

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AVANCER DANS L'OBSCURITÉ : CRÉATION D'EXPÉRIENCES IMMERSIVES INTÉGRANT DES  
TECHNOLOGIES DE LA LUMIÈRE ARTIFICIELLE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES (PROFIL CRÉATION)

PAR

JOSÉE BROUILLARD

JUIN 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.»

## REMERCIEMENTS

Merci aux Manon. Ma mère Manon Beauchemin et ma directrice de maîtrise Manon De Pauw.

Merci aux P'tits chats, spécialement à Sarah-Jeanne pour sa précieuse aide.

Merci à la Maison de la culture d'Ahuntsic.

Merci à la lumière et à l'obscurité.

POW! pour Gavin.

POW! POW! pour Sébastien.

POW! POW! POW! pour Pierre.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1 GENÈSE .....	4
1.1 Les origines .....	4
1.1.1 La vidéo comme source de lumière.....	5
1.1.2 Le néon à l'ère du DEL .....	8
1.2 La mise à feu .....	10
1.3 Le <i>Light Art</i> .....	13
CHAPITRE 2 ESPACE : FEUX → FAUX D'ARTIFICE .....	18
2.1 Feux.....	18
2.1.1 La vidéo : un espace bidimensionnel .....	19
2.1.2 C'est la fête !.....	20
2.2 Faux.....	22
2.2.1 Phénomènes lumineux naturels en lumières artificielles .....	23
2.2.2 L'immersion à échelle humaine : un espace tridimensionnel .....	25
2.2.3 Pow! Pow! Pow! Pow! .....	26
CHAPITRE 3 TEMPS : CONTEMPLATIF → ÉPHÉMÈRE .....	29
3.1 Contemplatif : le temps suspendu.....	29
3.1.1 La fluorescence, la lumière sans fils .....	30
3.1.2 Le DIY ( <i>Do it yourself</i> ) et les confettis.....	32
3.1.3 Le récit poétique.....	34
3.1.4 Un chaos coupé au laser .....	35
3.2 Éphémère : le temps d'un boum!.....	36
3.2.1 Mon corps est un faux d'artifice.....	36
3.2.2 La fête : un rituel de transformation .....	40
3.2.3 La conférence-performance .....	41
CHAPITRE 4 EXP(L)OSITION : SCÉNOGRAPHIE D'UN PARTY.....	44
4.1 Un voyage solo à la rencontre de l'autre.....	44
4.2 L'obscurité.....	49
4.3 Exp(l)osition : scénographie d'un party .....	53

4.3.1	L'exposition.....	53
4.3.2	Un fluo d'artifice collectif .....	54
4.3.3	La performance.....	55
CONCLUSION.....		56
DE L'AUTRE CÔTÉ DU TROU NOIR.....		58
RÉFÉRENCES .....		64

## LISTE DES FIGURES

Figure 0.1 Brigitte Kowanz, <i>The Speed of Light sec/11.5m</i> (1989-1990) .....	2
Figure 1.1 <i>Séquence vidéo pour moniteur préparé</i> (2013), monobande vidéo, écran ACL, 1792 DEL, microcontrôleur, composants électroniques, bois et métal.....	6
Figure 1.2 Jim Campbell, <i>Ambiguous Icon #5 (Running Falling)</i> (2001).....	7
Figure 1.3 <i>À l'∞</i> (2014-2017), 488 DEL, microcontrôleur, composants mécaniques et électroniques, bois et métal. ....	8
Figure 1.4 <i>Please</i> (2021), DEL, microcontrôleur, composants électroniques et métal. ....	9
Figure 1.5 Tracey Emin, <i>Fantastic to Feel Beautiful Again</i> (1997) .....	10
Figure 1.6 Keith Sonnier, <i>Tunnel of Tears for Unna</i> (2001).....	14
Figure 1.7 Tine Bech, <i>Illuminated Swim</i> (2022).....	15
Figure 1.8 <i>Le Caisson à Brouillard</i> (2012), monobande vidéo, projecteur vidéo, machine à brouillard, bois, métal et acrylique.....	16
Figure 1.9 Collectif TUNDRA, <i>ROW</i> (2024).....	17
Figure 2.1 Adela Goldbard, <i>Microbus</i> (2013-2015).....	20
Figure 2.2 <i>C'est la fête !</i> (2022), monobande vidéo, écran ACL, plaques de dibond.....	22
Figure 2.3 Cai Gua-Qiang, <i>Inopportune : Stage One</i> (2004).....	24
Figure 2.4 Aleksandra Stratimirovic, <i>Northern Lights</i> (2015) .....	25
Figure 2.5 <i>Pow! Pow! Pow! Pow!</i> (2023), fils électroluminescents, microcontrôleur, composants électroniques, acrylique, plaques de dibond. ....	28
Figure 3.1 Fiza, Josée Brouillard, Liliana Kovač, Patrizio Patrizio and Riesbri <i>STAND: BY</i> (2023), métal, bois, terre et plantes.....	30
Figure 3.2 <i>5 4 3 2 1</i> (2020), affichage à sept segments, DEL, microcontrôleur, composants électroniques, pédale et acrylique. ....	31
Figure 3.3 Regine Schumann, <i>Sans titre</i> (2020) .....	32
Figure 3.4 <i>Sans titre</i> (2023), exploration de matériaux fluorescents (texte et confettis) sous des lumières noires et performance.....	36
Figure 3.5 Atsuko Tanaka, <i>Electric Dress</i> (1956) .....	38

Figure 3.6 <i>Tron: Legacy</i> (2010).....	39
Figure 3.7 Forum de recherche-création (2024), crédits photo : Denis McCready.....	43
Figure 3.8 Forum de recherche-création (2024), crédits photo : Denis McCready.....	43
Figure 4.1 Autoportrait dans la rue à Amsterdam (2024) .....	45
Figure 4.2 Nele Kolbe et Benjamin von Uphues, <i>Teledisko</i> (2014) .....	46
Figure 4.3 Nele Kolbe et Benjamin von Uphues, <i>Teledisko</i> (2014), autoportrait à l'intérieur durant l'expérience de l'œuvre (2024). .....	47
Figure 4.4 Capture d'écran d'une publication Instagram de l'artiste Synth Pop Troubadour (2024) .....	48
Figure 4.5 <i>Unbreak my ART</i> (2024), broderie sur tissus. ....	50
Figure 4.6 <i>Ex-artiste</i> (2024), broderie sur tissus. ....	50
Figure 4.7 Marie-Claude Marquis, <i>Sans titre</i> (2025).....	52
Figure 5.1 Mischa Kuball, <i>Space – Speech – Speed</i> (1998-2001).....	56
Figure 6.1 <i>Exp(l)osition : scénographie d'un party</i> (2025), Maison de la culture d'Ahuntsic .....	59
Figure 6.2 <i>Exp(l)osition : scénographie d'un party</i> (2025), Maison de la culture d'Ahuntsic .....	60
Figure 6.3 <i>Fluo d'artifice</i> (2025).....	61
Figure 6.4 <i>Part[y]cule</i> (2026), crédits photo : François Schneider .....	62
Figure 6.5 <i>Part[y]cule</i> (2026), crédits photo : François Schneider .....	63

## RÉSUMÉ

Ce texte d'accompagnement fait état d'un projet de recherche-crédation portant sur la question suivante : comment intégrer les technologies de la pyrotechnie dans la création d'une expérience immersive et éphémère dans le contexte des arts médiatiques ? Le feu d'artifice s'est traduit à travers le médium de la lumière, qu'il s'agisse de la lumière provenant d'un écran vidéo, d'une installation lumineuse ou de matériaux fluorescents éclairés par des lumières noires. Les dispositifs de lumière artificielle ont été réalisés grâce à un savoir-faire technique dans un esprit *DIY (do it yourself)*. Ce travail se situe dans le mouvement du *Light Art*. Les premières explorations ont d'abord porté sur l'espace — bidimensionnel, puis tridimensionnel — dans l'idée de créer une expérience immersive. Les suivantes se sont concentrées sur le temps — contemplatif, puis éphémère — en déplaçant la pratique de l'installation vers la performance. Enfin, la recherche s'est recentrée sur l'essence du feu d'artifice : un corps qui explose, se transforme et produit de la lumière pour souligner un événement festif. À travers l'écriture de récits de fêtes et la performance, ce projet de recherche-crédation est devenu une façon de mettre de la lumière dans un moment de vie obscur.

Mots clés : lumière, obscurité, feu d'artifice, pyrotechnie, immersion, DIY, installation, performance, récit poétique, fête, expérience intersubjective.

## INTRODUCTION

La lumière se déplace dans le vide à une vitesse d'environ 300 millions de mètres par seconde. Au quotidien, son mouvement nous semble immédiat, car la distance à parcourir est trop négligeable. À plus grande échelle, par exemple pour la lumière provenant de Polaris, l'étoile polaire, il faut environ 433 années pour nous atteindre. Alors que nous observons sa lueur pendant la nuit sur Terre, nous regardons 433 ans dans le passé. La lumière visible n'est pas simplement une onde électromagnétique, elle est un véhicule qui nous fait prendre conscience du temps et de l'espace.

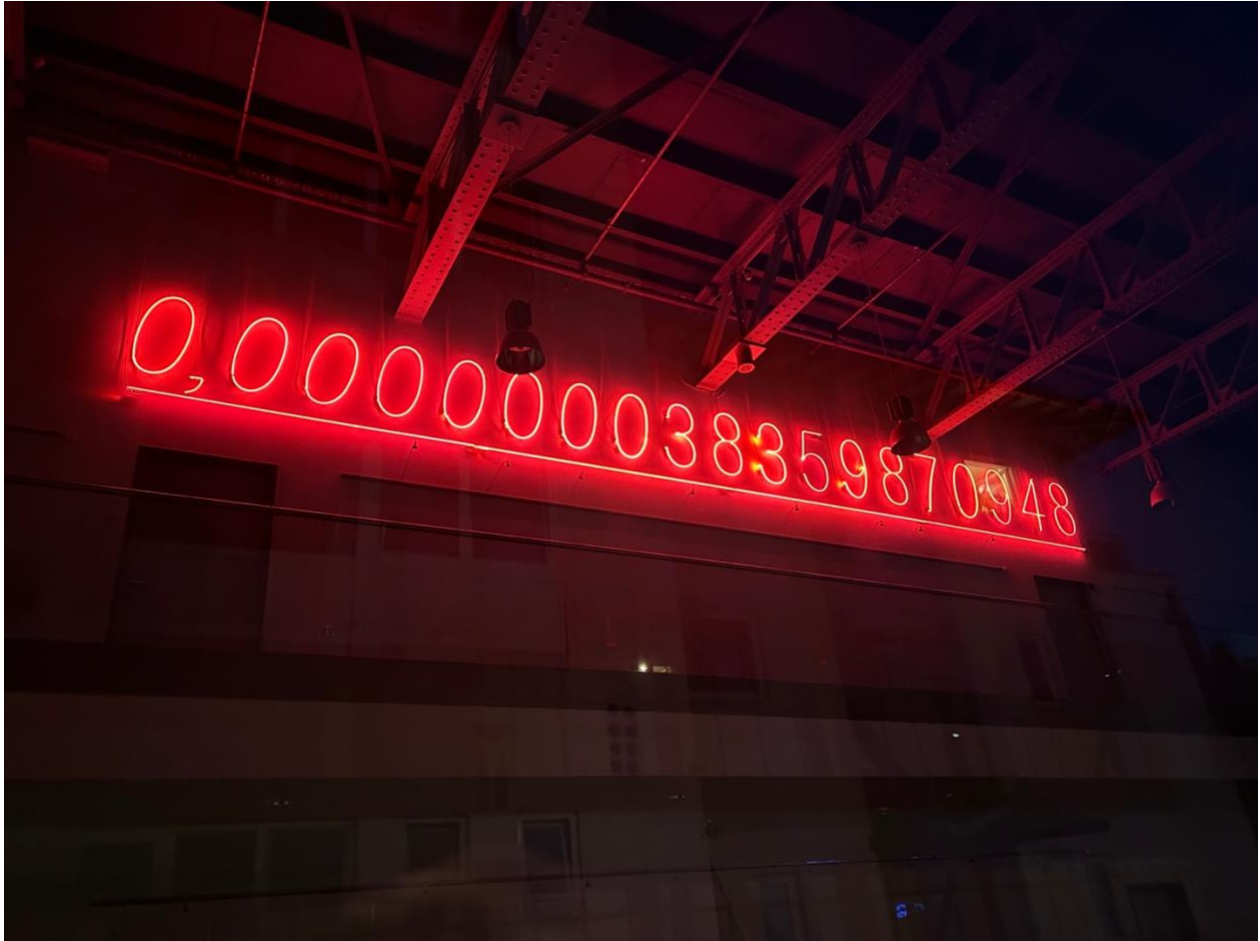
L'artiste autrichienne Brigitte Kowanz représente parfaitement cette relation entre le temps et l'espace à travers son œuvre *The Speed of Light sec/11.5m* (1989-1990). Cette installation de néon prend la forme d'une série de chiffres soulignée d'un trait. 0,000000038359870948 représente le temps, en secondes, qu'il faut à la lumière pour traverser la distance de 11,5 mètres, soit la longueur de l'œuvre. Monumentale, installée en permanence au rez-de-chaussée du Zentrum Für Internationale Lichtkunst à Unna, en Allemagne, elle rend visible ce qui ne l'est pas : la vitesse de la lumière. Elle nous fait réaliser à quel point une chose aussi dérisoire qu'une micro-fraction de seconde peut provoquer une introspection et transformer nos conceptions du monde qui nous entoure.

Si nous pouvions calculer le temps qu'il faut à une idée pour traverser notre conscience, ce serait probablement comparable à celui que la lumière met pour franchir 11,5 mètres. C'est rapide, pourtant une idée – ou devrais-je dire une révélation – peut transformer une vie. Elle est le fruit de mouvements, d'actions, d'explorations et de réflexions à travers le temps. Nous pouvons comparer la lumière à un processus de création. Elle peut être distante et lente, ou personnelle et fulgurante. Dans tous les cas, elle éclaire des zones d'ombre tout comme la création marque des moments de notre existence.

Ce mémoire raconte le processus de création qui débute avec l'exploration d'une source de lumière que je n'avais pas encore envisagée dans ma pratique, soit la pyrotechnie. Si ce projet de maîtrise semblait technique et linéaire au départ, l'exploration m'a prise par surprise et je me suis laissée entraîner dans le jeu de la recherche-crédation. Elle m'a menée hors de ma zone de confort, soit les dispositifs technologiques lumineux, pour réfléchir la lumière comme une métaphore de la transformation, des changements dans le parcours d'une vie. Ce mémoire est aussi le témoin de l'enchevêtrement entre la création et la vie. Au début de chaque chapitre, j'ai inclus le fragment d'un poème qui illustre ce croisement. L'écriture de ce

poème a été une façon de m'appropriier mon sujet de recherche et de rendre la création à la fois essentielle et exutoire.

Figure 0.1 Brigitte Kowanz, *The Speed of Light sec/11.5m* (1989-1990)



Dans le chapitre 1, GENÈSE, je situe mon travail d'artiste avec la lumière, les installations vidéo et les enseignes lumineuses commerciales. J'analyse le travail des artistes Jim Campbell et Tracey Emin en exemple et situe ma pratique en dialogue avec les écrits de Peter Weibel et Joan Gibbons. Ensuite, je présente ce qui m'a lancée dans cette recherche-crédation, notamment un désir d'explorer de nouvelles sources lumineuses. Enfin, je détaille la méthode empruntée pour structurer et propulser l'exploration, projets après projets.

Dans le chapitre 2, ESPACE : FEUX → FAUX D'ARTIFICE, je montre comment les premières explorations ont basculé de la deuxième à la troisième dimension. La documentation vidéo a laissé place à l'installation et à l'immersion. Les œuvres d'Adela Goldbard, Aleksandra Stratimirovic et Cai Guo-Qiang me servent

d'exemples pour appuyer les stratégies mises en œuvre dans ma recherche. Les écrits des théoriciennes Louise Boisclair et Claire Bishop sur l'immersion et l'installation soutiennent mes choix créatifs sur le plan théorique. J'introduis comment le faux a pris corps pour devenir une vérité.

Dans le chapitre 3, TEMPS : CONTEMPLATIF → ÉPHÉMÈRE, j'explique comment ma production est passée d'un mode contemplatif, à travers des œuvres installatives, à un mode éphémère, à travers des présentations performatives. Aux installations lumineuses se sont ajoutés la fluorescence, le texte, le costume lumineux et d'autres dispositifs *DIY (Do it yourself)*. Les artistes Regine Schumann et Atsuko Tanaka m'ont inspirée. Le mode de présentation a alors transitionné vers la performance, où mon corps, ma présence et la participation des personnes deviennent l'œuvre. Ma position face à la performance oscille entre la conférence-performance, telle que théorisée par Magali Uhl, et l'expérience esthétique telle que l'élabore John Dewey. La performance prend des allures de fête, et les textes de Brandon LaBelle et McKenzie Wark appuient le lien entre fête et transformation.

Dans le chapitre 4, EXP(L)OSITION : SCÉNOGRAPHIE D'UN PARTY, je montre comment le sujet de ma recherche qui, à prime abord, semblait formel, a pris une tangente métaphorique où la fête et l'obscurité deviennent des portails vers la transformation personnelle, voire des changements de vie. Cette transformation est provoquée par un voyage en solo où j'ai découvert le Teledisko et l'artiste Synth Pop Troubadour. À ce stade, je traversais une période de noirceur dans ma vie personnelle et j'ai pensé abandonner ma carrière d'artiste. Un projet parallèle de broderies m'a permis de m'accrocher à la création. Enfin, je projette comment l'exposition finale prendra la forme d'une performance festive et transformatrice intégrant des dispositifs développés lors de mes explorations.

## CHAPITRE 1

### GENÈSE

POW!

DES POINTS LUMINEUX DANSENT MALADROITEMENT DANS LE CIEL

JE CRÉE DES LIENS ENTRE EUX

JE DESSINE DES FORMES INSOUÇONNÉES

J'ÉLABORE UN SCÉNARIO IMPROBABLE

LE LABEUR CRÉATIF EST TRISTE ET ENIVRANT

JE NE VEUX PAS QUE ÇA SE TERMINE

Avant de débiter la maîtrise, j'ai réalisé plusieurs projets, formations, expositions, résidences et activités de création avec la communauté. Le fil conducteur a toujours été le médium de la lumière. J'ai une curiosité – qui s'est développée en savoir faire – pour les matériaux et appareils technologiques qui produisent, captent, modifient et contrôlent la lumière. Un courant définit ce genre de travail : le Light Art. J'élabore sur ce courant à la section 1.3. Je situe mon travail dans ce courant qui place la lumière au centre de l'œuvre, qu'elle soit naturelle, artificielle, réfléchie, changeante ou contrôlée. À mes débuts, la lumière provenait de projections vidéo ou de lumières DEL (diodes électroluminescentes) organisées en matrice comme dans les œuvres de l'artiste américain Jim Campbell. Les DEL devenaient un écran vidéo de basse résolution qui affichait des images en mouvements. Ensuite, je me suis intéressée aux affichages commerciaux lumineux comme le néon. Plusieurs artistes ont développé une démarche similaire avant moi, dont l'artiste britannique Tracey Emin. Autant chez elle que chez moi, la lumière prend la forme de textes. J'y reviendrai au chapitre 3.

Et après ? Quelle source de lumière allait m'inspirer ? Dans quelle direction mes recherches allaient-elles aller ? C'est ici que mon projet de recherche-crédation de maîtrise a débuté.

#### 1.1 Les origines

Avant d'avoir une pratique en arts visuels, j'ai étudié la photographie et la production théâtrale. Dans ces deux disciplines, la lumière jouait un rôle central. En photographie, je préférais composer mes ambiances en studio plutôt qu'en lumière naturelle et, au théâtre, les éclairages étaient l'aspect qui me passionnait

le plus. Au-delà de rendre visible ce qui nous entoure, sa fonction première, la lumière agit de multiples manières : elle trace des formes, occupe l'espace et se transforme à travers le temps. À partir du moment où j'ai intégré la pratique des arts visuels dans ma vie, la recherche de lumière est devenue le point de départ de mes créations.

### 1.1.1 La vidéo comme source de lumière

Entre 2012 et 2017, soit après mes études de baccalauréat à Concordia en Intermedia, j'ai concentré mon travail sur le développement de dispositifs de présentation vidéo. Plusieurs artistes, à cette époque, utilisaient des écrans à tube cathodique pour leur esthétique rétro, mais je m'intéressais davantage aux technologies contemporaines, sans pour autant viser les nouvelles innovations. Une préoccupation particulière orientait mes recherches : faire disparaître le cadre de l'image et obtenir des noirs très profonds. Il faut se rappeler qu'à cette époque, le rétroéclairage des écrans ACL (affichage à cristaux liquides) était uniforme, ce qui empêchait les noirs d'être totalement opaques — les pixels noirs laissaient passer la lumière. Que ce soit en projetant une vidéo dans un caisson rempli de fumée ou en fabriquant mes propres écrans à partir de DEL, je traitais la vidéo comme une source de lumière en mouvement.

Mon premier projet post-baccalauréat, réalisé en 2012, s'intitule *Séquence vidéo pour moniteur préparé*. À travers cette installation, je cherchais une manière de faire disparaître les limites physiques de l'écran. Les écrans OLED (*Organic Light-Emitting Diode*), où chaque pixel est une DEL indépendante, n'étaient pas encore disponibles à l'époque. J'ai donc modifié le rétroéclairage d'un écran ACL de 50 pouces pour atteindre des noirs sans lumière résiduelle. Le rétroéclairage a été fabriqué à partir de 1792 DEL, ainsi que tous les circuits électroniques et le programme nécessaires à leur contrôle. Il s'agissait d'un projet DIY d'envergure. Les images vidéo étaient conçues spécialement pour ce dispositif : tout a été filmé en studio, sur fond noir, sans qu'aucun élément ne soit coupé par le cadrage. L'installation était présentée dans une salle d'exposition plongée dans l'obscurité. L'image semblait flotter dans le vide, presque comme un hologramme. Le public, entièrement immergé dans l'obscurité, n'avait comme unique repère visuel que la vidéo elle-même. Cet environnement contribuait à la sensation de flottement, de perte de cadre.

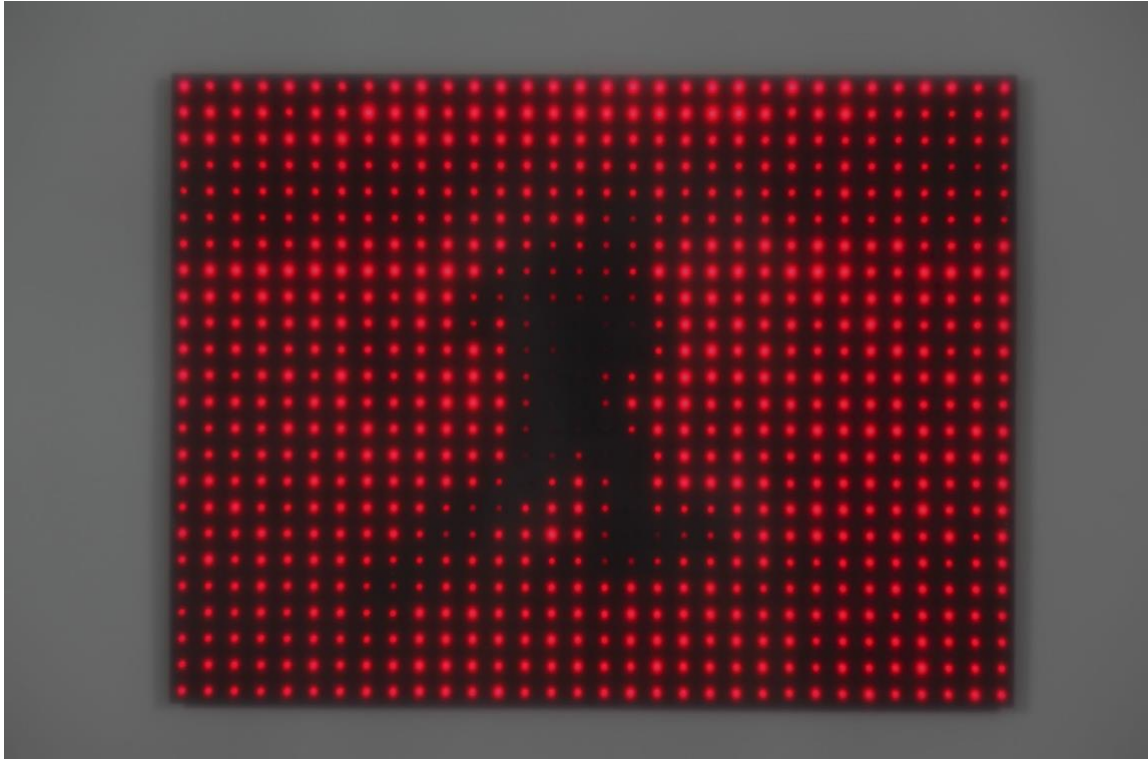
Figure 1.1 *Séquence vidéo pour moniteur préparé* (2013), monobande vidéo, écran ACL, 1792 DEL, microcontrôleur, composants électroniques, bois et métal.



Mon intérêt pour les arts numériques et les écrans vidéo fabriqués remonte bien avant mes études universitaires. En 2007, j'ai visité l'exposition *Les Vases communicants – e-art : nouvelles technologies et art contemporain* au Musée des beaux-arts de Montréal. Organisée pour souligner les dix ans de la Fondation Daniel Langlois, cette exposition m'a permis de découvrir le travail de l'artiste américain Jim Campbell. Celui-ci utilise des DEL contrôlées individuellement pour fabriquer des écrans vidéo à basse résolution. Dans sa série *Ambiguous Icons*, Campbell crée des images animées à faible résolution à l'aide de ses propres dispositifs lumineux. Il joue avec la netteté de l'image en diffusant la lumière sur des surfaces givrées. Dans *Ambiguous Icon #5 (Running Falling)* (2001), par exemple, on voit une silhouette qui court et trébuche continuellement. La répétition crée un rythme, une musicalité visuelle presque

hypnotique. L'œuvre tourne en boucle, sans début ni fin, comme une horloge visuelle (Anderson, 2010, p.82).

Figure 1.2 Jim Campbell, *Ambiguous Icon #5 (Running Falling)* (2001)



Inspirée par cette approche, j'ai réalisé de 2014 à 2017 l'installation *À l'∞*, une œuvre vidéo et cinétique composée d'un écran de DEL monté sur un mécanisme motorisé. Chaque pixel est une source de lumière indépendante, contrôlée par un programme sur mesure. Ce dispositif DIY présente une séquence vidéo d'un personnage qui marche en boucle. Sa posture change : parfois penché, parfois debout, parfois fier. Son langage corporel exprime différents états d'âme, dans une boucle qui rappelle le personnage de Campbell. Grâce au moteur, l'écran se déplace dans l'espace, ce qui brise le cadre fixe habituel. Les pixels lumineux permettent quant à eux l'obtention de noirs profonds. Ce projet atteignait plusieurs objectifs de ma recherche sur les dispositifs vidéo : il fait disparaître le cadre et crée un espace vidéo qui s'étend dans la troisième dimension.

Figure 1.3 À l'∞ (2014-2017), 488 DEL, microcontrôleur, composants mécaniques et électroniques, bois et métal.



### 1.1.2 Le néon à l'ère du DEL

Le confinement du printemps 2020 marqua le commencement de la création de mon exposition *Apocalypse : OUVERT \* jusqu'à la fin*, présentée à la Maison de la culture Pierre-Chartrand en 2021. Inspirée par la combinaison des matériaux utilisés dans les enseignes commerciales et par le thème de la fin du monde, j'ai produit plusieurs œuvres lumineuses abordant l'apocalypse à travers des histoires personnelles, des blessures à partir desquelles se développent une force et une résilience. À ce moment, j'étais fascinée par la lumière englobante et l'esthétique rétro des enseignes de néon. Ma réflexion se situait alors dans la tension entre l'enseigne criarde et impersonnelle en contradiction avec la sphère privée. Aussi fascinantes puissent-elles être, les enseignes de néon sont difficiles à réaliser. J'ai suivi une formation de cinq jours en néon au centre Urban Glass à Brooklyn en 2018, ce qui m'a fait comprendre que cette technique demande un grand savoir-faire et qu'il m'était impossible de les fabriquer moi-même.

Les technologies sont presque toujours développées d'abord à des fins commerciales avant que des artistes ne se les approprient (Elger, 2006, p.491). Nombre d'artistes ont utilisé des technologies d'affichage commerciales à travers le temps. Si le néon a connu des périodes de forte popularité, les DEL (en bande ou en matrice) occupent aujourd'hui une place prépondérante tant dans les usages commerciaux que dans les pratiques artistiques. Cette technologie est plus accessible, plus simple à

manipuler, car elle demande moins d'habiletés techniques spécialisées. À l'inverse, la technique du façonnage du néon requiert plusieurs années de pratique. Les DEL permettent donc à certain-es artistes de réaliser leurs œuvres de façon autonome.

Souhaitant conserver mon autonomie dans la fabrication, j'ai opté pour les DEL. Inspirée par l'enseigne iconique de l'usine Five Roses à Montréal, j'ai imaginé l'installation *Please* (2021). Celle-ci est composée d'un texte aux contours lumineux rouges, monté sur une structure en grillage. On peut y lire : « DON'T COUNT ON ME PLEASE ». Le mot « PLEASE » ne s'allume qu'un instant, comme s'il était défectueux. L'aspect industriel, la lumière rouge qui plonge l'espace dans une atmosphère immersive et le message personnel correspondaient à mes préoccupations du moment.

Figure 1.4 *Please* (2021), DEL, microcontrôleur, composants électroniques et métal.



Dans la même lignée, plusieurs artistes ont utilisé le néon pour créer des œuvres de lumière. Tracey Emin réalise des œuvres constituées de phrases manuscrites en néon, racontant tant des expériences traumatiques que des pensées positives. On perçoit un contraste fort entre *Every Part of Me's Bleeding* (1999) et *Fantastic to Feel Beautiful Again* (1997). Cette manière directe de raconter une histoire place la personne spectatrice dans une posture de témoin : ses souffrances et ses plaisirs nous sont accessibles (Gibbons, 2013, p.19). Je partage avec cette artiste certaines préoccupations dans mes créations : l'usage de textes lumineux, porteurs d'intimité. Dans mon cas, j'ai privilégié une approche DIY qui me permettait d'être autonome. C'est pourquoi j'ai utilisé les DEL, plutôt que de recourir à un·e artisan·e verrier·ère spécialisé·e en néon.

Figure 1.5 Tracey Emin, *Fantastic to Feel Beautiful Again* (1997)



## 1.2 La mise à feu

À la suite des explorations sur les dispositifs de diffusion de la vidéo et les enseignes commerciales lumineuses, je cherchais une source de lumière inexplorée dans ma pratique, qui me permettrait de

développer un mode de présentation différent de l'installation. Je souhaitais aussi porter une attention particulière aux aspects d'espace, de temps et de technologies dans le cadre de ce projet de maîtrise.

La première considération portait sur l'espace. Si *À l'∞* parvenait à briser l'aspect frontal de la vidéo — sans pour autant être une œuvre immersive —, la plupart de mes œuvres demeuraient bidimensionnelles. Parfois, la lumière qui en émanait remplissait la galerie, comme dans *PLEASE*, où la salle d'exposition baignait dans une lumière rouge englobante. L'œuvre était positionnée de manière que sa lumière soit perceptible avant même que le texte ne soit lisible. D'autres fois, c'est l'obscurité qui structurait l'espace, comme dans *Séquence vidéo pour moniteur préparé*. Décloisonner l'objet lumineux et créer une installation immersive constituait une piste prometteuse.

La deuxième considération était temporelle. Mes installations prenaient souvent la forme de boucles sans début ni fin. Par exemple, la boucle de *À l'∞* durait environ quatre minutes, tandis que l'animation de *PLEASE* ne durait que quelques secondes. J'ai réfléchi à l'expérience des personnes spectatrices, qui ne s'attardent souvent que quelques instants devant une œuvre. Bien que j'apprécie la contemplation qu'invite une œuvre en boucle, j'étais curieuse d'explorer une forme plus éphémère et narrative, avec une montée dramatique, un point culminant et une fin.

Enfin, le choix des technologies influençait directement le processus de création, l'esthétique, le format de présentation et, par conséquent, l'expérience vécue par les personnes spectatrices. Comme mentionné précédemment, je me suis inspirée des technologies utilisées dans les enseignes commerciales lumineuses, principalement le néon et le DEL. Les œuvres prenaient la forme d'objets lumineux. Pour ce projet de recherche-crédation, je voulais poursuivre avec cette méthode et faire du choix technologique le point de départ assumé. Je pouvais bien sûr tirer profit de mes connaissances en technologies de la lumière — acquises en photographie, en vidéo, en théâtre et en électronique —, mais j'avais aussi intérêt à explorer un territoire totalement nouveau. C'est ainsi que j'ai développé une curiosité pour la pyrotechnie, et plus précisément pour les feux d'artifice. J'y voyais un domaine encore peu exploré dans les arts visuels et médiatiques, mais aussi dans ma pratique. La lumière des feux d'artifice est le produit d'explosions et d'incandescence de matières, et non par électroluminescence. J'ai l'habitude de travailler avec des technologies contrôlables et prévisibles. Les feux d'artifice, au contraire, sont dangereux et éphémères.

En rassemblant tous les intérêts que je souhaitais explorer dans mon projet de recherche-crédation — les technologies liées à la pyrotechnie, l'immersion et la forme éphémère —, j'ai pu formuler la question

suivante : comment intégrer les technologies de la pyrotechnie dans la création d'une expérience immersive et éphémère dans le contexte des arts médiatiques ? Cette question a guidé mes expérimentations en atelier, mes recherches théoriques sur le *Light Art*, les installations immersives et la performance, ainsi que mes observations du travail d'artistes ayant intégré les feux d'artifice à leur pratique.

Il était évident que les feux d'artifice soulèvent d'importants enjeux en matière de sécurité, tant physique que psychologique. Ils sont généralement utilisés dans des contextes contrôlés, par des professionnel·les formé·es, et surtout en extérieur. Il existe des dispositifs pyrotechniques conçus pour un usage en intérieur — comme les étincelles froides utilisées dans le milieu du spectacle —, mais mon intention n'était pas d'en faire l'acquisition et de les insérer dans une galerie. De la même façon, je n'ai jamais souhaité me limiter aux dispositifs vidéo existants dans mes installations passées, je voulais maintenir une approche de type DIY, orientée vers la transformation ou la fabrication d'éléments sur mesure. C'est cette démarche qui demeure au cœur de ma pratique artistique. Le bruit intense des explosions représente également un facteur de risque. Il peut causer des malaises chez des personnes sensibles, ou réactiver des traumatismes liés à des contextes de guerre. Il était donc judicieux de ne pas inclure ces sons dans le projet. L'intégration du son, de manière générale, s'est toujours fait de façon marginale dans mes œuvres précédentes. Je devais donc réfléchir à la manière dont l'audio — s'il devait y en avoir — pouvait être intégré dans ce nouveau projet, sans trahir l'esprit de ma démarche. Enfin, les feux d'artifice sont de plus en plus critiqués pour leur impact environnemental. Certaines municipalités les ont même bannis, y compris dans le cadre de célébrations officielles ou de spectacles professionnels. Dans ce contexte, les drones lumineux, capables de chorégraphier des formes complexes dans le ciel, émergent comme une alternative plus écologique. Cette technologie offre un potentiel visuel fascinant, mais elle demeure difficilement accessible pour des artistes indépendant·es. Ce projet ne pouvait pas s'orienter dans cette direction.

Au moment de débiter mes explorations, mes préoccupations principales étaient les suivantes : comprendre l'essence lumineuse des feux d'artifice et traduire cette essence dans une forme respectant à la fois ma démarche DIY et les considérations de sécurité physique et psychologique. En résumé, il me fallait aborder le feu d'artifice de manière non littérale et ancrer mon approche dans la continuité de mes installations de lumière et de vidéo. Ainsi, mettre à profit mon savoir technique allait créer une cohérence entre mon travail passé et ce projet de recherche-création.

J'ai fait la maîtrise à temps partiel suivant un cheminement normal de quatre ans. Cette durée m'a permis de m'écarter de mon sujet, de m'éparpiller et de réaliser des projets en parallèle. Ceux-ci se sont inspirés de et ont contaminé mon projet de recherche-crédation. Ce mémoire est structuré selon une logique chronologique, en suivant l'ordre des explorations réalisées en atelier. Chaque étape a commencé par une hypothèse ou une intuition technique. Ces explorations ont ensuite suscité des réflexions artistiques et théoriques qui ont nourri l'aspect recherche. Une fois une installation terminée, j'en observais les forces et les faiblesses, ce qui me permettait de rebondir vers la suivante. Cette méthode, dite empirique, repose sur l'expérimentation et l'observation. Elle permet de mettre à l'épreuve une hypothèse.

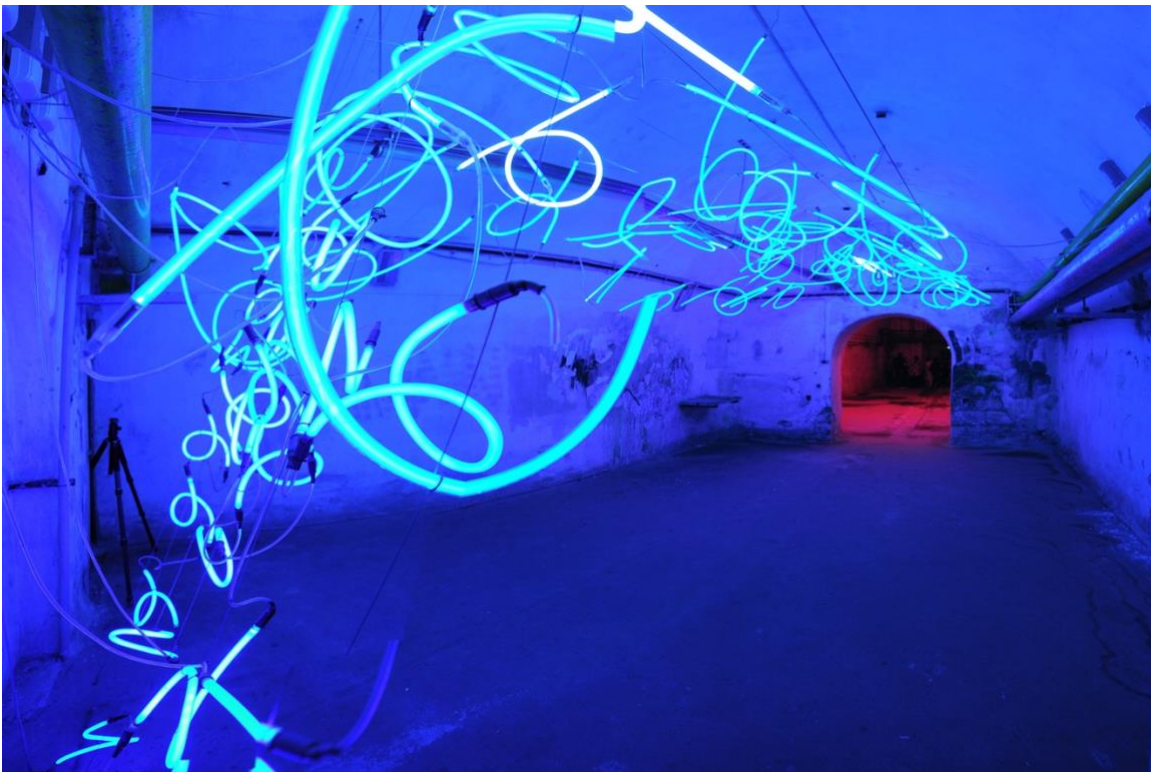
Avant de chercher à simuler l'effet lumineux des feux d'artifice à l'aide de technologies artificielles, j'ai voulu affronter le danger de front : que pouvais-je faire avec de vrais feux d'artifice dans un contexte d'exposition en galerie ? Cette question a donné naissance à ma première exploration... et soulevé de nombreuses interrogations liées à l'espace.

### 1.3 Le *Light Art*

Afin de situer mon projet, voici d'abord un bref historique du *Light Art*, marqué par les évolutions technologiques : l'ampoule, le tube néon, le fluorescent, le rayon laser, puis la DEL ont rendu cette forme d'art de plus en plus accessible. Le *Light Art* a une histoire récente, à peine plus d'un siècle. L'artiste et ex-directeur du ZKM (Zentrum für Kunst und Medien) à Karlsruhe, en Allemagne, Peter Weibel (1944–2023), affirme que son essor débute dans les années 1920, avec les films d'avant-garde, le mouvement et l'utilisation de la lumière dans les œuvres cinétiques, ainsi que l'intégration de matériaux réfléchissants comme le verre et le métal dans la peinture (Weibel, 2006, p.98). En retraçant son histoire, j'ai été frappée par le manque de représentation d'artistes femmes, surtout dans les débuts. Les livres citaient toujours les mêmes noms — des incontournables, bien sûr, comme James Turrell, Bruce Nauman et Olafur Eliasson — mais répéter encore ces références masculines ne me semblait pas pertinent pour situer mon projet ou nourrir une réflexion nouvelle sur le *Light Art*. Plutôt que de proposer un compte rendu chronologique, j'ai préféré réfléchir aux formes que peuvent prendre les œuvres de lumière et à la manière dont elles définissent mon travail passé et futur. J'ai concentré mon attention sur des pratiques contemporaines du XXI<sup>e</sup> siècle. J'aurais souhaité nommer davantage de personnes s'identifiant comme femmes, mais je me rattrape plus loin dans ce mémoire. Les quatre formes retenues sont : la lumière tangible, immatérielle, immersive et programmée. Pour les illustrer, j'ai choisi trois artistes : Keith Sonnier, Tine Bech et le collectif TUNDRA.

Le néon est fréquemment utilisé par les artistes pour créer des objets tangibles de lumière. On peut lui donner la forme souhaitée, même en volume. Sa lumière est agréable à regarder : elle émane à 360 degrés et remplit l'espace avec douceur. L'artiste américain Keith Sonnier a réalisé *Tunnel of Tears for Unna* (2002), une œuvre conçue sur mesure pour le Zentrum für Internationale Lichtkunst à Unna, en Allemagne. Déployée dans deux salles adjacentes, l'installation est composée de néons suspendus au plafond, rouges dans l'une et bleus dans l'autre. Ils forment des arcs refermés, tous différents et imparfaits, comme des larmes (Jaspers et Hauffe, 2024, p.40). L'installation est à la fois sculpturale par ses néons (tangibles) et enveloppante par sa lumière (immersive). C'est un effet que j'ai moi-même recherché avec ma deuxième exploration, détaillée au chapitre 2. J'ai fait l'expérience de cette œuvre lors d'un voyage en Allemagne, pendant ma maîtrise : ses tourbillons lumineux m'ont rappelé certains feux d'artifice qui virevoltent un instant dans les airs.

Figure 1.6 Keith Sonnier, *Tunnel of Tears for Unna* (2001)



Parfois, certaines œuvres ne comportent aucun objet : la lumière est simplement captée par l'environnement, l'eau ou le brouillard. C'est le cas de *Illuminated Swim* (2022) de l'artiste danoise Tine Bech. Située dans une piscine, l'œuvre permet aux personnes de se baigner tout en étant enveloppées par un nuage de brouillard et de lumière (immersive et immatérielle). La lumière change de couleur pour

recréer des couchers de soleil et d'autres atmosphères relaxantes (programmées), accompagnées d'une trame sonore. Les créations de Bech sont ludiques, interactives et ancrées dans les technologies actuelles (Stammers et Lupton, 2022, p.212). J'ai moi-même expérimenté la fumée pour capter la lumière et créer des formes en suspens. Mon projet de fin de baccalauréat, *Le Caisson à Brouillard* (2012), était composé d'une boîte remplie de fumée et refermée par un acrylique transparent. Une projection vidéo traversait ce brouillard, donnant un volume, une troisième dimension. Dans mon projet de recherche-crédation, j'ai voulu faire sortir l'image de sa surface bidimensionnelle, mais j'ai souhaité utiliser de nouvelles stratégies pour y arriver.

Figure 1.7 Tine Bech, *Illuminated Swim* (2022)

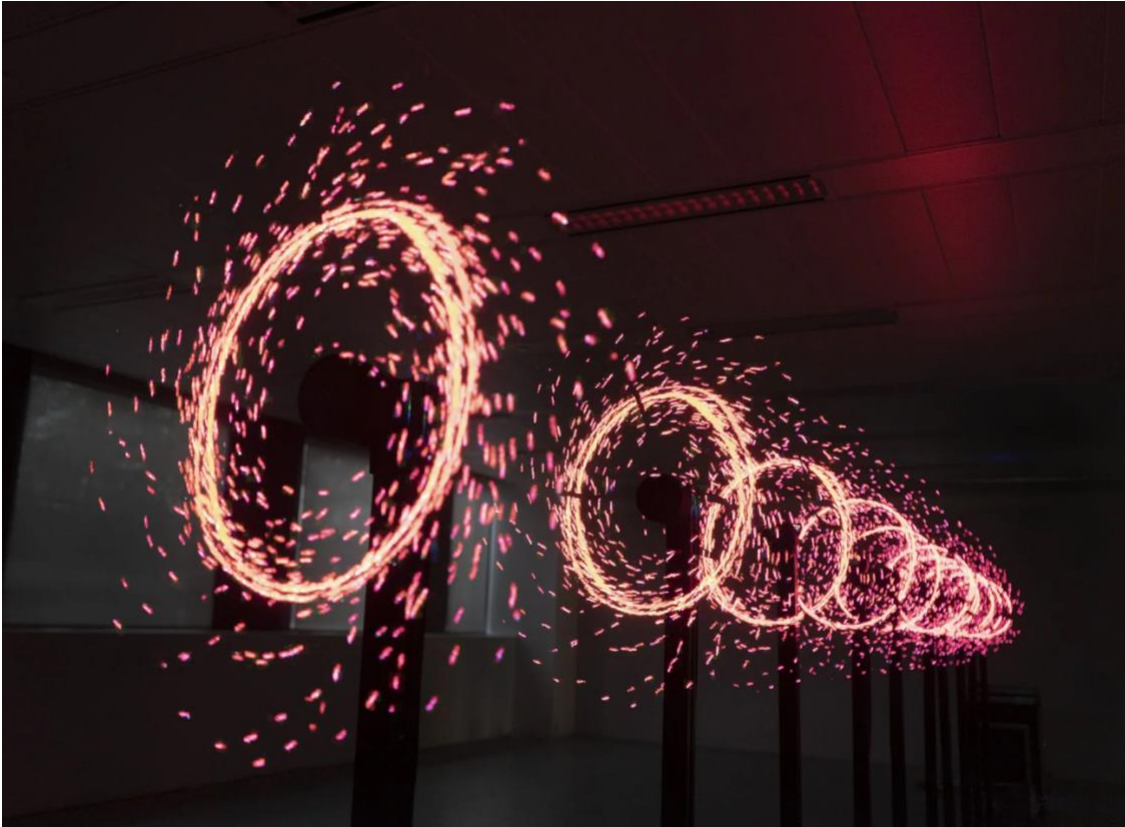


Figure 1.8 *Le Caisson à Brouillard* (2012), monobande vidéo, projecteur vidéo, machine à brouillard, bois, métal et acrylique.



Le collectif TUNDRA s'intéresse aux perceptions audiovisuelles à travers des œuvres multimédias. Son installation *ROW* (2024) crée une image holographique tridimensionnelle en exploitant le phénomène de la persistance rétinienne. Lorsqu'une source lumineuse stimule les cellules de la rétine, l'information transmise au cerveau ne disparaît pas immédiatement : l'image persiste environ 1/25ème de seconde avant de s'effacer. C'est grâce à ce phénomène, combiné aux dispositifs mis au point par le collectif, que les hologrammes deviennent possibles. Chaque module est constitué d'une hélice tournant à grande vitesse et d'une bande de DEL, ce qui permet à des images animées (programmées) de flotter dans le vide. L'installation, composée de dix modules, donne littéralement un corps (tangible) à la lumière. Cet effet de flottement, d'hologramme, mais surtout cette façon de sortir l'image d'un cadre, se rapproche de mes œuvres *Séquence vidéo pour moniteur préparé* et *À l'∞*. Les stratégies utilisées par TUNDRA pour programmer des séquences et créer des images offrent des pistes pour concevoir des feux d'artifice animés.

Figure 1.9 Collectif TUNDRA, *ROW* (2024)



Ces trois artistes ne représentent qu'un très petit échantillon du *Light Art* actuel. Je n'ai pas retenu d'exemples d'œuvres interactives ou de performances audiovisuelles, car leurs formes se rapprochent de celles des artistes déjà mentionné-es, même si leurs modes de présentation diffèrent. Mon projet de recherche-crédation a lui-même évolué dans sa forme et son mode de présentation, incluant la performance.

Plusieurs musées, publications et expositions se consacrent à ce courant. Le Zentrum für Internationale Lichtkunst, à Unna en Allemagne, présente une impressionnante collection permanente, en plus d'expositions temporaires. Le groupe *Light Collective* publie la série *Collected Light*, qui met en valeur des artistes femmes utilisant la lumière comme médium. Enfin, le ZKM a présenté en 2005–2006 l'exposition *Lichtkunst aus Kunstlicht*, entièrement dédiée au *Light Art*, accompagnée d'un volumineux catalogue. Ces ressources ont grandement nourri ma recherche.

## CHAPITRE 2

### ESPACE : FEUX → FAUX D'ARTIFICE

LE DÉLIRE EST SI INTENSE QUE JE VACILLE  
LES POINTS LUMINEUX SCINTILLENT  
ON DIRAIT DES STROBOSCOPES  
J'APPROCHE  
ÉBLOUIE  
J'ESSAIE DE LES TOUCHER  
POW!

Dans ce chapitre, je présente les explorations réalisées au cours de la première année de mon projet de recherche-crédation. À ce moment-là, l'espace était au cœur de mes préoccupations. Si la lumière voyage dans le vide à une vitesse d'environ 300 millions de mètres par seconde, elle se transforme dès qu'elle entre en contact avec la matière. Dispersée, réfléchiée, réfractée ou diffractée, sa direction change selon le corps qu'elle rencontre. Étant particulièrement attentive aux matériaux, j'ai amorcé mes recherches en suivant des formations sur la manipulation d'objets pyrotechniques. J'ai ensuite abordé mes réflexions sur l'espace en créant, d'une part, une vidéo bidimensionnelle et, d'autre part, une installation tridimensionnelle. Ce chapitre traite également des recherches menées sur les artistes Adela Goldbard, Aleksandra Stratimirovic et Cai Guo-Qiang, ainsi que sur les théoriciennes Claire Bishop et Louise Boisclair à propos de l'immersion et de la différence entre présentation et représentation.

#### 2.1 Feux

L'utilisation de matériel pyrotechnique comporte des risques. Certains produits, comme les feux de Bengale pour gâteaux, sont disponibles dans les boutiques d'accessoires de fête et présentent peu de danger. D'autres, comme les feux d'artifice de moyenne taille en vente libre, demeurent dangereux et leur usage est illégal en milieu urbain. Ces produits manufacturés offrent des effets limités et peu créatifs.

Souhaitant approfondir mes connaissances, j'ai suivi des formations en effets spéciaux et pyrotechniques. L'une d'elles, offerte par l'organisme FAI-AR à Marseille, portait sur le contrôle des éléments — l'eau, l'air et le feu — pour la création d'effets spéciaux en espace public. J'y ai notamment fabriqué un canon à confettis à partir d'une bombe artisanale. Le résultat était spectaculaire : les morceaux de papier

retombaient lentement, évoquant les tisons incandescents des feux d'artifice. Cette image m'a donné l'idée d'intégrer des confettis dans une exploration ultérieure. À ce stade, ma première intention était d'utiliser de véritables feux d'artifice, malgré les contraintes que cela implique, et de réfléchir à leur mise en exposition dans le cadre d'une présentation collective en galerie.

### 2.1.1 La vidéo : un espace bidimensionnel

Pour résoudre la question, j'ai d'abord puisé dans mes expériences antérieures. À ce moment-là, mon hypothèse était de créer une installation vidéo. Ce médium permet de garder la trace d'un événement éphémère, comme un feu d'artifice. L'artiste mexicaine Adela Goldbard utilise la pyrotechnie pour créer des œuvres à forte charge politique. Elle organise des événements collectifs radicaux où la destruction, par des bombes pyrotechniques, devient un outil esthétique de résistance au pouvoir. Mon travail n'est généralement pas engagé politiquement, mais je pouvais m'inspirer des méthodes et des techniques utilisées par Goldbard pour immortaliser les feux d'artifice en vidéo. Certaines de ses manifestations artistiques sont publiques et performatives. Dans ces cas, la vidéo joue un rôle documentaire, afin de pérenniser l'œuvre et de l'amener dans des espaces d'exposition. Pour d'autres projets, l'événement pyrotechnique a lieu uniquement pour la caméra, sans présence de spectateur-ices. Par exemple, *PARAALLEGORIES* (2013-2015) présente huit récits photographiques et vidéographiques dans lesquels des sculptures en carton, représentant des objets ou des bâtiments symboliques — comme les magasins Oxxo, emblèmes du capitalisme — explosent.

Dans mon cas, je n'avais pas la possibilité d'organiser un événement public d'envergure, légal et sécurisé, comme le fait Adela Goldbard. J'ai donc utilisé des feux de Bengale et des feux d'artifice de petite taille pour réaliser une vidéo, en adoptant des cadrages serrés qui brouillaient l'échelle et donnaient l'impression que les feux étaient plus grandioses qu'en réalité. Malgré tout, ces tournages devaient se faire clandestinement, en espérant ne pas être interrompue, ce qui m'a rapprochée du côté punk et subversif des actions artistiques de Goldbard. Si, pour elle, le message est politique et anarchiste, pour moi, il n'était pas encore clair. À ce stade du processus, mes préoccupations étaient surtout esthétiques et techniques, tout en cherchant à éviter d'évoquer la guerre à travers les explosions.

Figure 2.1 Adela Goldbard, *Microbus* (2013-2015)



### 2.1.2 C'est la fête !

Les objectifs de cette première expérimentation étaient d'utiliser de vrais feux d'artifice, présentés par le médium vidéo, et d'en faire une installation immersive et festive pour une exposition en galerie. Pour le tournage, j'ai utilisé des feux d'artifice sous forme de fontaines d'étincelles qui ne propulsent pas d'obus dans les airs. Les étincelles atteignaient une hauteur comprise entre 40 centimètres et 3 mètres. J'ai filmé dans un terrain vague à Montréal. Bien que cette pratique soit illégale en ville, j'ai pris ce risque. L'arrière-plan n'étant pas éclairé, les feux d'artifice semblaient flotter dans le vide, à l'image de *Séquence vidéo pour moniteur préparé*. La caméra était placée verticalement pour s'accorder avec l'orientation des feux. Peu importe la taille des fontaines, je remplissais le cadre pour truquer l'échelle : les feux de 40 centimètres paraissaient aussi grandioses que ceux de 3 mètres. Au montage, j'ai supprimé le son et ralenti la vitesse pour obtenir un résultat contemplatif, évitant les bruits d'explosion qui pourraient évoquer des bombes.

Les écrans vidéo sont bidimensionnels, et je souhaitais trouver une manière de les mettre en espace. Pendant longtemps, mes préoccupations tournaient autour des écrans et projections vidéo. Si, à l'époque, j'ai fabriqué des dispositifs pour afficher des images en mouvement, cette fois, je voulais travailler l'espace à l'extérieur de l'écran. J'ai choisi un espace très restreint dans la galerie : une alcôve de seulement deux

mètres carrés, créant un lieu intime où seulement une ou deux personnes pouvaient entrer. L'écran ACL était placé verticalement, s'alignant avec la posture debout des personnes spectatrices. Sur les murs adjacents, j'ai installé des plaques noires lustrées, et sur la fenêtre en face, un filtre miroir, afin de réfléchir l'image vidéo, d'étendre la lumière au-delà de l'écran, et ainsi créer une installation immersive.

Cependant, les réflexions sur les plaques noires ne fonctionnaient pas comme prévu. Placées à 90 degrés du moniteur, elles étaient dans un mauvais angle pour multiplier l'image lorsque les visiteurs se tenaient devant l'écran. De plus, le filtre miroir sur la fenêtre ne fonctionnait que si son côté réfléchissant était très lumineux ; ma vidéo était trop sombre pour produire cet effet. En utilisant des accessoires achetés dans une boutique de fêtes, comme les feux de bengale pour gâteau, je pensais éviter d'évoquer la guerre, mais je ne savais pas si cela suffisait.

Cette première expérimentation a soulevé plusieurs observations et questions. Ne disposant pas des moyens pour un vrai spectacle pyrotechnique, une option plus viable était la vidéo. Ce choix de médium limitait la forme de mes explorations à une dimension bidimensionnelle. De plus, ma tentative d'utiliser les murs adjacents pour réfléchir la vidéo n'était pas assez concluante pour offrir une expérience immersive. La vidéo ne représente pas la seule manière d'approcher les feux d'artifice dans le contexte d'une galerie. En m'appuyant sur mes expériences passées avec des installations lumineuses contrôlées par microcontrôleurs, j'ai envisagé une façon de recréer un feu d'artifice en trois dimensions.

Figure 2.2 *C'est la fête !* (2022), monobande vidéo, écran ACL, plaques de dibond.



## 2.2 Faux

Si je voulais faire évoluer mon projet de recherche-crédation, je devais explorer d'autres avenues. À défaut de présenter de véritables feux d'artifice, je pouvais les simuler par une installation lumineuse. C'est ainsi que j'ai inventé le terme « faux d'artifice ». Comme on plaisante parfois dans le milieu académique : « Si t'as pas inventé un mot, t'as pas fait une maîtrise (Brouillard, 2024). » Dans son livre *Installation Art: A Critical History*, l'historienne de l'art Claire Bishop distingue la représentation de la présentation. En peinture, les objets, les espaces ou la lumière sont représentés. Dans une installation artistique, ces éléments sont présents : réels, matériels, partageant le même espace que les personnes spectatrices (Bishop, 2014, p.11). Qu'en est-il alors d'une installation lumineuse qui simule un feu d'artifice ? La lumière

artificielle produite par les DEL est bien réelle, présente, physique. Mais elle représente la lumière d'un artifice pyrotechnique. Cette ambiguïté nourrit ma démarche : est-ce à la fois faux et vrai ? L'illusion visuelle évoque une réalité absente, tandis que la lumière, elle, est bel et bien là.

### 2.2.1 Phénomènes lumineux naturels en lumières artificielles

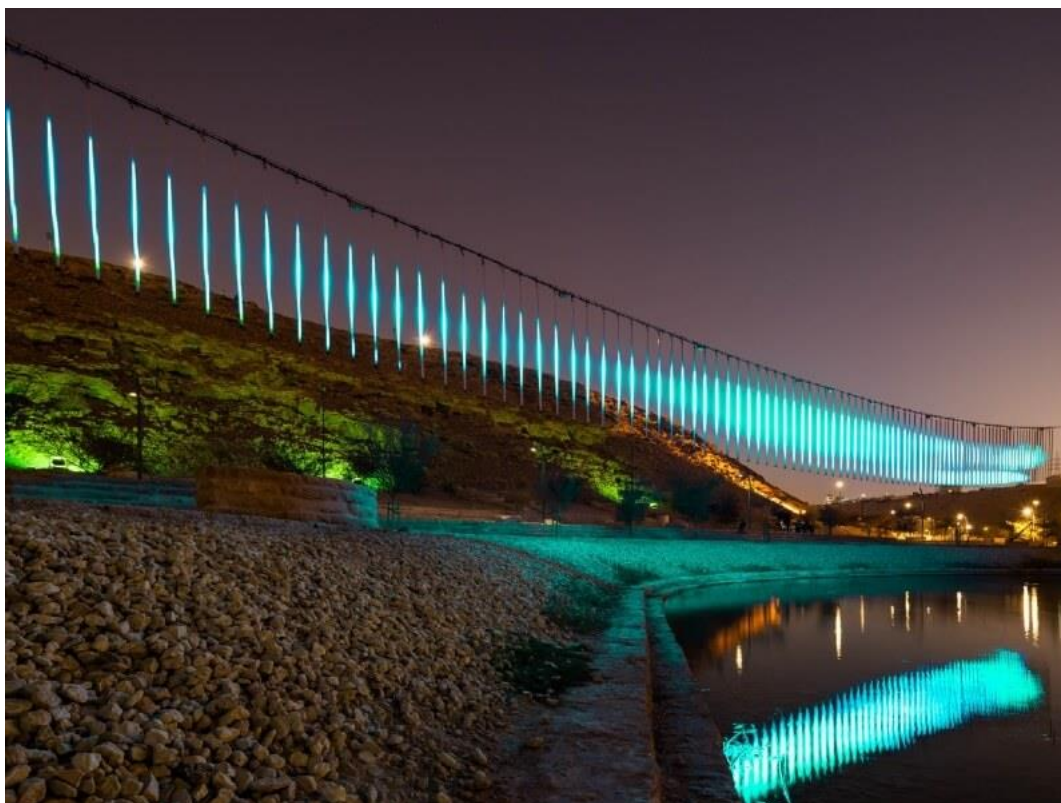
Certains artistes qui travaillent avec la lumière artificielle s'inspirent de phénomènes lumineux naturels, comme les explosions et les feux d'artifice. L'un des artistes les plus connus pour l'utilisation de la pyrotechnie est l'artiste chinois Cai Guo-Qiang. De la poudre à canon explosée sur papier pour produire des dessins jusqu'à des événements pyrotechniques à grand déploiement, sa notoriété lui permet de créer des œuvres de grande ampleur. Il réalise aussi des commandes d'envergure, telles que le spectacle pyrotechnique de l'ouverture des Jeux olympiques de Beijing en 2008. Toutefois, ce type de travail se rapproche davantage d'une commande commerciale utilisant des produits manufacturés que d'une démarche artistique personnelle. Je m'en éloigne au profit d'une approche DIY, que j'élabore au chapitre 3. L'œuvre de Cai Guo-Qiang qui attire particulièrement mon attention dans le cadre de mon projet de recherche-crédation est *Inopportune: Stage One* (2004), une installation sculpturale et lumineuse. Composée de neuf voitures suspendues et de tubes de lumières DEL programmés en séquence, cette installation simule chacune des étapes de l'explosion d'une voiture, à la manière de la chronophotographie. En 1878, Eadweard Muybridge réalise une série de photographies d'un cheval au galop à l'aide de 12 à 24 caméras. Il avait conçu un dispositif permettant à chaque caméra de se déclencher au passage du cheval. Placées côte à côte, les images révèlent le mouvement complexe de la course (Rush, 2005, p.9). De façon similaire, les voitures de Cai Guo-Qiang montrent un mouvement figé à plusieurs moments successifs : « Au début, la voiture est en parfait état. Ensuite, elle s'élève au-dessus du sol dans un éclair éblouissant de lumière blanche et commence à capoter. Les couleurs de la lumière se réchauffent alors. C'est le principe de l'explosion : un éclair initial précède toujours l'apparition des couleurs. Quand la voiture commence à culbuter, les couleurs se multiplient comme dans les feux d'artifice et prennent une dimension onirique, déclinant des tons de violet, rose et bleu, lorsque la voiture redescend (Cai et Shaughnessy, 2006, p.51). » L'artiste décortique l'explosion dans le temps, en figeant des moments clés et en analysant la lumière : ses couleurs, sa direction, son expansion dans l'espace. Cette approche permet de reproduire le phénomène de façon satisfaisante, en créant une simulation visuelle qui évoque la force d'une explosion tout en atténuant sa violence. L'échelle imposante de l'installation conserve l'aspect spectaculaire sans les risques liés à une explosion réelle.

Figure 2.3 Cai Gua-Qiang, *Inopportune : Stage One* (2004)



L'artiste serbe Aleksandra Stratimirovic a déménagé en Scandinavie pour poursuivre des études universitaires en conception d'éclairage (Stammers et Lupton, 2022, p.11). Ce changement de décor l'a profondément inspirée. Ses sources d'inspiration proviennent de l'endroit où elle se trouve, des personnes qu'elle rencontre et de la culture locale. Les aurores boréales, phénomènes fréquents dans la région scandinave, ont notamment influencé sa création *Northern Lights*. Composée de 100 lignes de lumière verticales, cette installation monumentale évoque l'effet d'une aurore boréale à travers des mouvements lumineux programmés, variant en couleur, en vitesse et en intensité. À l'instar de l'œuvre *Inopportune : Stage One* de Cai Guo-Qiang, il ne s'agit pas d'une reproduction réaliste du phénomène lumineux — qu'il s'agisse d'une explosion ou d'une aurore boréale —, mais d'une évocation poétique rendue possible par la lumière. Ces œuvres nous transportent ailleurs, au-delà de la simple représentation. Pour y parvenir, les artistes ont procédé à une analyse attentive du phénomène : qualité de la lumière, direction, mouvement, couleur, intensité, effets sensoriels. Je devais moi aussi entreprendre cette démarche d'analyse afin de créer mes faux d'artifice.

Figure 2.4 Aleksandra Stratimirovic, *Northern Lights* (2015)



### 2.2.2 L'immersion à échelle humaine : un espace tridimensionnel

Les feux d'artifice et les aurores boréales sont des phénomènes que nous observons de loin. Leur ampleur monumentale offre un spectacle grandiose malgré la distance. Reproduits à l'aide de lumières artificielles à une échelle humaine, ces phénomènes peuvent devenir le cœur d'installations immersives. Claire Bishop avance qu'une œuvre installative doit permettre à une personne spectatrice d'y pénétrer physiquement pour en faire l'expérience. Il faut y être pour la vivre, et la documentation bidimensionnelle — par la photo ou la vidéo — ne peut transmettre cette expérience de manière aussi satisfaisante que par l'œuvre originale (Bishop, 2014, p.10-11). C'est là que réside la force de l'installation : permettre une expérience vécue avec le corps, en immersion. La vidéo réalisée lors de ma première exploration ne pouvait rendre justice à l'expérience sensorielle d'un feu d'artifice. L'artiste et théoricienne Louise Boisclair va dans le même sens. Dans *Art immersif, affect et émotion*, elle écrit : « Tout est en devenir dans l'œuvre immersive comme dans la vie. Tout passe et se transforme d'un instant à l'autre. Voilà pourquoi il importe de favoriser une démarche fondée dans l'expérience qui se vit (2019, p.68). » En réalité, l'expérience la plus marquante de cette première exploration n'était pas celle offerte au public, mais celle du tournage lui-même — réalisé clandestinement, avec peu de témoins. L'adrénaline était au rendez-vous. Pour la suite du projet, il

devenait essentiel de transposer cette sensation aux personnes spectatrices : amener le feu d'artifice dans la troisième dimension, leur permettre d'y naviguer, d'en faire l'expérience de l'intérieur.

### 2.2.3 Pow! Pow! Pow! Pow!

En réalisant ma première exploration, j'ai observé les qualités et caractéristiques lumineuses des feux d'artifice, principalement leurs formes, leurs couleurs et leurs déplacements dans l'espace. Ces phénomènes sont composés de corps incandescents en mouvement dans les airs, propulsés par un explosif. Ils prennent la forme de points ou de lignes, parfois floues, parfois nettes, parfois laissant des traînées ou disparaissant rapidement. Inspirée par Cai Guo-Qiang et son œuvre *Inopportune : Stage One*, où les voitures sont au cœur de l'explosion, j'ai choisi pour ma deuxième exploration de placer les personnes spectatrices au centre de l'événement lumineux. Les feux d'artifice peuvent présenter toutes les couleurs, mais j'ai choisi d'utiliser uniquement le jaune, pour sa connotation avec un sentiment joyeux, enfin c'est ce que je croyais. Selon le livre *Psychologie de la couleur : effets et symboliques* de l'auteure Eva Heller, le jaune est la couleur de la contradiction : « Le jaune est la couleur de l'optimisme ; c'est aussi la couleur de la colère, de la duplicité, de l'envie. Couleur de l'illumination, de la raison, mais aussi couleur de ce qui est méprisé et couleur du traître. Difficile d'imaginer plus ambivalent que le jaune (2009, p. 71). » À ce stade de ma recherche, ma préoccupation principale était de m'éloigner le plus possible de l'aspect négatif d'une explosion et de tenter de créer une expérience joyeuse, d'où l'utilisation du jaune. Mais la dualité dans sa symbolique, comme la dualité entre un moment festif et un moment difficile, entre la lumière et l'obscurité, a pris du sens plus tard dans ma recherche.

La personne spectatrice était encerclée de sources de lumière à proximité, je devais donc utiliser une lumière douce et agréable pour les yeux. Ayant déjà travaillé avec des DEL dans mes projets antérieurs, je savais que leur intensité était trop forte pour ce type de proximité. Les diffuser à l'aide d'un matériau aurait pu adoucir leur éclat, mais cela aurait ajouté du volume aux sources lumineuses, ce que je souhaitais éviter à cette échelle. J'ai plutôt choisi d'utiliser des fils électroluminescents. Bien qu'ils soient moins puissants, ils produisent une lumière plaisante dans un environnement sombre et contrôlé. Leur faisceau lumineux rayonne à 360 degrés, comme celui d'un tube au néon. Ça me rappelait l'œuvre *Tunnel of Tears for Unna* (2002) de Keith Sonnier et ses larmes en néon et la lumière englobante qui s'en dégage. Comme ces fils sont souples, je voulais leur donner une forme stable : des lignes droites comme dans l'œuvre de Cai Guo-Qiang. Je les ai donc fixés sur des tiges d'acrylique transparent, un matériau qui permettait de les garder bien droits sans altérer leur éclat. En rétrospective, je suis étonnée d'avoir voulu donner une forme

aussi rigide, alors qu'un feu d'artifice peut être chaotique. Est-ce que cela reflétait mon esprit qui aime que chaque chose soit à sa place et sous contrôle ?

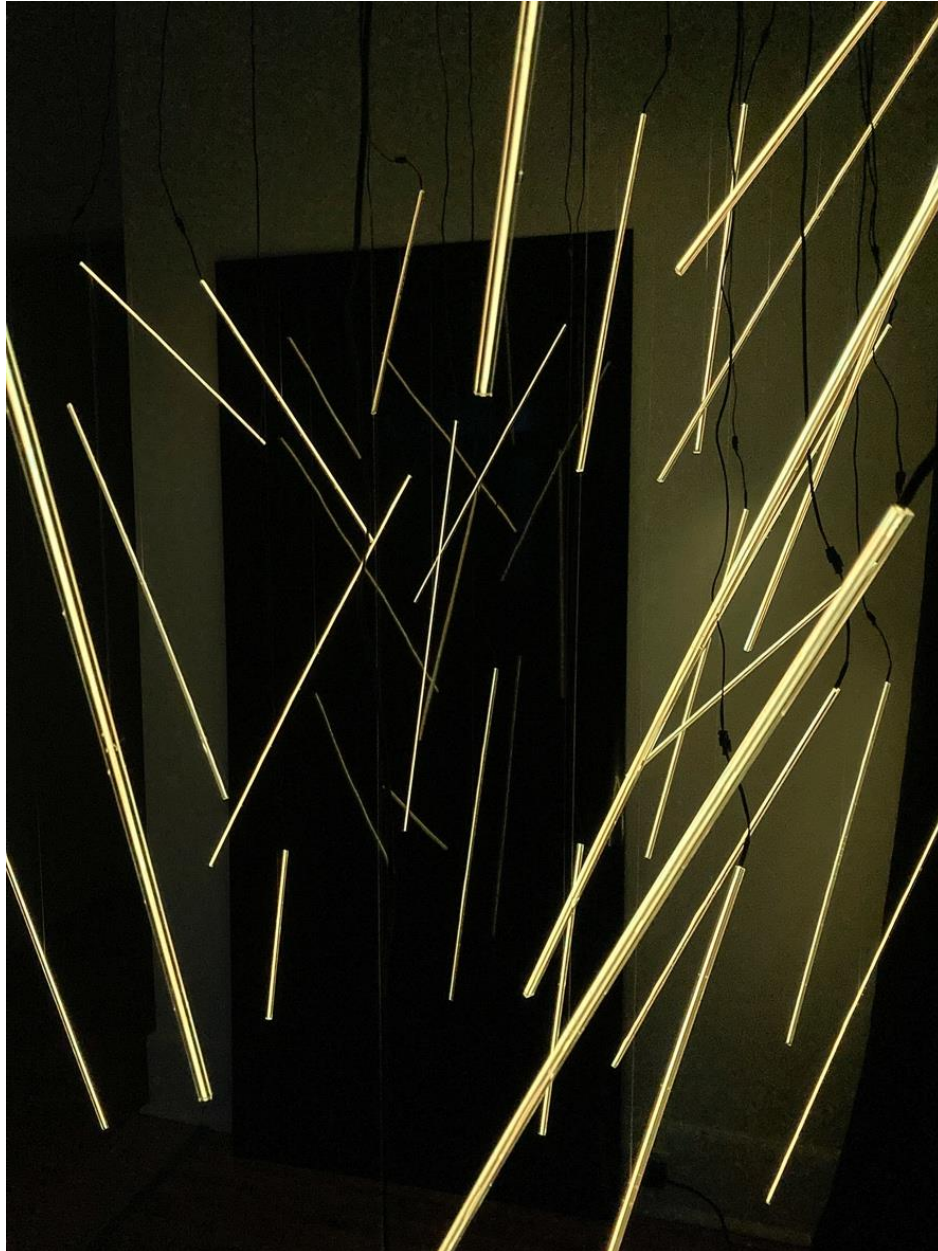
Cette deuxième exploration a été présentée dans le même espace restreint de 2 mètres carrés de la galerie du CDEx. Encore une fois, j'ai tenté d'obscurcir l'environnement à l'aide des plaques noires réfléchissantes disposées sur les murs et d'un rideau noir suspendu à l'entrée. De l'extérieur, la vitrine était bloquée par des cartons noirs, ce qui la rendait opaque et réfléchissante, contribuant à refermer l'espace et accentuer l'effet de cocon. Dans cette obscurité, les lignes de fil électroluminescent suspendues par des fils de pêche semblaient flotter autour des personnes spectatrices. Leur clarté douce et constante dessinait l'espace, découpant l'air en traits de lumière fine. Les personnes étaient entourées de ces lignes sur 270 degrés, ce qui suffisait à créer une sensation d'enveloppement sensoriel. L'impression d'immersion venait autant de la proximité des sources que de leur rayonnement paisible, presque vivant, comme si la lumière elle-même se tenait là, en suspension.

Enfin, pour suggérer un mouvement, j'ai programmé une séquence lumineuse à l'aide d'un microcontrôleur. Les lignes de lumière s'allumaient et s'éteignaient de façon aléatoire, créant des variations de densité lumineuse : parfois, l'espace était presque saturé de lumière, d'autres fois, il retombait dans une pénombre partielle. Ces pulsations lumineuses, imprévisibles et scintillantes, évoquaient le jaillissement d'étincelles plutôt qu'un rythme régulier. Par ailleurs, le léger bourdonnement aigu émis par les transformateurs des fils électroluminescents — un effet sonore involontaire — accompagnait discrètement la séquence. Ce son n'évoquait pas les explosions, mais ajoutait une couche sensorielle subtile qui renforçait la sensation de présence corporelle dans l'espace.

J'ai tenté de corriger certains ratés de la première exploration. L'expérience spatiale était mieux réussie avec cette installation immersive qu'avec la vidéo. Les plaques noires réfléchissaient la lumière de façon plus efficace grâce à un angle plus favorable. Cependant, seulement une ou deux personnes pouvaient entrer à la fois, ce qui créait une expérience plutôt individuelle et intime. Ce n'était pas nécessairement un défaut, mais si je voulais aborder l'essence festif des feux d'artifice, l'expérience devait être collective : on ne fait pas la fête seul-e, c'est triste. De plus, mon installation passait un peu inaperçue, dissimulée derrière le rideau noir. Pendant le vernissage, j'invitais les personnes à entrer avec moi, et j'ai apprécié cette connexion qui se tissait dans ce moment privilégié, intime et éphémère. Si l'espace avait été au cœur de mes premières préoccupations, c'était l'expérience temporelle et le contact avec l'autre qui allaient

propulser la prochaine étape de mon travail de recherche-crédation. Ce passage d'une immersion individuelle à une expérience collective ouvrait la voie à une exploration plus vaste du feu d'artifice comme fête, rituel et vecteur d'émotions.

Figure 2.5 *Pow! Pow! Pow! Pow!* (2023), fils électroluminescents, microcontrôleur, composants électroniques, acrylique, plaques de dibond.



## CHAPITRE 3

### TEMPS : CONTEMPLATIF → ÉPHÉMÈRE

LES POINTS LUMINEUX TOMBENT VIOLEMMENT DU CIEL  
LES TISONS INCANDESCENTS S'INCRUSTENT DANS MON CORPS  
JE DANSE DANS UN MOUVEMENT DOUX ET FOUGUEUX  
JE REDÉCOUVRE MON CORPS, OUBLIÉ À FORCE DE FIXER LE CIEL

Dans ce chapitre, je présente les explorations réalisées au cours de la deuxième année de mon projet de recherche-crédation. À ce moment-là, mes préoccupations se concentraient sur la temporalité et le contact avec les autres. Une fois le travail installé, la présence de l'artiste s'efface : c'est l'œuvre qui doit désormais dialoguer avec le public. En poursuivant mes réflexions autour du faux d'artifice, de la fête, de l'immersion, du contact avec les personnes spectatrices et de la dimension temporelle, j'ai envisagé une forme de présentation hybride, entre installation et performance, qui inclut textes et dispositifs fabriqués. Mes recherches artistiques et théoriques ont alors été nourries par les pratiques et écrits de Regine Schumann, Atsuko Tanaka, Joan Gibbons, Magali Uhl, John Dewey, Brandon LaBelle et McKenzie Wark.

#### 3.1 Contemplatif : le temps suspendu

Jusque-là, mon travail était principalement installatif. Une fois l'œuvre en place dans la galerie, elle vivait par elle-même, sans ma présence. Une question s'est alors imposée : comment orienter l'expérience des personnes spectatrices tout en conservant la nature installative de l'œuvre ? Une piste consistait à être présente dans l'espace, comme je l'avais fait lors du vernissage de l'exploration précédente, pour activer certains éléments et ainsi guider l'attention. Le faux d'artifice devait prendre corps, s'incarner autrement que par des lumières suspendues. C'est à ce moment que m'est revenue l'image de la pluie de confettis, explorée lors de la formation en effets spéciaux à la FAI-AR : une chute de matière, éphémère, légère, mais visuellement marquante. Cette fois, il n'était plus question d'utiliser un explosif : il me fallait concevoir un dispositif adapté. Le texte a aussi refait surface à ce moment de ma recherche, de manière intuitive. Tous ces éléments devaient pouvoir s'illuminer dans l'obscurité. Dans l'objectif de créer une expérience de particules lumineuses en mouvement, j'ai décidé d'explorer les matériaux et pigments fluorescents activés par des lumières noires (ultraviolettes).

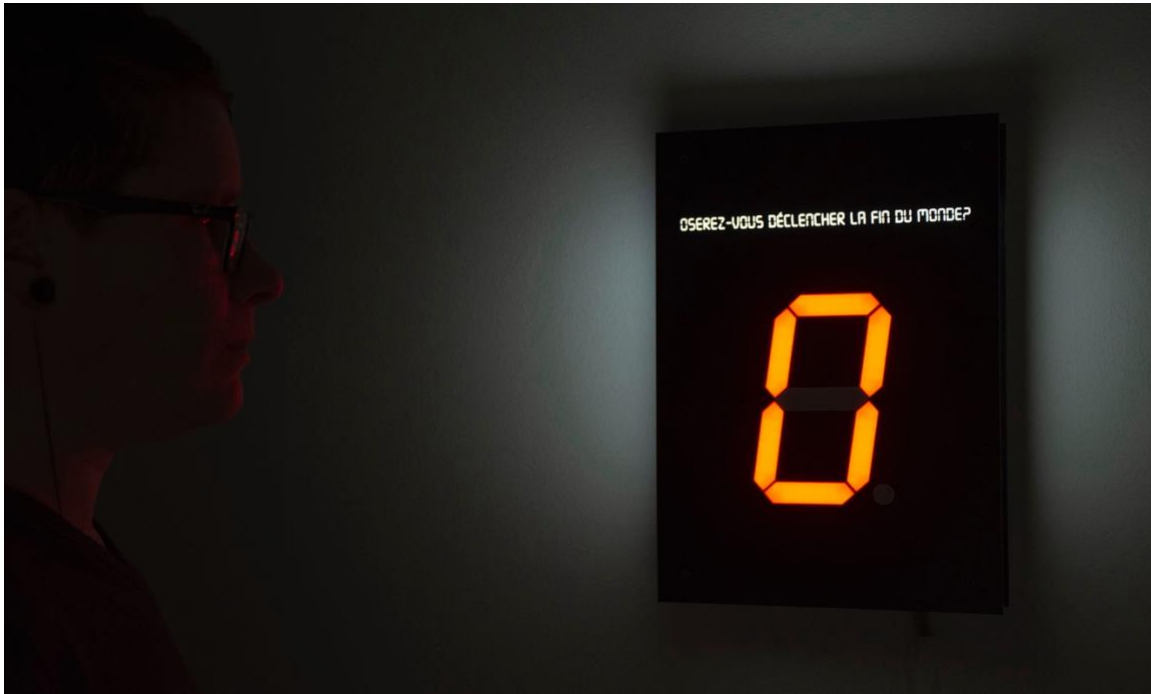
### 3.1.1 La fluorescence, la lumière sans fils

En parallèle à mon projet de recherche-crédation, j'ai travaillé à la réalisation d'une œuvre collective d'art public présentée sur une promenade. Ce projet m'a permis de réfléchir à ma pratique et à la lumière comme médium, mais dans un contexte extérieur. L'œuvre comportait deux parties : une structure de bois représentant le toit de la tour d'aiguillage Wellington, devant laquelle elle était installée, et une sculpture en métal figurant un texte — *STAND: BY* — conçu sous la forme d'un affichage à sept segments. J'ai choisi cette forme parce qu'elle évoque les composantes électroniques et les réveils-matins, faisant référence au temps qui passe ou qui se suspend. J'avais d'ailleurs déjà utilisé cette forme dans mon projet *5 4 3 2 1*.

Figure 3.1 Fiza, Josée Brouillard, Liliana Kovač, Patrizio Patrizio and Riesbri *STAND: BY* (2023), métal, bois, terre et plantes.



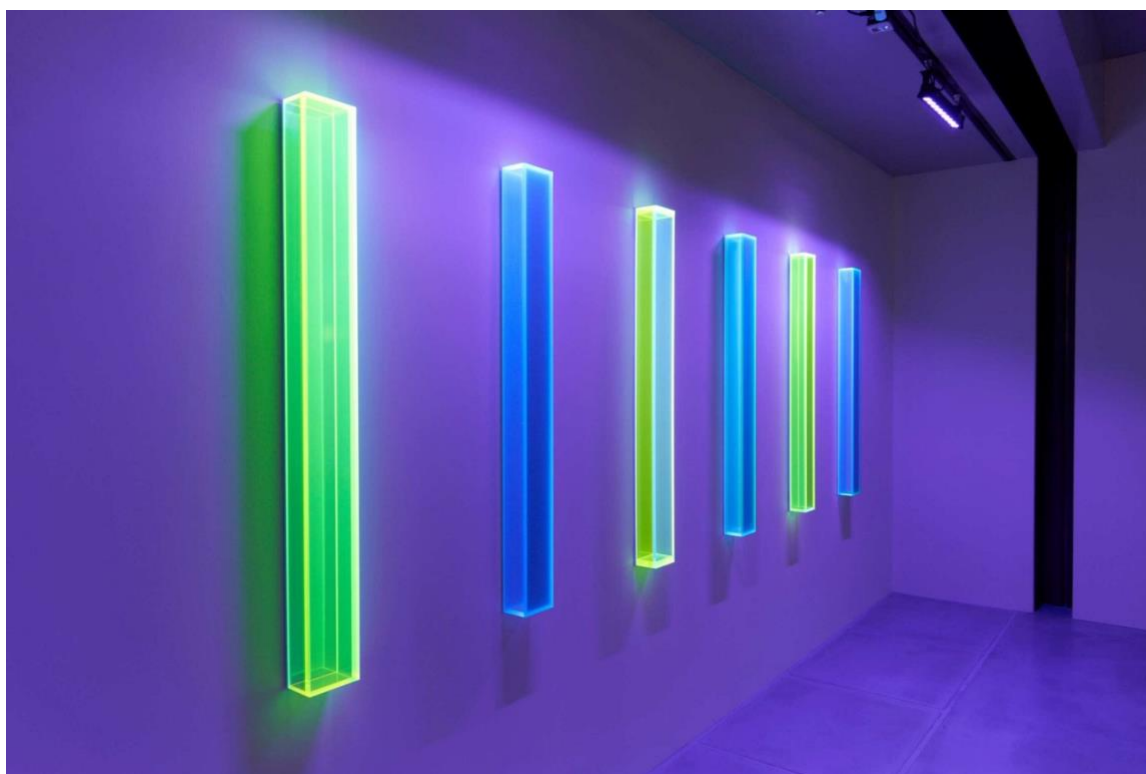
Figure 3.2 5 4 3 2 1 (2020), affichage à sept segments, DEL, microcontrôleur, composants électroniques, pédale et acrylique.



Le défi était de donner l'impression que le texte était lumineux, sans recourir à l'électricité, et sous la lumière du jour. J'ai alors exploré les peintures fluorescentes, qui sont particulièrement vibrantes sous les lumières noires, mais aussi très éclatantes en plein soleil. Les lumières noires émettent surtout des rayons ultraviolets (UV), invisibles à l'œil, ainsi qu'une faible lumière violette. Les matériaux fluorescents absorbent les rayons UV invisibles et transforment cette énergie en lumière visible très vive. En utilisant une peinture orange fluorescente sur le texte, celui-ci semblait s'illuminer et s'activait sous les rayons du soleil qui comportent aussi des rayons UV. En transposant cette idée à l'espace de la galerie, en milieu contrôlé, les possibilités se multipliaient.

L'artiste allemande Regine Schumann crée des œuvres à partir d'acrylique coloré fluorescent. Ses sculptures, souvent en forme de prismes, sont éclairées par la lumière noire. Les tranches des feuilles d'acrylique semblent s'illuminer d'elles-mêmes, sans raccordement électrique (Zanchetta, 2018, p.14). Cette ambiance rappelle à la fois l'esthétique psychédélique des années 1960 — qui cherchait à reproduire l'expérience sensorielle du LSD — (Padalino, 2020, p.250), et l'atmosphère électrique des pistes de danse. L'exploration de matériaux fluorescents s'annonçait prometteuse, non seulement pour évoquer un décor de discothèque, mais aussi pour créer des faux d'artifice lumineux sans branchement électrique.

Figure 3.3 Regine Schumann, *Sans titre* (2020)



### 3.1.2 Le DIY (*Do it yourself*) et les confettis

Depuis toujours, j'ai fabriqué des dispositifs sur mesure : des circuits électroniques, des mécanismes et des structures pour contenir des lumières. Les moyens techniques pour concevoir des objets ont évolué avec l'arrivée des machines à commande numérique et, surtout, avec l'accès grandissant à celles-ci. Les artistes peuvent désormais fabriquer des prototypes qui se rapprochent d'appareils usinés et commercialisés. Les *Fab Labs* — des laboratoires de fabrication numérique qui ont pour objectif de rendre les machines-outils accessibles, dans un esprit de faire soi-même et de partage des connaissances — sont souvent utilisés par les artistes pour leurs projets (BANQ, s. d.). J'ai utilisé ces machines-outils, comme la découpeuse laser et l'imprimante 3D, pour fabriquer des dispositifs sur mesure au lieu de recourir à des appareils commerciaux déjà existants. De plus, la fabrication DIY représentait pour moi une façon de reprendre le contrôle sur les moyens de production techniques et de retrouver une liberté d'expérimentation. J'ajoute l'idée du DIFY (*Do It for Yourself*). Ce concept n'est pas théorisé comme le DIY, qui répond à la question « Comment ? » et qui, selon moi, échoue à répondre aux questions « Pourquoi ? » et « Pour qui ? ». La motivation est pourtant centrale dans un projet de création artistique. Mes dispositifs sont pensés pour répondre à mes projets de création, et jamais dans le but d'être produits en masse et

commercialisés. De plus, je ne ressens aucune envie d'élaborer des installations à des fins commerciales ni de perdre le contrôle de la direction artistique.

Après avoir exploité la ligne comme forme simulant les traînées lumineuses dans mon projet précédent, je voulais explorer le point, comme ceux qui scintillent en retombant dans les feux d'artifice. J'ai pensé que des confettis fluorescents feraient de parfaits faux d'artifice, qui s'illumineraient sous des lumières noires. L'effet que je désirais obtenir était une douce pluie de confettis orange fluorescent. N'ayant rien trouvé de semblable sur le marché, j'ai choisi de les concevoir moi-même. J'ai effectué des recherches sur différents papiers à utiliser. Mes options étaient limitées, je tenais absolument à l'orange fluorescent, car cette couleur rappelle le feu, l'incandescence. Ma dernière exploration étant monochrome jaune, cette fois-ci, je voulais poursuivre dans la lignée monochrome, mais avec une autre couleur. Ayant travaillé avec l'orange dans le projet *STAND: BY*, j'ai naturellement poursuivi dans cet élan. J'ai acheté plusieurs types de papier, certains orange, d'autres blancs. J'ai procédé à des tests de largage de chacun d'eux, le tout sous des lumières noires. J'ai filmé ces essais pour analyser l'effet et le comparer à celui des feux d'artifice. Le papier de soie offrait la meilleure solution : les morceaux tombaient doucement, comme des samares, et, en plus, j'ai réussi à en trouver en orange fluo.

Je fantasmais sur une installation qui, jour après jour, remplirait graduellement la galerie de confettis, jusqu'à ce que le plancher soit couvert de papiers lumineux. Mais une contrainte technique m'a bloquée : comment recharger les canons à confettis ou éviter d'en fabriquer des centaines ? Sans résoudre immédiatement cette question, j'ai réfléchi à un dispositif capable d'offrir une pluie douce de confettis, même pour une seule décharge.

Il existe des canons à confettis déjà fabriqués : des tubes de carton déclenchés manuellement, qui propulsent les confettis à l'aide d'un ressort ou d'air comprimé, ou encore des appareils très puissants utilisés dans les grandes salles de spectacle. Le canon à confettis réalisé lors de la formation en effets spéciaux à la FAI-AR était dangereux : il était déclenché par un explosif. Il n'était pas question d'utiliser ces solutions. Pour obtenir l'effet de pluie, les confettis devaient être largués depuis le plafond. Après plusieurs essais avec de petits ventilateurs, j'ai imaginé un dispositif : une boîte munie d'une trappe en dessous pour simplement laisser tomber les confettis. Je devais fabriquer des boîtes dont l'ouverture pouvait être activée à distance. Je les ai construites en bois à l'aide d'une découpeuse laser, avec un système de tenon et mortaise pour l'assemblage. Les trappes étaient retenues par une pièce conçue sur mesure à l'aide

d'une imprimante 3D. Celles-ci étaient libérées par l'activation d'un solénoïde, lui-même déclenché par un interrupteur. Finalement, ce système DIY produisait exactement l'effet désiré, sans le bruit agressant d'un ventilateur, d'une détonation d'air comprimé ou — encore pire — d'un explosif.

Cette solution offrait l'effet recherché, mais ne permettait pas une recharge automatique. Elle n'était donc pas viable dans la durée. Ce défi technique a transformé le mode de présentation du projet : d'installation durable dans le temps, il est devenu événement éphémère. La démarche de fabrication artisanale s'étendait aussi à mes expérimentations avec le texte, que je concevais comme un matériau plastique et lumineux au même titre que la lumière ou les confettis.

### 3.1.3 Le récit poétique

À ce moment dans ma recherche, le texte est revenu dans mon travail, mais sous une forme plus élaborée. Au lieu d'être constitué d'un seul mot ou d'une courte phrase, il a pris la forme d'un poème qui se retrouve en début des chapitres de ce mémoire. Dans celui-ci, le feu d'artifice devient une métaphore illustrant la relation entre l'artiste et la création — une relation amoureuse marquée par des moments lumineux d'inspiration et des instants sombres de douleur.

Dans son livre *Art & Advertising*, Joan Gibbons parle de l'introduction du texte dans les œuvres d'art visuel. L'art devenant de plus en plus conceptuel, les idées se transmettent par les mots. Les artistes continuent néanmoins de porter une attention à la forme plastique que ces mots prennent (2005, p.8). J'ai déjà mentionné le travail de Tracey Emin, qui utilise le néon pour écrire des phrases, et j'avais moi-même exploré le texte sous forme d'enseignes lumineuses de style néon. Je voulais maintenant trouver une autre manière de présenter le poème, en mode installatif ou éphémère. Une possibilité était de le réciter dans une performance, mais je ne me sentais pas encore prête pour cela.

Soucieuse d'expérimenter avec la fluorescence et les lumières noires, j'ai intégré le texte dans ces investigations. J'aurais pu utiliser de la peinture fluorescente, comme dans le projet *STAND: BY*, mais j'ai préféré une technique plus précise, sans débordements possibles. J'ai coupé à la découpeuse laser le poème dans des cartons noir mat. L'espace négatif — le texte — a été comblé par des cartons orange fluorescents qui étaient placés derrière les cartons noirs. La qualité des matériaux importait peu : les cartons noirs devenaient presque invisibles sous les lumières noires. Il restait à décider si les lumières allaient être statiques ou automatisées, contrôlées en séquence par un circuit électronique.

### 3.1.4 Un chaos coupé au laser

Les pistes explorées pendant cette période étaient un peu dispersées : le texte, qui faisait du feu d'artifice une métaphore de la relation chaotique entre l'artiste et la création, et les confettis, qui prenaient la position de faux d'artifice. Je devais encore déterminer le mode de diffusion. Le véritable défi était de mettre en scène ces nouveaux éléments de ma recherche de manière cohérente, en tenant compte des questions de la temporalité et de la relation avec le public. J'ai introduit un aspect performatif à mon travail. Cette fois, mes actions activaient l'installation, comme celles d'une guide qui révèle peu à peu chacun des éléments.

J'ai invité une douzaine de personnes à une présentation. Pour débiter, je les ai accueillies dans l'espace adjacent à l'installation. Nous sommes entré-es ensemble dans l'espace de présentation, plongé dans l'obscurité. Une fois tout le monde placé au centre, j'ai utilisé une lampe de poche ultraviolette — une lumière noire à faisceau étroit et précis — pour illuminer graduellement le texte orange fluorescent accroché sur des rideaux noirs. Nous lisions le poème en silence. L'opération a duré environ deux minutes. Ensuite, à l'aide d'un interrupteur, j'ai allumé des lumières noires englobantes et activé les dispositifs de largage de confettis, qui sont tombés sur les personnes spectatrices dans un moment de communion et de rigolade.

J'ai apprécié que cette présentation ait été un moment collectif, mais elle m'a semblé trop brève. Le *punch* de la fin — la chute de confettis — arrivait trop rapidement. Par ailleurs, des personnes qui visitent une exposition peuvent parfois ne passer que quelques secondes devant une œuvre. La temporalité représente une différence majeure entre le travail installatif et performatif. Je devais l'assumer et le développer. Il fallait trouver une manière de prolonger la partie festive. La performance avait été conçue pour soutenir les installations lumineuses, mais peut-être devait-elle prendre plus d'importance dans mes explorations futures.

Figure 3.4 *Sans titre* (2023), exploration de matériaux fluorescents (texte et confettis) sous des lumières noires et performance.



### 3.2 Éphémère : le temps d'un boum!

À ce stade, la fin de la scolarité de la maîtrise, je devais faire une présentation publique de l'état de ma recherche dans le cadre du cours *Forum recherche-crédation*. Celui-ci marquait la fin d'une étape, autant pour mes collègues de maîtrise que pour moi. Il annonçait la suite : la rédaction du mémoire et la production de l'exposition. J'ai voulu nous offrir un moment pour relâcher la pression, célébrer cette transition, créer un espace collectif de fête, de soin et de transformation. Je souhaitais pousser mon exploration de la fête un peu plus loin et transformer cet événement en *dance party*. Normalement, il s'agissait d'une conférence, mais j'y ai vu une occasion de réfléchir à ma relation avec les personnes du public, à ma présence et à la manière d'approfondir l'aspect festif et participatif. Les questions qui me brûlaient à ce moment-là étaient : comment fusionner conférence performative et *dance party* ? Comment transformer mon corps en faux d'artifice ? Comment m'assurer que le public allait participer et danser ?

#### 3.2.1 Mon corps est un faux d'artifice

Cette fois-ci, je voulais assumer pleinement la présence de mon corps : il n'était plus seulement au service de l'installation comme une machiniste, chargé de dévoiler du texte ou d'activer un dispositif de confettis. Il devenait lui-même un élément dans l'espace, un personnage, un faux d'artifice. Grâce aux DEL, à

l'électronique miniaturisée et aux batteries au lithium-ion, il est aujourd'hui facile de concevoir des circuits électroniques autonomes, portables et sans danger. Cela n'a pas toujours été le cas. Pensons, par exemple, à *Electric Dress* (1956), une œuvre de l'artiste japonaise Atsuko Tanaka, composée d'ampoules et de tubes fluorescents. L'artiste ne pouvait pas la porter longtemps : les ampoules chauffaient, l'ensemble était très lourd et tous les branchements électriques limitaient fortement ses déplacements (Tanaka *et al.*, 2004). L'œuvre vivait principalement comme une sculpture de lumière et, à quelques moments précis, l'artiste revêtait la robe. Ce qui m'a intéressée dans le travail d'Atsuko Tanaka, c'est qu'elle a utilisé la technologie qui lui était accessible, même si celle-ci ne se prêtait pas particulièrement à la confection d'un costume lumineux. J'admire qu'une artiste femme ait utilisé des technologies pour créer une œuvre aussi audacieuse que dangereuse. Une reproduction a été réalisée en 1999 et fait maintenant partie de la collection du Centre Pompidou à Paris. La robe continue de vivre, alors que la performance de Atsuko Tanaka reste un événement peu documenté, bien que marquant. Aujourd'hui, il est relativement facile de fabriquer des costumes lumineux. Le film *Tron: Legacy* (2010) a d'ailleurs contribué à populariser cette esthétique dans le milieu du spectacle et des accessoires d'Halloween. Moi-même, j'ai déjà créé un costume lumineux d'Halloween représentant un bonhomme allumette.

Figure 3.5 Atsuko Tanaka, *Electric Dress* (1956)



Figure 3.6 *Tron: Legacy* (2010)



En suivant mon approche DIY, j'ai réalisé un prototype de costume lumineux avec des bandes de DEL collées directement sur des vêtements, reliées à un microcontrôleur Arduino et alimentées par une batterie de perceuse. Les lumières ne formaient aucune figure précise, seulement des lignes éclatant dans tous les sens sur le corps, les bras et les jambes. J'ai programmé le microcontrôleur pour générer différentes séquences : allumé, éteint, clignotant. Je pouvais passer d'une séquence à l'autre en appuyant sur un bouton. Ce costume reprenait les mêmes effets visuels que ma deuxième exploration, ce qui n'était pas un hasard : je voulais que mon corps devienne lui-même un faux d'artifice. Je souhaitais aussi pouvoir utiliser le costume en concert avec une installation, comme si mon corps était le centre du faux d'artifice

se propageant dans l'espace. Le costume, à lui seul, convenait parfaitement au contexte du forum puisqu'il était autonome et ne nécessitait aucune installation particulière, sinon l'obscurité.

En ramenant l'attention sur le corps et sur le mouvement, je transposais l'idée du feu d'artifice dans une danse partagée avec les personnes du public. Le feu d'artifice n'était plus un spectacle à regarder passivement de loin : il devenait une expérience à vivre ensemble. Selon le philosophe américain John Dewey, l'expérience esthétique est le résultat d'une « interaction entre l'organisme et l'environnement qui, lorsqu'elle est menée à son terme, est une transformation de l'interaction en participation et en communication (2010, p.60). » Mon rôle, en tant qu'artiste, était de créer un environnement propice à cette interaction : une installation de faux d'artifice servant de décor lumineux à une fête et une performance guidant les personnes spectatrices du récit de l'état de ma recherche jusqu'au *dance party*, le tout inscrit dans le contexte d'un forum étudiant. En combinant ces éléments, je mettais la table pour offrir une expérience : une transformation par la fête.

### 3.2.2 La fête : un rituel de transformation

C'est bien beau, les faux d'artifice et la fête, mais pourquoi y avoir accordé autant d'importance ? Pourquoi en avoir fait le cœur d'un projet de recherche-crédation ? Le feu d'artifice est un corps en transformation : au début, il est une boule inerte chargée de poudre explosive et de matières incandescentes. Lorsqu'il explose dans le ciel, il s'anime dans un spectacle lumineux. Finalement, ses cendres retombent sur terre. J'y ai vu une métaphore de la transformation personnelle. Le développement de ce projet m'a menée dans des zones de questionnement et d'ouverture. À ce moment charnière de ma vie, j'étais particulièrement réceptive aux transformations.

La fête peut rassembler musique, danse, personnes, ambiance lumineuse, décorations. Comment transposer cet univers dans un forum étudiant ? Ma première stratégie a été de réfléchir à l'implication du corps : le mien, bien sûr, mais aussi celui des personnes spectatrices. Lors d'une fête, le corps est actif, engagé, traversé. Dans *Party Studies Vol. 1*, l'artiste et théoricien Brandon LaBelle parle du *party-body* comme étant :

un corps détruit, dans la mesure où il se détruit lui-même. Il se met en crise, ce corps mis en pièces. En même temps, cette crise est le plus souvent temporaire - la fête en tant que construction introduit un instant de dissonance, d'anéantissement même, qui s'accompagne d'un sentiment de retour et d'un processus de rétablissement (2021, p.17).

Se mettre en crise suppose une certaine disposition : parfois un épuisement mental, parfois une réflexion existentielle. Dans *Raving*, l'écrivaine McKenzie Wark raconte ses expériences de fête en tant que femme trans et explore la fête comme une pratique de guérison physique et mentale. Tout comme LaBelle, Wark y voit une expérience sociale transformatrice : « Je m'intéresse aux personnes pour qui la fête est une pratique collaborative qui permet d'endurer la vie. Il y a beaucoup de métaphores que je pourrais utiliser : la fête comme dépendance, rituel, performance, catharsis, sublimité, grâce, résistance (2023, p.4). ». Sous cet angle, la fête prend une dimension presque religieuse — par la collectivité, le rituel, la sublimité — sans pour autant convoquer une foi en une ou des divinités. La spiritualité, telle que je la comprends, sert de guide : elle trace une direction, un idéal vers lequel nous aspirons à nous transformer. La fête peut ainsi devenir un espace où le corps et l'esprit accèdent à des états de révélation.

Dans le cas de ma présentation au forum étudiant, le corps n'était pas en crise. Il ne s'est pas placé dans un état d'épuisement, comme il aurait pu le faire dans une performance de durée. La crise était évoquée, en creux. La préparation du forum avait été éprouvante en soi, et le moment que j'ai offert à ma cohorte relevait plutôt d'un relâchement cathartique. LaBelle décrit la fête comme une manifestation « sociale, parfois scénarisée, ancrée dans des rituels de célébration qui marquent toujours une forme de transition ou de transformation (2021, p.14) ». La fête permet non seulement de souligner un moment important — heureux ou non — mais aussi d'engendrer des changements profonds. À ce moment, je ne savais pas qu'au lendemain du forum étudiant, tout allait basculer, que j'allais me séparer d'une relation de 18 ans. Le projet de créer une fête qui incarne la transformation allait se confondre avec ma vie personnelle et offrir une étincelle de lumière dans l'obscurité qui m'envahissait.

### 3.2.3 La conférence-performance

Le défi, lors du forum étudiant, était de structurer tous ces éléments en un tout cohérent : la présentation de l'état de ma recherche, un costume de faux d'artifice et une présentation se transformant peu à peu en *dance party* participatif. La forme de la conférence-performance s'est avérée appropriée. Elle prend les allures d'une leçon, d'un cours ou d'une conférence savante : l'artiste adopte la position de conférencier-ère pour transmettre du savoir tout en se mettant en action afin de soutenir le discours (Uhl, 2013, p.36). Dans mon cas, le savoir transmis portait sur mon processus de recherche-crédation, depuis l'exploration des feux d'artifice jusqu'à la fête comme métaphore de la transformation. En plus de cette posture didactique, ma conférence-performance constituait aussi une exploration artistique de la performance et de la fête, avec la participation du public.

Pour assurer la fluidité entre ces deux registres, j'ai adopté dès le début une attitude décontractée en m'adressant directement aux personnes spectatrices. J'ai emprunté certains codes du *stand-up* : micro en main, blagues lancées à propos d'une personne de l'auditoire, secrets murmurés à l'oreille. Ainsi, je brisais le quatrième mur et la position de supériorité traditionnellement associée à la conférence. Ma présentation reposait sur une bande vidéo faisant défiler des images de mes expérimentations : textes fluorescents éclairés par des lumières noires, vidéos de feux d'artifice et installations lumineuses de faux d'artifice. Par-dessus ces images, je racontais l'évolution de mon projet de recherche-crédation. Le tout débutait en silence, puis, tranquillement, une trame musicale s'installait. En amenant la musique progressivement, il devenait facile pour les personnes spectatrices de se laisser entraîner vers l'idée d'une fête.

Mis à part cette constatation, je n'avais pas consacré davantage de temps à explorer les possibilités que la musique pouvait offrir à mon travail. Pour l'instant, elle répondait à un besoin d'ambiance. Au moment propice, le volume de la musique a monté, mon costume de faux d'artifice s'est mis à clignoter vigoureusement, et des lumières de style discothèque se sont animées. C'était le signal pour mes collègues de maîtrise de se lever et de me rejoindre à l'avant pour danser. La réponse a été instantanée. Pendant deux ou trois minutes, nous avons dansé dans une énergie cathartique, nous libérant du stress accumulé durant la préparation de ce forum. À la toute fin, une pluie de confettis orange fluorescent est tombée sur nous, sous des lumières noires. Le succès de cette conférence-performance tenait au fait que je n'étais pas seule à vivre un moment chargé : j'ai bénéficié de la complicité de mes pairs. C'était justement l'objectif que je voulais atteindre : une communion festive.

Figure 3.7 Forum de recherche-création (2024), crédits photo : Denis McCready



Figure 3.8 Forum de recherche-création (2024), crédits photo : Denis McCready



## CHAPITRE 4

### EXP(L)OSITION : SCÉNOGRAPHIE D'UN PARTY

LES CENDRES RECOUVRENT MON CORPS, MON VISAGE, MES YEUX  
TOUT EST OBSCUR, NÉANMOINS, JE CONTINUE D'AVANCER  
JE DANSE  
AVEUGLÉE  
J'ESSAIE DE SURVIVRE  
POW!

À ce stade, mon travail en atelier avait touché aux matériaux, à la forme, au temps, à l'espace, ainsi qu'aux modes installatif et performatif. Les faux d'artifice avaient désormais un corps – de lumière – et symbolisaient la transformation à travers la fête. Avec la maîtrise, je pensais approfondir ma démarche, mais à l'aube de la création de l'exposition, j'avais plutôt l'impression d'avoir déconstruit ma pratique. Mes dispositifs lumineux étaient devenus de plus en plus au service d'une expérience intersubjective et la dimension humaine avait pris le dessus sur l'effet visuel. Certaines questions demeuraient : pourquoi la fête occupait-elle cette place dans mes réflexions ? Quelle transformation personnelle étais-je en train d'aborder ? Et comment la fête pouvait-elle engendrer ou soutenir cette transformation ? Une pause dans la recherche m'avait permis de puiser des éclaircissements dans la vie en dehors de l'acte de création.

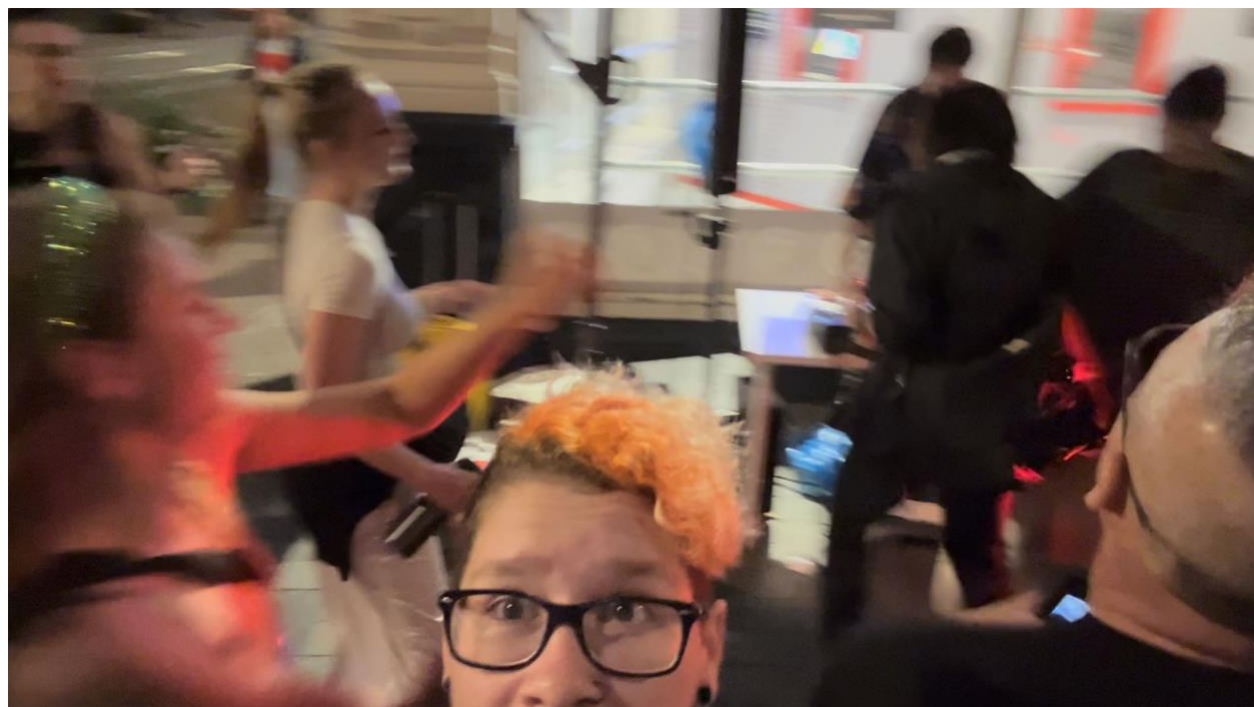
Dans ce chapitre, je raconte des expériences de vie qui ont donné du sens à mon projet de recherche-crédation. D'abord, un voyage en Europe, dans deux villes très festives, Amsterdam et Berlin. Après la fête, l'obscurité : la transformation n'est pas toujours un chemin baigné de lumière. Une période de vie difficile m'a fait réfléchir sur la place de la création dans les moments de grande noirceur. Enfin, je présenterai ce que je projette pour l'exposition finale, et la manière dont je souhaite rassembler ces éléments.

#### 4.1 Un voyage solo à la rencontre de l'autre

Dès mon arrivée à Amsterdam, j'ai compris que c'était une ville de fête. J'étais tombée, sans le savoir, sur le weekend de la *Gay Pride*, avec toutes les festivités que cela implique. Et, dans cette ville, le *Red Light* ne dort jamais. Je me suis mêlée à la foule dans les rues étroites du centre, là où des DJ *drag queens* animaient de petites scènes temporaires, mais la densité de gens m'a vite repoussée. Je me suis déplacée vers un

autre secteur du *Red Light*, celui des boutiques de cannabis, de champignons magiques et de t-shirts fluorescents. Sur un coin de rue peu achalandé, j'ai découvert un *party* improvisé : un DJ et une vingtaine de personnes y dansaient. L'intimité de cette fête en public m'a immédiatement séduite. Je m'y suis jointe et j'ai dansé pendant plus d'une heure, jusqu'à ce que la pluie calme les ardeurs. Sans connaître personne, j'ai trouvé ma connexion avec ce petit groupe.

Figure 4.1 Autoportrait dans la rue à Amsterdam (2024)



De retour à mon auberge, j'ai discuté pendant des heures avec ma cochambreuse. Nous étions des inconnues, et pourtant nous avons partagé nos peines et nos aspirations. Ce court weekend à Amsterdam m'a fait réaliser que plus les interactions sont spontanées et intimes, plus elles sont porteuses et mémorables. Cette expérience rejoint ce que j'ai vécu avec les personnes spectatrices qui visitaient nos expositions et avec qui j'ai partagé un moment dans mon installation.

À Berlin, l'ambiance est similaire, mais différente. Il y a des DJs partout : dans les *biertagens*, dans les parcs, sur les bateaux qui sillonnent la rivière Spree. Les personnes y sont habillées de noir et non de couleurs fluorescentes psychédéliques. Les clubs sont ouverts du vendredi soir au lundi matin sans interruption. On y trouve des règles particulières : fouille corporelle à l'entrée, tolérance zéro pour toute forme de harcèlement, et interdiction totale de prendre des photos et vidéos – des pastilles sont même

collées sur les lentilles des téléphones. Berlin est si réputée pour ses clubs qu'on y retrouve la plus petite discothèque au monde : le *Teledisko* (2014). Créée par Nele Kolbe et Benjamin von Uphues, cette cabine téléphonique recyclée permet de faire la fête sur une chanson de notre choix pour la modique somme de 2 €. Bien que ce soit une attrape-touristes, je ne voulais pas manquer la chance d'en faire l'expérience. Il aurait été triste de le faire seule. J'ai demandé à deux personnes de m'y accompagner. Nous avons choisi une chanson de *Arctic Monkeys*. Pendant moins de trois minutes, c'était le délire : musique forte, fumée, lumières, stroboscope. J'ai connecté avec ces deux étrangers le temps d'une chanson. Encore une fois, la connexion avec l'autre était au centre de l'expérience.

Figure 4.2 Nele Kolbe et Benjamin von Uphues, *Teledisko* (2014)

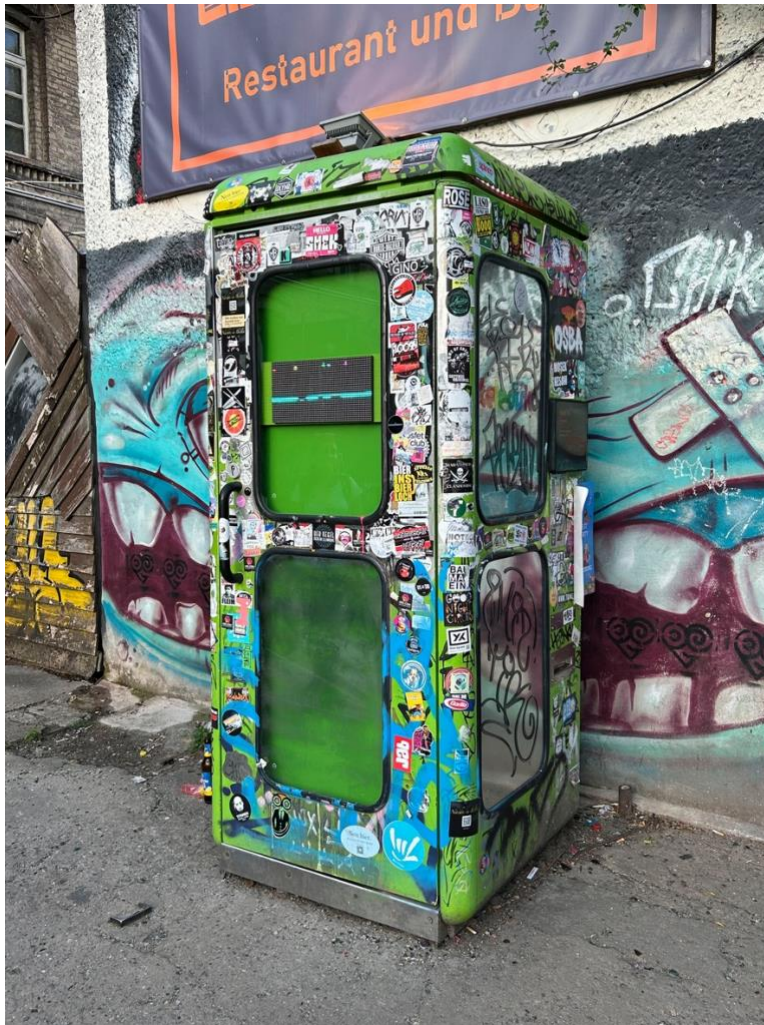


Figure 4.3 Nele Kolbe et Benjamin von Uphues, *Teledisko* (2014), autoportrait à l'intérieur durant l'expérience de l'œuvre (2024).



L'artiste canadien Synth Pop Troubadour fait carrière en Allemagne. Il compose des chansons accrocheuses et humoristiques qu'il performe dans les rues et les festivals. Équipé seulement de son synthétiseur et d'un micro, il porte souvent des costumes extravagants et un casque couvert de miroirs, comme une boule disco. Les paroles de ses chansons ne sont pas très sérieuses et ses mouvements de danse déjantés démontrent sa personnalité décomplexée. Il est difficile de dire quel est l'objectif de ses performances : faire danser ou faire rire le public ? Probablement les deux en même temps. Dans tous les cas, il sait rassembler les personnes dans un moment de joie. Plusieurs aspects de son travail rejoignent mon projet : la performance, le costume, l'ambiance festive et les interactions avec le public. Son approche humoristique s'apparente avec ma présentation au forum, mais lui en musique. Je retiens que l'humour est une excellente façon d'engager avec l'autre.

Figure 4.4 Capture d'écran d'une publication Instagram de l'artiste Synth Pop Troubadour (2024)



La musique joue un rôle très important dans les fêtes. Elle donne une énergie sur laquelle les personnes se synchronisent pour vivre un moment de symbiose. Ma pratique artistique a toujours été axée sur la lumière et le visuel. Pour le forum, j'avais tout simplement choisi une chanson qui convenait. La musique n'a pas pour seule fonction de faire danser, elle peut aussi porter un sens. Sans me transformer en DJ, je dois réfléchir et bien choisir comment la musique s'intégrera à mon projet d'exposition de fin de maîtrise.

## 4.2 L'obscurité

Les voyages et les fêtes ouvrent une parenthèse dans le quotidien. Ils apportent découvertes et surprises, mais aussi un fort désancrage, qui peut servir autant à se ressourcer qu'à fuir. Cette évasion éphémère déstabilise parfois et met en lumière des zones d'ombre. Les grands bouleversements de la vie suscitent eux aussi des remises en question, notamment sur la pertinence de poursuivre une carrière artistique lorsque la sphère personnelle vacille. C'est précisément dans cet écart — entre clarté et obscurité, entre connu et inexploré — que peut naître une transformation intérieure, où l'équilibre demeure fragile, mais fécond.

C'est exactement ce qui se passait dans ma vie privée à ce moment-là. La perspective d'une carrière d'artiste ne faisait plus sens, ce qui était un peu ironique alors que j'étais en pleine maîtrise en arts. Je me suis détournée de mon projet de recherche-crédation pour découvrir un nouveau médium : la broderie. Peu familière avec le textile, j'ai trouvé dans cette distance une façon de créer sans pression de performance. J'ai produit des broderies avec des images simples et du texte pour annoncer la fin de ma carrière artistique en m'identifiant comme ex-artiste. J'ai aussi commencé à fabriquer des écussons avec des inscriptions comme *wannabe* artiste, artiste dans l'âme, artiste en crise, artiste raté. Je les distribuais à mon entourage et partageais des photos sur Instagram : <https://www.instagram.com/josiefoggy/> Le projet devenait un moyen de réfléchir à la perception de soi, autant pour les artistes professionnel·les que pour les personnes amatrices d'art. Cette démarche, avant tout relationnelle, reposait sur la rencontre : je discutais avec les personnes, je fabriquais des broderies, je prenais des photos et je les diffusais sur Instagram.

Figure 4.5 *Unbreak my ART* (2024), broderie sur tissu.



Figure 4.6 *Ex-artiste* (2024), broderie sur tissu.



Au début, je ne voyais aucun lien entre cette production et mon projet de recherche-création. Avec un peu de recul, j'ai remarqué des récurrences : les couleurs vibrantes sur fond noir, l'usage du texte et la dimension relationnelle. Que ce soient les bâtons lumineux jaunes ou les confettis orange fluorescents, j'ai toujours mis en valeur des objets lumineux dans des environnements sombres. L'obscurité est essentielle lorsqu'on travaille avec la lumière. Comme disait mon pote Léonard de Vinci : « Un corps lumineux apparaîtra plus brillant quand il est entouré d'obscurité profonde (de Vinci *et al.*, 2008). » C'est pour cette raison que les spectacles de feux d'artifice ont lieu tard le soir. C'est aussi ce qui m'a poussée à obscurcir la galerie avec des rideaux et des plaques noires pour neutraliser les murs blancs. De la même manière, mes broderies étaient toutes réalisées sur du tissu noir.

Le texte, cette fois, prenait une tournure plus comique que poétique. J'ai rapproché mon travail passé avec celui de Tracey Emin, dont les messages sont profonds et personnel. Ici, ils étaient adoucis par l'humour. L'artiste montréalaise Marie-Claude Marquis peint quant à elle des phrases sur des assiettes et autres objets au style kitsch — fleurs ou images aux allures anciennes. Ses textes, à la fois vulgaires, provocateurs et introspectifs, entrent en décalage avec l'esthétique traditionnelle des assiettes, provoquant à la fois amusement et réflexion. Mes broderies cherchaient un effet semblable : faire dialoguer images et mots pour évoquer la difficulté d'être artiste dans un climat de précarité.

Figure 4.7 Marie-Claude Marquis, *Sans titre* (2025)



Ce projet de broderie n'était pas conçu pour une galerie. Il s'inscrivait dans la vie : je me rendais à des événements artistiques, j'abordais des proches ou des inconnu-es, et je distribuais des broderies selon leurs choix. C'est dans ce contact direct, puis dans le partage sur Instagram, que le projet prenait sens. Ces interactions ont été salvatrices : j'ai retrouvé le goût de créer, et celui de vivre.

La recherche de la noirceur traverse mon travail à deux niveaux, soit physique (trouver un lieu d'exposition capable de bloquer toute lumière extérieure) et psychologique (révéler le côté sombre à travers la fête). Si tout n'est que célébration et joie, il n'y a pas de place pour la remise en question ni pour la transformation. Mais la noirceur littérale suffit-elle à exprimer ce côté obscur? Être plongé dans le noir peut être puissant et éveiller les sens. J'ai déjà exploré cet effet dans mon installation vidéo *Séquence vidéo pour moniteur préparé*, comme plusieurs autres artistes avant moi. L'artiste sonore et visuel japonais Ryoji Ikeda explore lui aussi la force du noir. Comme le souligne la commissaire Yuko Hasegawa, dans l'obscurité totale, la relation entre le corps et l'espace devient indéchiffrable, et l'absence de stimuli visuels intensifie la perception sonore (2006, p.68). Ikeda exploite des contrastes extrêmes, autant dans ses projections noir et blanc que dans ses rythmes sonores, provoquant des réactions physiques dans tout le corps. Mon approche, plus poétique, cherche à transmettre cette idée à travers des récits où la fête

bascule vers une tonalité triste et révélatrice. C'est dans ce mouvement — entre l'instant éblouissant et la retombée — que réside la possibilité de transformation. Brandon LaBelle évoque le corps en crise qui se détruit durant la fête pour ensuite se reconstruire. Pour moi, c'était plutôt l'âme qui était en crise. La fête était une façon de transposer cette perturbation vers le corps et de briser l'isolement causé par la rupture amoureuse.

#### 4.3 Exp(1)osition : scénographie d'un party

Ces réalisations humaines et personnelles vont teinter mon projet de fin de maîtrise qui culminera dans une résidence-exposition, ainsi qu'une performance, à la Maison de la culture d'Ahuntsic entre novembre 2025 et janvier 2026. Pendant toute cette période, je serai en résidence de création dans la galerie, qui restera ouverte au public. L'œuvre prendra forme de façon évolutive sous les yeux des personnes visiteuses. Parallèlement à l'élaboration de mon exposition et de ma performance, je vais animer des ateliers de création avec les personnes citoyennes dans le but de réaliser une œuvre inspirée par mon travail. Cette formule me permettra d'entrer en contact avec le public et de démocratiser le travail de l'artiste tout en me permettant de poursuivre l'exploration de la dimension humaine de mon travail. La galerie sera divisée en deux parties : la plus grande accueillera mon exposition de maîtrise, et la plus petite sera dédiée à la création des personnes citoyennes de l'arrondissement d'Ahuntsic. À la fin janvier, je présenterai une performance qui rassemblera installation lumineuse, texte et *dance party*.

##### 4.3.1 L'exposition

Je réaliserai une installation immersive qui occupera la grande partie de la galerie. Elle sera composée de bâtons lumineux suspendus, des faux d'artifice, à la manière de ma deuxième exploration. Cette fois-ci, ils ne seront pas uniquement jaunes : je les fabriquerai avec des DEL adressables rouges, vertes et bleues. Cette technologie permet de recréer toutes les couleurs et de contrôler les DEL indépendamment, offrant la possibilité de les animer avec une grande finesse. On les retrouve couramment dans les installations multimédias et les scénographies de spectacles et de *raves*. Leur versatilité me permettra de créer des faux d'artifice plus élaborés, multicolores, en dégradé. La référence aux feux d'artifice sera alors plus évidente. Les faux d'artifice seront programmés dans une séquence aléatoire.

Je projeterai en vidéo sur les murs, le poème qui se trouve au début des chapitres de ce mémoire. La galerie de la Maison de la culture Ahuntsic a l'avantage de posséder des murs gris foncé, qui permettent des projections plus contrastées et d'ainsi faire disparaître le cadre vidéo. Le texte défilera doucement

comme s'il surgissait du néant. En arrière-plan, une liste de chansons accompagnera l'installation dans une ambiance festive. Cet aspect restera à expérimenter une fois dans la galerie et la question des droits d'auteurs de la musique sera prise en considération.

L'exposition s'intitulera *Exp(l)osition : scénographie d'un party*. Je pensais avoir inventé le mot *exp(l)osition*, mais le scénographe François Confino et l'auteur Fabrizio Sabelli l'ont imaginé en 1996. Ils l'utilisaient pour nommer leur façon de concevoir la scénographie d'une exposition thématique (2005, p.13-14) . Aujourd'hui, nous parlerions de commissariat. Dans mon cas, je l'utilise comme fusion entre le mot *explosion*, comme l'explosion d'un feu d'artifice, et *exposition*, mon projet de recherche-crédation. Nous avons en commun la considération pour la scénographie, la mise en espace. Si pour eux, le travail était de tisser un fil conducteur pour transporter les personnes spectatrices à travers des idées, mon travail se situe plus au niveau théâtral du terme, soit de créer un décor qui évoque un lieu, une piste de danse, une ambiance de fête.

#### 4.3.2 Un fluo d'artifice collectif

Depuis dix ans, j'anime des ateliers de création en lien avec ma démarche — bricolages lumineux et circuits électroniques. À la demande de la Maison de la culture d'Ahuntsic, je rencontrerai des groupes de citoyen·nes pour réaliser une création : une installation collective dans la petite partie de la galerie. Je leur proposerai de créer des œuvres en réponse à mon exposition. Dans ce contexte, j'utiliserai des matériaux accessibles, proches du bricolage, plutôt que des composantes électroniques. Les participant·es réaliseront des faux d'artifice avec des matériaux fluorescents, que nous nommerons des fluos d'artifice. À la manière de mobiles, ces bricolages seront suspendus au plafond. Des lumières noires les mettront en valeur, tandis que des ventilateurs placés au sol les animeront doucement.

L'animation de ces ateliers de création renforcera mon intention – dans mon travail – de créer des liens à travers les interactions humaines, et non uniquement par la présentation d'objets d'art. À ce jour, je ne sais pas comment mon exposition sera influencée par ces rencontres. Avec mon projet de broderie, le lien entre la création et l'autre apparaissait plus directement, puisque les broderies étaient conçues pour être offertes et non exposées. Après la fin de ma maîtrise, j'envisagerai d'explorer davantage cette façon de créer dans un but relationnel.

### 4.3.3 La performance

À la fin de l'exposition, je présenterai une performance. À la manière de ma conférence-performance présentée lors du forum étudiant, je m'adresserai directement aux personnes spectatrices, à la façon d'un *stand-up* comique, micro en main. Cette fois-ci, je ne parlerai pas de l'état de ma recherche ; je raconterai plutôt des histoires de fêtes vécues, un peu comme celles de mon voyage en solo.

L'écriture occupera encore une fois une place importante. Cette fois, les textes ne seront pas uniquement présentés sous forme installative : ils seront aussi racontés. Ces récits évoqueront des rencontres teintées d'amour, mais aussi d'obscurité et de rejet. Le point commun entre eux sera leur ancrage dans le contexte de la fête : un espace propice à s'enivrer, à se laisser porter. À travers ces expériences, je me suis transformée. Ainsi, j'utiliserai ces histoires pour montrer comment la célébration, tout comme la lumière, peut à la fois éclairer et créer des zones d'ombre.

La performance sera soutenue par l'installation lumineuse. Cette dernière sera animée différemment qu'en mode installation. Au début, les projections vidéo de texte défilent normalement ; elles serviront d'entrée en matière pour introduire le thème : les feux d'artifice comme métaphore d'une relation d'amour entre l'artiste et son processus de création. Les feux d'artifice resteront d'abord discrets, allumés mais sans animation. Une musique de fond accompagnera la performance, sans être trop présente. Une collaboration avec un-e DJ sera à envisager.

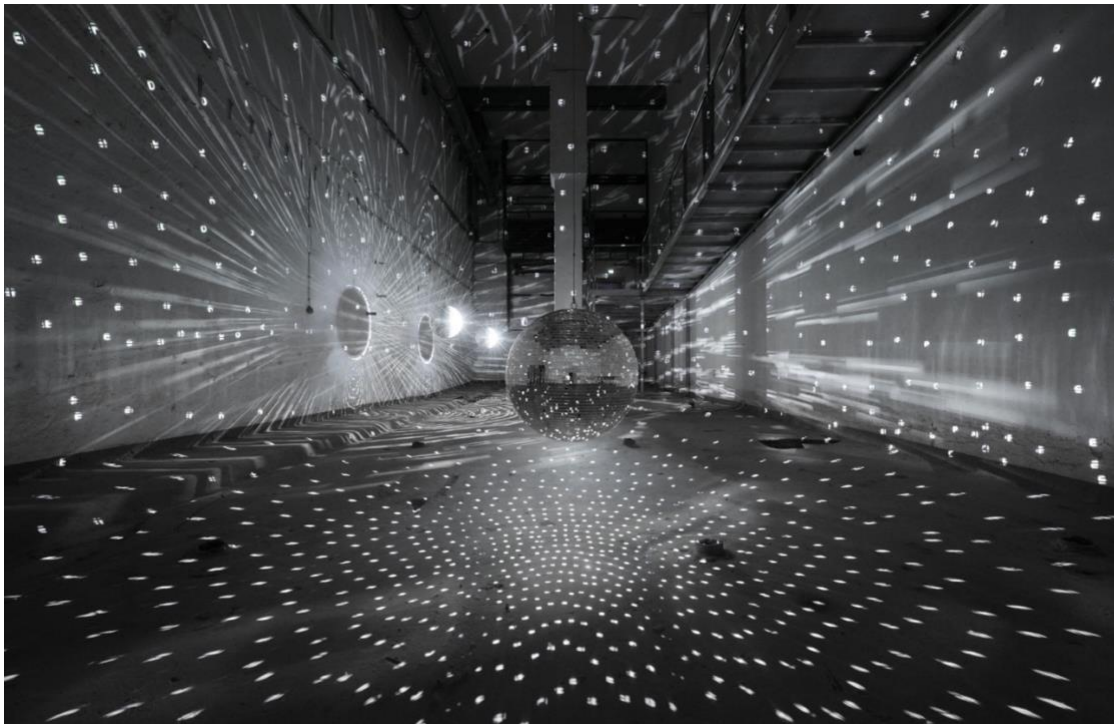
J'accueillerai le public de manière conviviale et décontractée, afin d'établir un contact dès le début. Sans trop l'annoncer, la performance commencera lorsque je prendrai le micro pour raconter une première histoire. Chacune des histoires sera entrecoupée de moments musicaux où les feux d'artifice s'animeront. Graduellement, l'ambiance festive s'installera. Après la dernière histoire, j'inviterai le public à se joindre à moi pour danser. À ce moment, la musique s'intensifiera ; les feux d'artifice s'animeront vivement, tout comme mon costume lumineux. Pour la performance, j'aurai développé une version 2 du costume, avec des DEL adressables, comme pour les feux d'artifice.

Ma question demeure : est-ce que les personnes danseront avec moi ? Lors du forum étudiant, j'avais la chance d'être entourée de mes complices de maîtrise. Je me demande aussi si j'aurai besoin d'une personne pour s'occuper de la régie sonore. C'est au cours de la résidence de création que ces questions trouveront leurs réponses.

## CONCLUSION

L'installation lumineuse *Space – Speech – Speed* (1998 – 2001) de l'artiste allemand Mischa Kuball a été comparée au Big Bang. Celui-ci est le moment le plus éloigné de l'histoire de l'Univers que les scientifiques peuvent décrire. À partir de ce point, son histoire a pu être écrite grâce aux concepts de physique tels que le temps, l'espace et l'énergie (Pluchet, 2017). Faisant partie de la collection permanente du Zentrum Für Internationale Lichtkunst à Unna en Allemagne, l'œuvre de Kuball est composée de trois boules à miroirs suspendues au plafond et trois projecteurs à diapositives pointés sur chacune des boules avec les mots *Space*, *Speech* et *Speed*. Ceux-ci sont presque illisibles car l'image est déconstruite par les petits miroirs. Les lettres lumineuses sont éparpillées sur les murs, le plafond et le plancher, créant un semblant de cosmos chaotique, comme après le Big Bang. Les mots choisis apportent une réflexion sur la lumière, par ses caractéristiques de vitesse et d'espace, mais aussi sur ce qu'elle a à dire. La personne spectatrice doit recomposer les mots, tout comme les scientifiques assemblent leurs observations du cosmos pour recréer l'histoire de l'Univers.

Figure 5.1 Mischa Kuball, *Space – Speech – Speed* (1998-2001)



Mon projet de recherche-création aborde l'espace, le temps et la transformation à travers le médium de la lumière. Mes dispositifs de lumière ont pris plusieurs formes : tangibles, immatérielles, immersives et programmées. Tout cela dans le but de répondre à la question : comment intégrer les technologies de la pyrotechnie dans la création d'une expérience immersive et éphémère dans le contexte des arts médiatiques ? Les feux d'artifice se sont déplacés depuis l'espace bidimensionnel de l'écran vidéo à l'espace tridimensionnel de l'installation immersive. Ensuite, les installations lumineuses, que les personnes du public pouvaient contempler le temps qu'elles souhaitaient, se sont transposées en performance : un moment éphémère et précis. Finalement, l'obscurité et la fête se sont rencontrées pour engendrer un mouvement, une transformation.

  travers les explorations et réflexions qui se sont étalées sur quatre ans, mon projet a pris une tournure inattendue. J'étais une artiste qui créait des installations vidéo et lumineuses. Mes préoccupations étaient techniques : faire disparaître le cadre de l'image et obtenir des noirs très profonds dans des installations vidéo fabriquées ainsi qu'utiliser des enseignes lumineuses commerciales comme inspiration pour des œuvres à caractère personnel. En débutant la maîtrise, je pensais suivre ce même parcours et aborder le feu d'artifice comme une source de lumière et une inspiration formelle. La performance, le récit poétique et le contact avec l'autre se sont alliés aux installations de lumière pour donner un sens nouveau aux feux d'artifice : une métaphore de la transformation, une lumière dans l'obscurité. Finalement, mon projet de maîtrise a dévié de ma question de recherche initiale pour en poser de nouvelles, tout en créant un mouvement, une transformation. La question aurait pu être : comment une pratique artistique peut-elle répandre la lumière dans les moments obscurs de la vie ? Ou encore : comment le feu d'artifice, corps lumineux dans l'obscurité, peut-il incarner la transformation à travers une pratique artistique ? Je me suis transformée à travers cette recherche-création, comme personne et comme artiste. Si j'ai visité des zones sombres, j'ai aussi avancé dans l'obscurité, créé des liens et célébré.

Mischa Kuball utilise des boules miroir pour simuler la création de l'Univers, suggérant habilement que le Big Bang est une fête. Ma recherche sur les feux d'artifice serait-elle aussi à l'image du Big Bang, un mouvement d'expansion marquant non pas une fin, mais le début d'une histoire, une transformation ?

## DE L'AUTRE CÔTÉ DU TROU NOIR

Un trou noir est une étoile massive qui termine sa vie en s'effondrant sur elle-même. Sa force gravitationnelle est si puissante que rien ne peut s'en échapper, pas même la lumière, d'où son nom. On ne sait pas ce qu'il y a de l'autre côté; on peut donc imaginer tout ce que l'on veut. Qu'est devenue toute cette énergie aspirée ? Un univers parallèle existe-t-il ? La lumière rejaillit-elle ?

Tout au long de ma maîtrise, j'ai affronté des épreuves personnelles, ma pratique artistique a éclaté et je me suis transformée. Entre le dépôt de ce mémoire et la réalisation de mon exposition, d'autres obstacles se sont dressés sur mon chemin. Tout juste avant la remise du mémoire, j'étais sans emploi et je pensais avoir tout mon temps pour créer mon œuvre. À ma grande surprise, mon employeur m'a rappelée au travail. C'était une bonne nouvelle, mais elle réduisait considérablement le temps que je pouvais consacrer à mon projet d'exposition.

J'ai réussi à compléter l'installation lumineuse et les ateliers avec la communauté avant les vacances de Noël. L'élaboration de la performance et du costume lumineux restait toutefois à faire. Le soir du jour de l'An, alors que je me rendais au parc pour célébrer le passage à 2026 avec des feux d'artifice, je suis tombée et me suis fracturé le coude. Chirurgie, arrêt de travail, convalescence : ma vie était en suspens.

Pendant ma guérison, j'ai réfléchi aux histoires que je voulais raconter lors de ma performance. Elles gravitaient autour de trois personnes qui ont laissé dans ma vie des traces aussi sombres que lumineuses pendant ma maîtrise. Je m'y accrochais malgré la souffrance, comme si mon identité orbitait autour d'elles. Pourtant, quelques minutes avant minuit, le 31 décembre 2025, lorsque mon olécrâne droit s'est fracturé sur la glace, une autre cassure s'est produite en moi. Ces histoires ne me définissaient plus. Cette chute m'a permis de traverser le trou noir : j'étais enfin libérée.

Alors, comment allais-je réaliser ma performance ? Qu'allais-je raconter ? Comment allais-je fabriquer mon costume lumineux avec des capacités physiques réduites ? J'ai annulé la performance et transformé cette soirée en finissage. Pour l'événement, j'ai collé maladroitement une bande de DEL orange sur mon attelle : mon bras brillait, malgré la blessure.

Lors du finissage, je me suis adressée aux personnes spectatrices. J'ai raconté mon accident et expliqué que je ne pouvais pas présenter la performance annoncée. J'ai relaté, avec mes propres mots, les trois histoires que je devais raconter. Une musique rythmée s'est installée. En affirmant que je ne ferais pas cette performance, j'étais pourtant déjà en train d'en faire une : une perfauxmance que j'ai nommée *Part[y]cule*. Lorsque mon récit s'est terminé, la musique a gagné en intensité et nous avons dansé ensemble, comme je l'avais imaginé dans la performance initiale.

Maintenant que ma maîtrise est terminée, j'écris une nouvelle histoire. Elle se déroule de l'autre côté du trou noir, là où l'énergie et la lumière se retrouvent après l'implosion. J'ai vécu des effondrements intérieurs, mais aujourd'hui je rayonne comme un feu d'artifice.

Figure 6.1 *Exp(l)osition : scénographie d'un party (2025)*, Maison de la culture d'Ahuntsic.



Figure 6.2 *Exp(1)osition* : scénographie d'un party (2025), Maison de la culture d'Ahuntsic.



Figure 6.3 *Fluo d'artifice* (2025)



Figure 6.4 *Part[y]cule* (2026), crédits photo : François Schneider

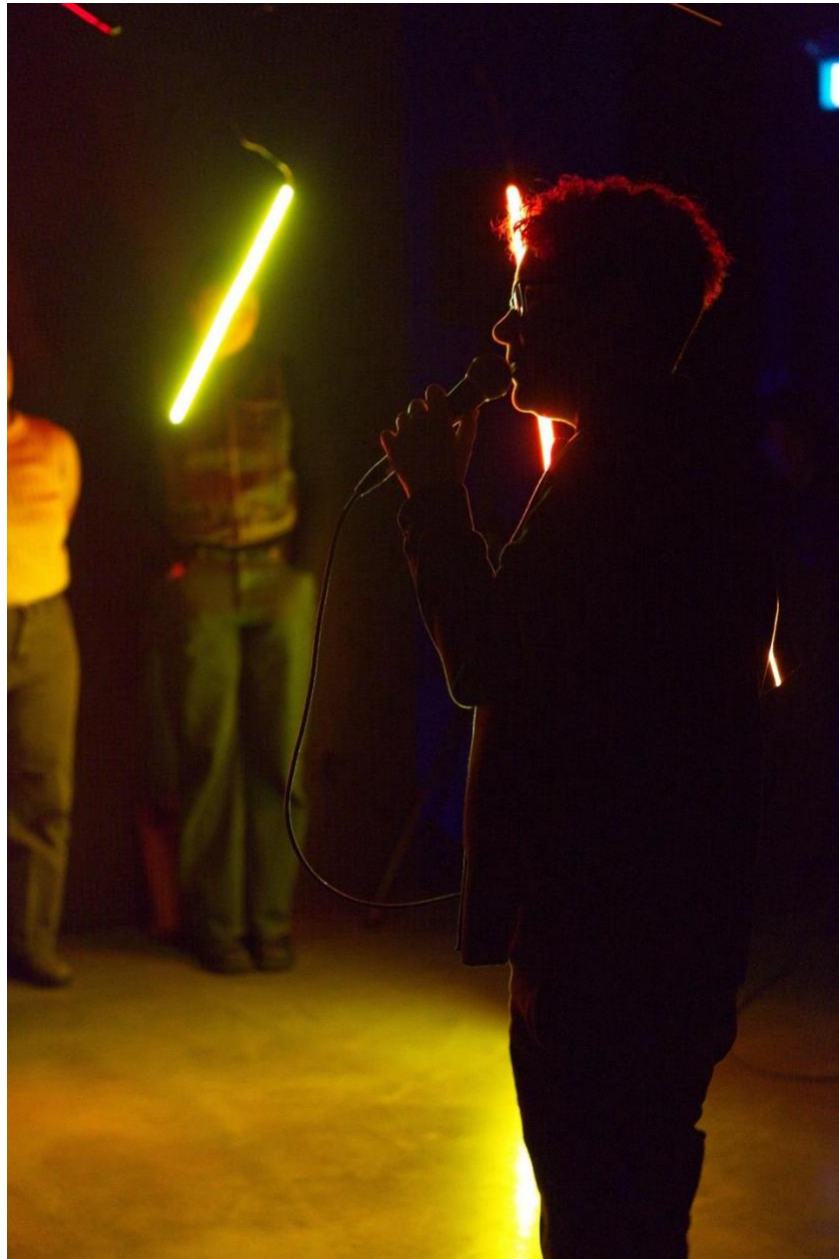


Figure 6.5 *Part[y]cule* (2026), crédits photo : François Schneider



## RÉFÉRENCES

Anderson, L. (2010). Always Falling: Ambiguous Icon #5. Dans S. Dietz (dir.), *Material Light* (p. 82). Hatje Cantz.

BAnQ. (s. d.). Le Square. <https://square.banq.qc.ca/fablab>

Bishop, C. (2014). *Installation art: a critical history*. Tate.

Boisclair, L. (2019). *Art immersif, affect et émotion*. L'Harmattan.

Brouillard, J. (2024). *Item – Revue des étudiant·e·s à la maîtrise en arts visuels et médiatiques*.

Cai, G.-Q. et Shaughnessy, J. (2006). *Cai Guo-Qiang: déroulement*. National Gallery of Canada.

Confino, F. (2005). *Explosion, François Confino scénographe*. Norma.

de Vinci, L., Richter, I. A. et Wells, T. (2008). *Notebooks*. Oxford University Press.

Dewey, J. (2010). *L'art comme expérience*. Gallimard.

Elger, D. (2006). *Light as Metaphor – Art with Neon*. Dans P. Weibel et G. Jansen (dir.), *Light Art from Artificial Light* (p. 490-505). Hatje Cantz.

Gibbons, J. (2005). *Art and Advertising*. I.B.Tauris.

Gibbons, J. (2013). *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. I.B. Tauris.

Goldbard, A. (2013). *Microbus* [Photographie]. <https://adelagoldbard.com/portfolio/paraallegories-2013-2015/>

Hasegawa, Y. (2006). Ryoji Ikeda. Dans C. A. Jones (dir.), *Sensorium: embodied experience, technology, and contemporary art* (p. 68-69). MIT Press.

Heller, Eva. (2009). *Psychologie de la couleur: effets et symboliques*. Pyramid.

Jaspers, J. et Hauffe, T. (dir.). (2024). *The Essence of Light*. Druck Verlag Kettler GmbH.

Kennefick, K. (2004). [Photographie de l'oeuvre *Inopportune: Stage One de Cai Guo-Qiang*]. MASSMoCA.  
<https://massmoca.org/event/cai-guo-qiang-inopportune/>

Kosinski, J. (2010). [Image fixe du film *Tron Legacy*]. IMDB.  
<https://www.imdb.com/fr/title/tt1104001/mediaviewer/rm133019648/>

Kowanz, B. (1989). *The Speed of Light sec/11.5m* [Néon]. Zentrum Für Internationale Lichtkunst, Unna.

Kuball, M. (1998). [Photographie de *Space – Speech – Speed* de Mischa Kuball].  
<https://www.mischakuball.com/de/works/space-speech-speed>

LaBelle, B. (2021). Pedagogy of Revelry – Toward Party Studies. Dans V. Aguado, R. Del Buey et B. LaBelle (dir.), *Party studies: home gatherings, flat events, festive pedagogy and refiguring the hangover*. Errant Bodies Press.

Marquis, M.-C. (2025). [Photographie d'une oeuvre de Marie-Claude Marquis]. Instagram.  
<https://www.instagram.com/marimarki>

Noor Riyadh. (2021). [Photographie de l'oeuvre *Northern Lights* de Aleksandra Stratimirovic]. Riyadh Art.  
<https://riyadhart.sa/en/artworks/northern-lights-2015/>

Padalino, N. (2020). *Fluorescent Art*. Nick Padalino.

Pattenden, A. (2022). [Photographie de l'oeuvre *Illuminated Swim* de Tine Bech].  
<https://tinebech.com/artwork/illuminated-swim/>

Pluchet, B. (2017). *Le big bang*. First éditions.

REM. (2023). [Photographie de l'oeuvre *STAND: BY* de Fiza, Josée Brouillard, Liliana Kovač, Patrizio Patrizio and Riesbri]. REM. <https://rem.info/en/unir/temporary/concordia>

Rush, M. (2005). *New Media in Art*. Thames & Hudson.

Schumann, R. (2020). [Photographie d'oeuvres de Regine Schumann].  
<https://regineschumann.de/exhibitions/cadan-yurakuch-by-taguchi-fine-art-tokyo/>

SFMOMA. (1997). [Photographie de l'oeuvre *Fantastic to Feel Beautiful Again* de Tracey Emin].  
SFMOMA. <https://www.sfmoma.org/artwork/99.489/>

Stammers, S. et Lupton, M. (dir.). (2022). *Collected Light Volume one: Women Light Artists*. Light Collective.

Synth Pop Troubadour. (2024). [Capture d'image d'une vidéo de Synth Pop Troubadour]. Instagram.  
<https://www.instagram.com/synthpoptroubadour/>

Tanaka, A., Kato, M., Tiampo, M., Grey Art Gallery & Study Center et Morris and Helen Belkin Art Gallery. (2004). *Electrifying art: Atsuko Tanaka, 1954-1968*. Morris and Helen Belkin Art Gallery.

TUNDRA. (s. d.) [Photographie de l'oeuvre *ROW* du collectif TUNDRA]. <https://wearetundra.org/row>

Uhl, M. (2013). *Le mode « conférence »*. *Un acte performatif, ludique et réflexif*. *Inter : art actuel*, (115), 36-38.

Vinken, F. (2002). [Photographie de l'oeuvre *Tunnel of Tears for Unna* de Keith Sonnier]. Häusler contemporary gallery. [https://haeusler-contemporary.com/keith-sonnier-in-memoriam-1941--2020-2\\_en#group-8](https://haeusler-contemporary.com/keith-sonnier-in-memoriam-1941--2020-2_en#group-8)

Wark, M. (2023). *Raving*. Duke University Press.

Weibel, P. (2006). *The Development of Light Art*. Dans P. Weibel et G. Jansen (dir.), *Light Art from Artificial Light* (p. 86-223). Hatje Cantz.

Whitney Museum of American Art. (2001). [Photographie de l'oeuvre *Ambiguous Icon #5 (Running Falling)* de Jim Campbell]. <https://www.jimcampbell.tv/portfolio/ambiguous-icon-5-running-falling>

Zanchetta, A. (2018). *Regine Schumann - colormirror*. Dep Art.

(1956). [Photographie d'Atsuko Tanaka avec *Electric Dress*]. Graham Thomas.

<https://grahamthomasauthor.wordpress.com/2021/07/21/electric-dress-denkifuku-the-art-of-atsuko-tanaka/>