la projection vidéo, la salle à manger, *Descente de croix*, le bras à ses côtés et, enfin, le jardin.



Figure 5.10 Vue panoramique du salon

5.5 Recevoir autrement

Le 3 juin, jour de ma soutenance, j'accueille les trois membres de mon jury autour d'une table remplie de petites bouchées que ma mère, dans son souci de bien recevoir, a tenu à préparer. Je les invite à s'installer dans le salon pour ma présentation, puis j'entame mon exposé. Sur le moment, quelques questions me sont posées, et déjà, l'échange prend forme. Une fois ma partie terminée, on me fait alors un retour plus structuré : on me souligne ce qui fonctionne bien, ce qui mériterait d'être retravaillé, et l'on me propose quelques pistes pour approfondir certaines réflexions. Mais la discussion s'ouvre aussi sur d'autres sujets : d'autres soutenance, la différence entre la maîtrise et le doctorat, les fleurs du jardin, etc. L'ambiance, à ma grande surprise, prend des allures de *tea time*. Même les membres du comité confient n'avoir jamais évalué une soutenance dans un cadre aussi décontracté. Si bien que le débat interne au jury, normalement tenu en huis clos, se poursuit avec moi, dans la continuité de la discussion. Et mes œuvres, initialement au centre de l'attention, se fondent peu à peu dans le décor familial du salon, réactivées sporadiquement au gré de la conversation. Et quelque chose dans ce glissement du formel vers le familial, de l'œuvre exposée à la chose habitée m'a semblé profondément cohérent à ma démarche. Ce déplacement faisait aussi écho à la transformation de mon rapport à la création à travers sa remédiation, les œuvres étant déjà connues de certain·e·s par leur circulation numérique. C'est comme si cette soutenance était venue pousser mon exploration jusqu'au cœur de ce que j'avais voulu faire : une recherche-crédation ancrée dans l'intime, attentive aux espaces qui accueillent les œuvres, et sensible à ce que les matériaux laissent émerger.

Suivant cette réalisation, je remets en question le format que pourrait prendre ma présentation devant mes pairs. Je laisse alors tomber mon plan initial — un semi-vernissage dans un des locaux de l'UQAM — au profit de quelque chose de plus intime : une série de soupers-expo à la maison. Je réinstalle *L'homme têtu* et sa projection dans le salon, mais cette fois-ci, je les conçois plus comme des présences, ou encore, des empreintes visibles de mon histoire et de celle du lieu. Commencent alors des soupers avec celles et ceux qui ont suivi le projet sur les réseaux socio-numériques, mais sans jamais l'avoir vu « en vrai ». Et là, chaque fois, c'est la même surprise, déclinée en différentes variations de : « même avec les photos, je n'avais pas compris que c'était si grand ! » De manière générale, je remarque que *Descente de croix* attire plus l'attention — on s'arrête pour observer *L'homme têtu* et sa projection, mais on s'attarde et on me questionne plus par rapport à la première. Invariablement, les mêmes deux questions reviennent : « Comment tient-elle debout ? », suivi de : « Est-ce que je peux la toucher ? » J'interprète cet appel au tactile comme une tentative de confirmer par le corps ce que la perception seule ne parvient pas tout à

fait à saisir : le mystère d'une figure improbable, mais stable, vide, mais dense, qui échappe à l'entendement immédiat et déroute l'imaginaire.

5.6 Deux côtés de la médaille

D'un souper à l'autre, je m'interrogeais quant à l'accueil inégal réservé à mes deux œuvres. J'en étais même arrivé à me demander si l'attention moindre portée à celle créée dans le cadre de la maîtrise signifiait que j'avais, d'une certaine manière, raté mon coup. En y réfléchissant, deux « points faibles » me semblent pouvoir expliquer cette différence de traitement. D'une part, la différence dans leur emplacement respectif : placée juste à l'avant de la baie vitrée, et traversée par la lumière naturelle du jardin, ma grande dame d'acier s'est imposée comme point focal de cette partie de la maison. Qu'importe où l'on se trouve dans cette espace, le regard cherche la lumière et tombe irrévocablement sur l'œuvre (Figure 5.4). *L'homme têtu*, lui, en raison de la projection, avait besoin de pénombre. Il s'est donc retrouvé loin des fenêtres, relégué à un coin plus sombre du salon. Mais à cause de cela, il était si proche de l'entrée que, parfois, des invité-e-s se retrouvaient involontairement devant la projection. Il lui manquait de cette distance qui aurait permis au spectateur de pouvoir lui tourner autour et s'en approcher à sa guise. À mon sens, la projection était à sa place — à gauche du portrait de mon père — mais elle aussi souffrait de ce manque de distance. Sur ce point, je reconnais que j'ai un peu manqué mon coup. Le deuxième élément qui, je pense, aurait pu affecter la réception, c'est l'aspect inachevé de la sculpture qui laissait transparaître le processus. Elle se retrouvait alors privée de l'entièreté de cette aura d'objet improbable que possède *Descente de croix*.

Mais ce qui est intéressant à relever est que, sur les réseaux socio-numériques, c'était plutôt l'inverse. C'était, au contraire, les œuvres visiblement incomplètes filmées dans des environnements stériles — ou du moins, peu chargés — qui étaient toujours virales. Mes publications plus récentes montrant *Descente de croix* dans le salon, ou même simplement le bras une fois le coude complété, recevaient significativement moins d'engagement, de *likes* et de partages. Au point où, par crainte d'affecter mon algorithme, je n'ai jamais rendu publics certains contenus que j'avais pourtant produits avec ces deux-là. Je me demande si, dans cet univers de consommations numériques, ce n'est peut-être pas tant le produit fini qui intrigue, que la jouissance de pouvoir se projeter dans une forme encore ouverte, traversée par un *en devenir*. Roland Barthes écrit que « ce que [la jouissance] veut, c'est le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au cœur de la jouissance » (Barthes, 2002, p.8). On pourrait dire que, dans le contexte du salon, la sculpture aboutie possède une valeur contemplative qui,

clairement, se traduit plus difficilement dans l'espace médiatique où l'inachevé, tel « un champ, un vase d'expansion » capte l'attention flottante pour devenir « un espace de la jouissance » (Barthes, 2002, p.6). Ces vidéos de ces corps partiels, moitié humains, moitié *threads* s'effilochant, fils par fils, comme une nuée de fourmis cherchant leurs chemins, contiendraient cette faille dont parle Barthes ; ce lieu où le sens reste ouvert, où l'œil s'attarde sans jamais tout saisir, et où peut encore se tisser ce qui n'est pas là.

Une autre situation où j'ai pu observer ce décalage entre réception numérique et expérience vécue fut celle où mes visiteurs me disaient vouloir prendre des photos pour les partager à leur tour avec leurs proches, seulement pour en venir à la même conclusion que celle formulée au début de ce mémoire : les photos ne rendaient pas justice à ce qu'ils avaient sous leurs yeux. Témoins imparfaits de la réalité, ces captations devenaient — m'a-t-on dit plus tard, lors de suivis informels — des supports visuels qui appelaient au récit. Celui de cette invitation à souper par une amie de la maîtrise. Celui d'une maison habitée par l'histoire d'une famille, par des souvenirs dont les traces, visibles et invisibles, tapissaient encore ses murs.

CHAPITRE 6

LÀ OÙ LE FIL REPREND

6.1 L'art comme thérapie

Maintenant que je me retrouve en fin de parcours, il m'est revenu en tête ce moment où, le directeur de la maîtrise de l'époque, Louis-Claude Paquet, nous avait parlé du potentiel transformateur du cheminement en recherche-crédation. Ce dernier, nous disait-il, contrairement aux autres branches de la communication, exigeait de ses étudiants un engagement émotionnel plus vrai, plus entier. Sur le coup, cela avait résonné en moi, surtout au regard de mon expérience jusqu'alors du programme, de mon investissement dans mon projet, et de cette passion partagée qui nous rassemblaient, moi et mes collègues, au sein de la maîtrise. Avec le recul, il me faut quand même nuancer cette perspective, teintée de l'émotion propre aux débuts d'une aventure : toute recherche est traversée par ses affects, mais la recherche-crédation a ceci de particulier qu'elle les expose et les met en question, leur conférant ainsi cette impression — ce miroitement — d'authenticité. De mon côté, je dois quand même reconnaître la justesse du message initial. Ce mémoire m'a permis, non seulement de prendre de la distance vis-à-vis de ma pratique, mais surtout de mieux comprendre comment fonctionnait mon processus de création et, autrement dit, la manière dont j'habite le monde. Cette quête auto-ethnographique m'a menée à une prise de conscience qui a ouvert une porte que je n'avais pas anticipée : il m'aura fallu un mémoire en communication pour réaliser à quel point mon rapport au faire créatif rejoint, et ce, de manière très apparente, les fondements d'une pratique thérapeutique — l'art-thérapie.

L'Association des art-thérapeutes du Québec (AATQ, 2026) décrit cette approche comme étant une démarche d'accompagnement qui passe par la création artistique pour favoriser l'expression de soi, la prise de conscience et la transformation personnelle. Ici, ce qui importe, ce n'est pas de « savoir dessiner » ou de « faire du beau », mais de laisser le geste, la matière et l'image faire remonter à la surface ce qui, autrement, resterait enfoui. En art-thérapie, on met de côté la parole pour laisser place à cet aspect de nous-mêmes que l'on n'écoute pas toujours : notre inconscient. Un idiome intérieur dont le verbe est l'imaginaire et la créativité, et qui trouve son expression dans l'exploration libre de notre environnement, dans le jeu décomplexé, notre intuition et nos rêves. Si l'anxieux est celui dont le rapport au monde est inflexible et bridé, incapable de transformer et de réécrire sa réalité de manière intuitive et ouverte, le créatif, lui, navigue le réel avec souplesse. Il est capable de composer avec l'imprévu, de jouer avec les nuances et de réécrire — donc continuellement produire — le sens de ce qui lui arrive. En séance d'art-

thérapie, le but est, pour ainsi dire, de réapprendre à jouer. De se reconnecter avec cette part en nous qui s'exprime en deçà et au-delà des mots ; cet espace intérieur de la résilience, de la transformation, d'une rencontre avec soi-même si authentique que l'on en ressort plus apte à habiter sa vie avec douceur, lucidité et émerveillement.

6.2 La post-soutenance

Concrètement, cette dernière révélation s'était imposée juste après ma soutenance, au moment où je m'étais dit que, puisque mon mémoire était presque terminé, il serait peut-être temps de penser à la suite. Depuis dix ans, mon plan avait toujours été le même : décrocher un poste comme enseignante en arts dans un cégep à temps partiel et consacrer le reste à ma pratique artistique. Mais là, au moment où il fallait enfin passer à l'action, je réalisais que je n'en avais absolument pas envie. Ni d'enseigner au cégep ni de passer d'autres journées seule, enfermée dans mon atelier comme en pleine pandémie. Ce qui suivit cette prise de conscience avait toute l'allure d'une autre de mes « crises existentielles » qui peuplaient mon parcours à la maîtrise. Je parle ici d'une bonne semaine passée à fixer sans cligner des yeux le mur, tout en contemplant l'ampleur de l'effondrement d'un plan qui avait mis une décennie à se concrétiser. Et puis, d'un jour à l'autre, quelque chose en moi avait cliqué, et je savais que je voulais devenir art-thérapeute. Je rappelle qu'à dix-huit ans, j'étais entrée à l'université avec l'intention de devenir psychologue, pour fuir un an plus tard vers mes études en arts. Depuis, j'avais entendu parler ici et là de cette approche thérapeutique, mais je ne m'y étais jamais réellement intéressée, puisque j'avais déjà « choisi ma voie ».

Je me réveille donc un matin et, sans trop chercher à comprendre cette certitude qui m'habite, je commence mes recherches. Puis, dans la même semaine, j'entame les démarches pour m'inscrire au microprogramme en art-thérapie de l'UQAT. Et c'est là que je découvre une approche qui balance soin et art, et où la tâche du professionnel consiste à accompagner autrui dans un processus qui, à bien des égards, m'a rappelé celui que j'ai moi-même traversé en écrivant ce mémoire. En séance, la posture de la praticienne consiste à suivre avec curiosité et bienveillance l'évolution d'une création artistique. Puis, une fois l'œuvre terminée, cette dernière pose des questions ouvertes et non interprétatives sur des gestes, des choix, des hésitations perçues durant la production. Inviter un individu à parler de son processus créatif, c'est, en quelque sorte, lui permettre de parler de lui-même : à travers ses médiums choisis, ses attitudes, les symboles qu'il aurait mobilisés. L'art-thérapeute alors accueille et accompagne le client dans une quête quasi auto-ethnographique, où il retrace et décrypte les messages de son inconscient. À la différence d'une

approche plus traditionnelle de la psychothérapie, ici, il n'est pas nécessaire — ni pour la professionnelle ni pour la personne accompagnée — de tout comprendre. Quand on travaille avec l'inconscient, certaines choses se passent, se transforment et se bouclent à des échelles parfois intraduisibles. Et c'est tout à fait correct que ce soit ainsi. À me relire, je pense avoir saisi ce qui m'attire dans cette approche : c'est le fait de pouvoir travailler à partir de ma conviction, profonde et renouvelée par cette étude, de la valeur insoupçonnée d'un rapport intime et soutenu à la création. Je crois sincèrement que toute personne gagnerait à consacrer, ne serait-ce que dix minutes par jour, un moment privilégié à cette temporalité, cet espace intérieur et intime que les exigences de la vie nous forcent trop souvent à mettre de côté.

CONCLUSION

LÀ OÙ LE FIL ME MÈNE

Cela fait plus d'une semaine que je suis assise sur cette conclusion. Je relis mon travail et je cherche les mots justes pour clore le tout, mais je me sens comme vidée. Comme si je m'étais déjà toute dite, et qu'il n'y avait plus rien à ajouter. Si Boyer affirme que « l'activité artistique demande [...] l'acceptation d'être transformé par la relation intense que l'artiste initie avec l'objet en train d'être créé » (Boyer, 2008, p. 10), il faudrait sans hésiter inclure dans cette large catégorie la recherche-création.

Durant cette dernière relecture, je me suis souvenue avec plus de détail de l'intensité de la crise que je décris brièvement dans *Dans les pas de mon/ma mémoire* 4. Je me revois, terrorisée à l'idée — la certitude ! — que j'avais perdu à jamais toute ma créativité. Que l'effondrement de cette barrière allait m'arracher à la *Totalité*, et que cette relation privilégiée avec moi-même deviendrait une chose du passé. Je ne vous dis pas ma surprise lorsque, à ma lecture d'un des ouvrages de l'art-thérapeute Anne-Marie Jobin, je suis tombée sur ce passage où elle parle du *plus vaste* : « au même titre que la méditation ou la relaxation, l'acte de création a le potentiel d'ouvrir l'accès au *plus vaste* quand on sait s'abandonner un tant soit peu au processus » (Jobin, 2018, p. 35). C'est là que je réalise que ce lieu-temps du faire, loin d'être une création mythologisante de mon esprit endeuillé, est en réalité un espace commun à tous. Et plus important encore, il est accessible à chacun. La bulle en savon qui m'entourait s'est évaporée pour laisser place à un monde infiniment plus grand.

Quel privilège que d'en avoir appris autant sur moi-même.

En équilibre entre ce mémoire et mes premiers pas dans ce nouveau domaine, j'ai pu tracer un chemin qui m'était propre. Plus qu'une compréhension théorique du processus, je sais aujourd'hui, de façon vécue, en quoi le geste créatif est une source de savoir. Et j'espère que cet apprentissage restera avec moi et qu'il saura me guider, le moment venu, pour accompagner autrui dans leur propre voyage dans la *Totalité*.

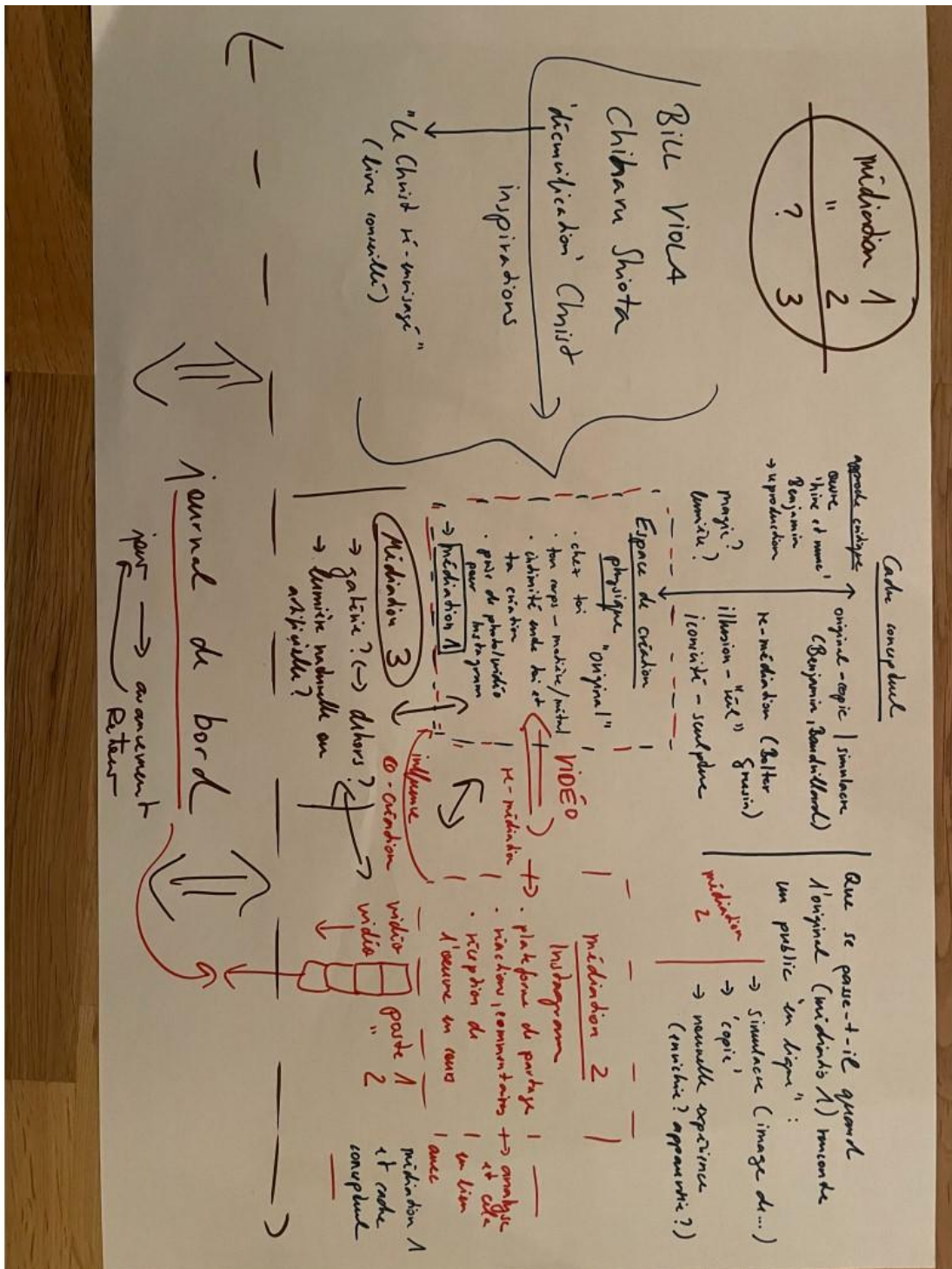
ANNEXE A

Hercules et Antaeus, Antonio del Pollaiuolo, 1478



ANNEXE B

Sculptedia — schéma de mon projet, par Katharina Niemeyer



ANNEXE C

Capture d'écran de commentaires laissés sous les vidéos TikTok et Instagram

 xyarius 7d Wait what 1	 pats_ego 2w It's like magic 🤩🔥🔥 1
 cyu.pid 1w WHICH ONES THE SHADOW 1	 airiluvu 2w my brain malfunctions 1
 carrillo_432 1w For a second I thought there was two of them 😂 It looks amazing! 55 Reply Send	 pats_ego 2w It's like magic 🤩🔥🔥 1
 spam_and_drawing 1w @carrillo_432 same 1 Reply Send	 enja.draw 2w i needed to watch this multiple times to see that it's one sculpture and the shadow of it! honestly that looks so cool!! 🤩 31
 00dirty.dan00 1w @carrillo_432 THERES NOT?!?!? 1 Reply Send	 ebonydelilah 2w It's freaking me out a little, but in a good way 2 Reply Send
 smurph.with.a.ph 1w @00dirty.dan00 i'm pretty sure the one on the left is a shadow 1	 sarah_blemur 2w @ebonydelilah 😂😂 I take the compliment to my heart ❤️ 1 Reply Send
 twizzy__rich 6d It took me a minute to realize it was only one 30	 ebonydelilah 2w @sarah_blemur good because it's really cool but my brain couldn't figure out what was happening 😂😂😂 1
 averi_taylor14 4d I thought there were two then 🤩 1	 b_debah 2w Naaah,i got a lucid dream again 😂 1
 faexoli 3d You mean reflection? 1	 anthonychestnut 2w Had to watch it twice but dope. 1
 overdramaticpoweraddict 2d Im too high for shit like this but looks badass tho 5	 poolbread 1d I thought you had two of them just spinning in sync I couldn't wrap my brain around the fact they weren't bumping into each other 🤩 31
 briui_ 2d i thought there were two what 😂😂😂 1	

APPENDICE A

Sculpture du bras complétée



RÉFÉRENCES

Association des art-thérapeutes du Québec. (2026). *À propos de l'art-thérapie*. <https://aatq.org/lart-therapie/a-propos-de-lart-therapie/>

Anaut, M. (2014). Créativité, humour et résilience avec l'avancée en âge. Dans L. Ploton et B. Cyrulnik (dir.), *Résilience et personnes âgées* (pp. 19–38). Odile Jacob. <https://doi.org/10.3917/oj.ploto.2014.01.0019>

Barthes, R. (2002). Le plaisir du texte. Dans *Œuvres complètes* (tome IV, pp. 1–22). Éditions du Seuil. (Œuvre originale publiée en 1973)

Benjamin, W. (2005). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (A. Blunden, Trad.). Philosophy Archive @ marxists.org. (Œuvre originale publiée en 1936) <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>

Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.

Borges, J. L. (1993). Les ruines circulaires. Dans *Fictions* (trad. N. Ibarra & P. Verdevoye, pp. 71–78). Gallimard. (Ouvrage original publié en 1944)

Boyer, P. (2008). *L'apport de l'enseignant dans la mise en place de conditions favorisant l'engagement des élèves en création du collégial* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal). Archipel — Dépôt institutionnel de l'UQAM. <https://archipel.uqam.ca/id/eprint/1887>

Chapman, O., & Sawchuk, K. (2015). Creation-as-Research : Critical Making in Complex Environments. *RACAR : Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 40(1), 49–52. <https://doi.org/10.7202/1032753ar>

Chartier, J. (2015). L'album de photographies personnel : le récit fragmentaire de soi comme multiplication des points de vue. Dans M. Uhl (dir.), *Un récit de soi : les lieux, les objets, les liens* (pp. 55–74). Presses de l'Université Laval.

Dusi, N., Marrone, G., & Montanari, F. (2001). L'univers du téléphone portable. Microrites, paraboles et récits. *Protée*, 29(1), 85–94. <https://doi.org/10.7202/030619ar>

Fiset, D. (2016). Par-delà l'ère du post-photographique : la reconsidération de la photographie comme technologie transhistorique et l'*American Index of the Hidden and Unfamiliar* de Taryn Simon. *Captures*, 1(1). <https://doi.org/10.7202/1059823ar>

Foka, A. (2018, 16 juin). Ousmane Sow, l'immortel (3 et 4) [Épisodes de podcast]. *Archives d'Afrique* — RFI. <https://www.rfi.fr/fr/emission/20180616-ousmane-sow-immortel-34>

Han, B.-C. (2015a). *The burnout society* (E. Butler, Trad.). Stanford University Press. (Œuvre originale publiée en 2010)

Han, B.-C. (2015b). *Dans la nuée : Réflexions sur le numérique* (E. Marty, Trad.). Actes Sud. (Œuvre originale publiée en 2013)

Ingold, T. (2010). Transformations of the line: Traces, threads and surfaces. *Textile : The Journal of Cloth and Culture*, 8(1), 10–35. <https://doi.org/10.2752/175183510X12580391270100>

Jauréguiberry, F. (2007). Les téléphones portables, outils du dédoublement et de la densification du temps : un diagnostic confirmé. *tic&société*, 1(1), 79–103. <https://doi.org/10.4000/ticetsociete.281>

Jauréguiberry, F., et Proulx, S. (2011). *Usages et enjeux des technologies de communication*. Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.jaure.2011.01>

Jauréguiberry, F. (2018). Peut-on encore se déconnecter de temps en temps ? Dans N. Aubert (dir.), *À la recherche du temps : Individus hyperconnectés, société accélérée : tensions et transformations* (pp. 25–37). Érès. <https://doi.org/10.3917/eres.auber.2018.01.0025>

Jobin, A.-M. (2018). *Créez la vie qui vous ressemble : Un guide d'art-thérapie pour mieux se connaître et transformer sa vie*. Les Éditions de l'Homme.

Kant, I. (2019). *Critique du jugement* (J. Auxenfans, Trad.). Les Classiques des sciences sociales. (Œuvre originale publiée en 1790)

http://classiques.ugac.ca/classiques/kant_emmanuel/critique_du_jugement/critique_du_jugement.html

Krauss, R. (1997). *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*. Macula.

Krischke-Leitão, D. (2023). Anthropologie du numérique. *Anthropen*.

<https://doi.org/10.47854/anthropen.v1i1.52006>

Kueny, C. (2014). L'ombre, un au-delà de la sculpture ? / Beyond Sculpture, the Shadow? *Espace art actuel*, (107), 18–27. <https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2014-n107-espace01439/71955ac.pdf>

Lachance, J. (2013). Usages sociaux de la caméra numérique chez les jeunes. *Agora débats/jeunesses*, 63(1), 37–49. <https://doi.org/10.3917/agora.063.0037>

Merleau-Ponty, M. (2013). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1945)

Merlini, F. (2011). La télétechnologie à l'époque du web. *Sociétés*, 114, 141–153. <https://doi.org/10.3917/soc.114.0141>

Merzeau, L. (2009). Du signe à la trace. *Médium*, 18(1), 21–36. <https://doi.org/10.3917/mediu.018.0021>

Niemeyer, K. (dir.). (2014). *Media and nostalgia: Yearning for the past, present and future*. Palgrave Macmillan.

Niemeyer, K., Siebert, O., et Silina, M. (2021). Les passages circulaires d'une méthodologie croisée pour s'approcher d'un terrain de souvenirs. *Terminal*, (129). <https://doi.org/10.4000/terminal.6949>

Parafe, L. (2013, 6 mai). « Les Ruines circulaires » de Jorge Luis Borges [Billet de blogue]. *La Parafe*. <https://www.laparafe.fr/2013/05/les-ruines-circulaires-de-jorge-luis-borges-nouvelle/>

Paquin, L. C., et Noury, C. (2020). Petit récit de l'émergence de la recherche-crédation médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer. Revue de communication*

sociale et publique (Numéro spécial « La communication à l'UQAM »), 103–136.

<https://doi.org/10.4000/communiquer.5042>

Rondeau, K. (2011). L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire. *Recherches qualitatives*, 30(2), 48–70.

Rouillé, A. (2015). Quand la photographie cesse d'en être. *Appareil*, (15).

<https://doi.org/10.4000/appareil.1336>

DaCosta Kaufmann, T. (1975). The perspective of shadows: The history of the theory of shadow projection. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 38, 258–287. <https://doi.org/10.2307/750956>

Zarins, U., et Kondrats, S. (2014). *Anatomy for Sculptors: Understanding the Human Figure*. Anatomy Next, Inc.