

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

INTERMONDE : CONCEPTION D'ESPACES FICTIFS RELIANT LIEUX HABITÉS ET
PSYCHISME DANS UNE INSTALLATION

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

PAR
GENEVIÈVE ROY

JUILLET 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce mémoire-création est le fruit de quatre années de réflexions et de recherches durant lesquelles s'est construit le projet *Intermonde*. En plus des auteurs et artistes qui m'ont guidée dans cette quête fabuleuse, plusieurs personnes de mon entourage m'ont accompagnée, et je tiens à les remercier chaleureusement.

Tout d'abord, je souhaite exprimer toute ma reconnaissance envers ma directrice de recherche, Anne-Marie Ninacs. Sa bienveillance, ses observations toujours justes, son flair incomparable et la convivialité de nos échanges constituent un apport inestimable dans la réalisation et l'aboutissement de ce projet ambitieux.

Merci également aux autres membres du corps enseignant du programme de Maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM, en particulier à Sylvie Readman, qui a supervisé les premières étapes de ce travail, ainsi qu'à Gisèle Trudel, Alain Paiement, Claire Savoie et Marie-Josée Jean, pour leur enseignement et la qualité de leurs réflexions. Merci à Carole Dubois pour sa disponibilité. Merci à Roxane et à Danielle, mes collègues de maîtrise, pour leur amitié et notre soutien mutuel. Merci à Chloé Thériault, pour les modélisations numériques des études préliminaires qui ont fait une grande différence dans l'élaboration du projet *Intermonde*.

Merci à ma famille et à mes proches qui, de toutes sortes de façons, m'ont soutenue et suivie dans cette aventure épique. À Michel, pour nos discussions au parc Laurier, l'acuité de son regard et son soutien indéfectible. À mon frère Stéphane, Hélène et Ilana, pour leurs encouragements constants et leur enthousiasme. Enfin, un immense merci à ma mère pour sa présence lumineuse et son soutien infini, et à mon père, pour l'inspiration qu'il m'insufflé encore aujourd'hui.

DÉDICACE

À la mémoire de mon père

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 HABITER LES LIEUX	3
1.1 Espaces du dehors.....	3
1.1.1 Marcher hors de soi : la ville-parcours	3
1.1.2 Marcher vers soi et faire image : le chantier comme métaphore.....	4
1.2 Espaces du dedans.....	9
1.2.1 Ancrages psychiques des lieux habités.....	9
1.2.2 La maison natale ou le corps-maison	13
1.2.3 Lieux vidés et disparitions.....	14
1.2.4 Lieu identitaire, appropriation et construction de soi.....	17
1.3 Espaces entre.....	18
1.3.1 Entre le Moi et le monde : espaces intrapsychique, intersubjectif et transsubjectif	18
1.3.2 <i>Intermonde</i> ou la « malléabilité résistante ».....	20
1.3.3 Liminalité : rêve, symbolisme et imaginaire des lieux habités	22
CHAPITRE 2 VISITER LA PSYCHÉ.....	25
2.1 Théâtres miniatures.....	25
2.2 Maquettes abandonnées	33
2.3 Architectures inachevées	37
2.4 Chambres affectives.....	42
CHAPITRE 3 CONSTRUIRE L'ESPACE FICTIF <i>INTERMONDE</i>	48
3.1 Dehors : mondes en chantier.....	50
3.2 Dedans : l'immeuble-appartement	54
3.3 Entre : la pièce-vaisseau.....	58
3.4 Pendant et après <i>Intermonde</i>	61
BIBLIOGRAPHIE	63

LISTE DES FIGURES

1.1 Geneviève Roy, <i>Chantier UQAM</i> , 2018, photographie numérique imprimée sur sur panneaux d'acrylique, montants et contreplaqués de bois, éclairage. 198 x 168 x 35 cm. Vue de l'installation (au centre) et deux détails.	6
1.2 Geneviève Roy, de la série <i>Chantier Clark</i> , 2019, photographie numérique imprimée au jet d'encre et montée sur aluminium, 30 x 45 cm.....	8
1.3 (Image de droite) Geneviève Roy, de la série <i>Chantier Clark</i> , 2019, photographie numérique imprimée au jet d'encre et montée sur panneau d'aluminium, 30 x 45 cm.	8
1.4 Geneviève Roy, <i>Chantier intérieur</i> , 2019, impression numérique, carton mousse, photographie. 23 x 30 cm.	9
1.5 Vue sur la cour arrière à partir du sous-sol de la maison familiale, Québec, 2020. Photo : Geneviève Roy.....	10
1.6 Vues de mon habitat, sous-sol de la maison familiale, Québec, 2020. Photos : Geneviève Roy	10
1.7 Geneviève Roy, <i>Mémoires souterraines</i> , 2022, photographie, maquette (carton mousse), photomontage numérisé, 30 x 45 cm.	14
1.8 Geneviève Roy, <i>Chambre blanche</i> , 2019, photographie, maquette (carton mousse), photomontage numérisé, 15 x 20 cm.	16
1.9 Geneviève Roy, <i>Dioramas, boîtier n° 1</i> , 2021, photographie numérique montée sur acrylique, contreplaqué, peinture et éclairage del, 30 x 45 x 20 cm.	16
1.10 Geneviève Roy, <i>Cabanon</i> , 2022, photomontage numérisé, 30 x 45 cm.....	24
2.1 Robert Lepage, <i>887</i> , 2015, deux vues de la maquette de l'immeuble du 887, rue Murray.	26
2.2 Robert Lepage, <i>887</i> , 2015, bibliothèque de Lepage et maquettes des intérieurs des logements. ..	27
2.3 Saul Steinberg, <i>The Art of living</i> , 1949, illustration.	28
2.4 Robert Doisneau, <i>La maison des locataires</i> , 1922, photomontage.	28
2.5 Robert Lepage, <i>887</i> , 2015, vue d'un cerveau en coupe (à gauche) et vue en plan de l'appartement du 887, rue Murray (à droite).	31
2.6 Georges Perec, <i>La vie Mode d'emploi</i> , 1974, illustration de la polyphonie du cavalier superposée au bi-carré latin (10 x 10 cases).	32
2.7 Menghzi Zheng, de la série <i>Maquettes abandonnées</i> , 2014, carton et papier.....	34
2.8 Menghzi Zheng, <i>Maquettes abandonnées</i> , 2014, carton, papier.	35

2.9 Tatiana Trouvé, <i>B.A.I.</i> , 1997-2003, installation (bois, peinture, plastique, papier, métal, feutrine, plexiglas).	38
2.10 Tatiana Trouvé, dessin de la série <i>Intranquility</i> , 2007, mine graphite et collage de papier, de bande de cuivre et de film plastique sur papier, 73 x 115 cm.....	39
2.11 Tatiana Trouvé, <i>Sans titre</i> , 2007, installation (ciment, plexiglas, formica, métal, cuir, marbre, bronze, bois), 300 x 610 x 421 cm.	40
2.12 Louise Bourgeois, <i>Cellule Choisy II</i> , 1995, marbre, acier et miroirs, 214,3 x 198,1 x 147,3 cm....	45
2.13 Louise Bourgeois, <i>Cellule Choisy I</i> , 1990-1993, marbre, métal et verre, 306,1 x 170,2 x 241,3 cm.	47
3.1 Geneviève Roy, <i>Intermonde</i> , 2022, photographie et dessin informatisé.	49
3.2 Geneviève Roy, <i>Intermonde</i> , 2022, modélisation informatisée par Chloé Thériault.	49
3.3 Geneviève Roy, <i>Intermonde</i> , 2022, étude préliminaire en élévation, dessin informatisé.	50
3.4 Jonathan Monk, <i>Exhibit Model Three</i> , 2017-2018, vues de l'exposition à VOX centre de l'image contemporaine, Montréal. Photo : Michel Brunelle.	51
3.5 <i>Before Yesterday We Could Fly: An Afrofuturist Period Room</i> , 2021, Metropolitan Museum of Art, New York. Vue de l'installation et détail du photomural. Photos : Anna-Marie Kellen.	52
3.6 Geneviève Roy, <i>Intermonde (Dehors)</i> , 2023, étude préliminaire, photomontage informatisé imprimé sur pellicule autocollante, 60 x 120 cm.....	53
3.7 Geneviève Roy, <i>Intermonde : la pièce-vaisseau (Entre) et l'immeuble-appartement (Dedans)</i> , 2022, étude en coupe-élévation, dessin informatisé.	55
3.8 Geneviève Roy, <i>Mémoires du 121, Cours de l'Yser</i> , 2022, photographie, maquette (carton mousse), photomontage informatisé, 30 x 45 cm.	56
3.9 Geneviève Roy, <i>Intermonde, vue sur le Jardin secret et le Pavillon-Chambre</i> , 2022, modélisation informatisée réalisée par Chloé Thériault.	57
3.10 Geneviève Roy, <i>Intermonde</i> , 2022, vue de l'installation à partir de l'entrée de la salle, modélisation informatisée réalisée par Chloé Thériault.	58
3.11 Geneviève Roy, <i>Intermonde</i> , 2022, vue du poêle dans la pièce-vaisseau, modélisation informatisée réalisée par Chloé Thériault.	60

RÉSUMÉ

Issue de préoccupations liées à l'environnement bâti et à notre manière de l'habiter, cette recherche-création vise à rendre manifestes les enjeux de l'espace sous l'angle de la subjectivité, de la mémoire et des profondeurs d'un territoire psychique que nous habitons tous mais connaissons peu. Le confinement de 2020-2021 a catalysé la réflexion : à partir de l'expérience personnelle d'un retour obligé vers la maison natale, il s'est agi de capter et de traduire les liens complexes reliant l'espace intérieur de la pensée et de l'émotivité individuelles au monde extérieur architectural, familial et social qui façonne l'existence. Un vaste éventail de lieux domestiques et urbains choisis pour leur valeur symbolique devient dès lors le terroir du travail de création, ces lieux permettant de mieux saisir la nature des images émergeant de la mémoire de ces mondes réels et fictifs que nous habitons et qui nous agissent (Bernateau, Eigner, Martucelli, Mazurel, Winnicott). L'installation qui en résulte, *Intermonde*, consiste en l'observation, la saisie et la représentation visuelle des ancrages psychiques de ces lieux; elle se décline en deux composantes, l'une photographique (images bidimensionnelles grand format), l'autre architecturale (installation, sculpture, maquettes et espaces gigognes). Grâce au point de rencontre qu'elle incarne entre mondes intérieurs et mondes extérieurs, l'œuvre vise à offrir une meilleure compréhension des territoires inconscients qui fondent toute entreprise humaine et à favoriser ainsi la réappropriation consciente d'un espace personnel.

Mots clés : installation, architecture, photographie, lieu, habitation, chantier, échelle, mémoire, psychisme, identité

INTRODUCTION

La ville me fascine depuis toujours. Son statut incertain, entre ruine et chantier, en fait un lieu dont l'éternelle mouvance m'émeut. Montréal est ma ville-ancrage depuis 1990. Je ne me lasse pas de la parcourir, de l'observer, de la photographier, de la dessiner. La ville anime ma curiosité. Mon parcours d'architecte y est sans doute pour quelque chose.

Mon passage de l'architecture aux arts visuels, il y a une dizaine d'années, a marqué un changement important dans ma manière d'appréhender la ville. Je n'étais plus au cœur de l'action, en train de superviser un chantier ou de préparer des plans pour tel édifice à construire; c'était désormais en tant qu'artiste observatrice que je posais le regard sur l'environnement bâti. Au fil d'errances urbaines, que j'ai transposées par la pratique du dessin, de la maquette et de la photographie, une préoccupation grandissante pour la notion d'habiter s'est « logée » en moi. Ainsi, me suis-je demandé de manière récurrente comment lire et capter ces témoins d'existence que sont les espaces habitables dans lesquels nous vivons.

C'est avec le désir d'élucider cette question que j'amorçai le programme de maîtrise en arts visuels et médiatiques en 2018. Mes recherches se limitaient alors à l'observation *in situ* de chantiers montréalais; elles étaient tournées vers les « espaces du dehors ». Le début du confinement pandémique, en 2020, m'a toutefois imposé un retour inattendu aux « espaces du dedans » et même à la maison natale, à Québec, où je me rendais pour prendre soin de ma mère. Au même moment, un changement social radical s'opérait, les rues et espaces publics des grandes métropoles étaient désertés au profit d'un réinvestissement intensif des espaces domestiques. Dans une sorte de *point de bifurcation*, notre rapport au monde et aux lieux connaissait de profondes transformations, et ce phénomène était ressenti et observable à l'échelle planétaire. Squattant le sous-sol de la résidence familiale pendant près de deux ans, j'ai expérimenté cette nouvelle manière d'habiter dans un environnement domestique, souterrain, intérieur et rempli de souvenirs matériels et sensoriels, ce qui a fait bifurquer ma recherche-crédation. Je me suis sentie poussée à visiter les liens qui unissent l'espace construit et la mémoire.

Mes recherches subséquentes ont ainsi été réalisées sous l'angle de la subjectivité de l'être, des profondeurs psychiques et des territoires de l'inconscient. Je voulais établir des liens entre ces zones

mystérieuses de la psyché et les habitations qui ont marqué mon expérience. Ainsi, mes préoccupations, initialement axées vers le monde extérieur de la cité, se sont-elles, pour un temps, déplacées vers le monde interne, plus obscur, du territoire intime de la domesticité. C'est finalement l'éventail complet de ces lieux vécus et habités, extérieurs et intérieurs, pour leur ancrage dans le psychisme, qui a défini les visées de mon projet de création. J'ai tenté de capter et de traduire les liens complexes reliant l'espace intérieur de la pensée et de l'affectivité, au monde extérieur – architectural, familial et social – qui façonne notre existence. Pour le dire autrement : puisque quasiment chaque fragment de notre mémoire est lié à un lieu, comment les images de ces espaces vécus, rêvés, imaginés et intériorisés qui constituent notre expérience se construisent-elles?

Le texte qui accompagne mon projet s'appuie sur une approche heuristique où se font écho les ressources théoriques, les étapes du processus créatif et le récit de mon expérience. Le premier chapitre aborde la manière d'habiter les lieux sous les angles sociologique, psychanalytique et historique, et se déploie en trois grandes sections ou types d'espace investi : les espaces du dehors, les espaces du dedans et les espaces « entre ». Le deuxième chapitre examine la démarche d'artistes explorant, chacun, chacune à leur manière, les liens unissant la psyché et l'espace architectural; des projets spécifiques sont analysés et mis en relation avec mes propres recherches. Le troisième chapitre porte sur le projet d'exposition issu de ces travaux de recherche; intitulé *Intermonde*, il consiste à l'observation, la saisie et la représentation visuelle de lieux domestiques et urbains choisis pour leur valeur symbolique. L'œuvre finale se décline en deux composantes, l'une, photographique (images bidimensionnelles grand format), et l'autre, architecturale (installation sous forme d'espaces gigognes); plongeant le spectateur dans un univers aux frontières du visible, entre vastes territoires ouverts et mondes intérieurs miniatures, elle vise à créer chez les spectateurs un effet à la fois immersif et ambigu.

En cette ère contemporaine incertaine où la « porosité du numérique » bouscule nos territoires privés, constamment sollicités de l'extérieur, j'aspire aussi, par l'entremise de ce projet, à favoriser pour chacune et chacun la réappropriation d'un espace personnel doté de pouvoirs agissants et libérateurs, un espace à soi qu'il m'apparaît urgent de préserver, face aux agitations d'un territoire urbain en pleine mutation.

CHAPITRE 1

HABITER LES LIEUX

1.1 Espaces du dehors

1.1.1 Marcher hors de soi : la ville-parcours

S'échapper est le plus grand des plaisirs; errer au hasard des rues en plein hiver la plus grande des aventures.

Virginia Woolf

Dans le court récit *Au hasard des rues : une aventure londonienne* (1927), Virginia Woolf évoque avec justesse la sensation de perméabilité du Moi qui s'extirpe de son logis pour errer dans la ville et s'ouvrir au spectacle de la vie urbaine. À travers son parcours et ses observations du territoire londonien, l'auteure effleure le mystère des frontières qui nous relient au monde :

Suis-je ici ou suis-je là? Ou est-ce que le vrai moi n'est ni ceci ni cela, ni ici ni là-bas, mais quelque chose de si varié et de si fluctuant que c'est seulement lorsque nous donnons libre cours à ses désirs et le laissons faire sans entraves, à sa guise, que nous sommes vraiment nous-mêmes ? (p. 11)

Woolf décrit ici les limites de la subjectivité. Elle trace les entrelacs des territoires géographiques, architecturaux, humains et sociaux, et du soi. Ainsi, suggère-t-elle, pour que l'artiste trouve son inspiration et enrichisse son monde « intérieur », elle doit, de temps en temps, s'ouvrir au monde « extérieur » et le parcourir. Je me retrouve dans ce texte, puisque parcourir la ville en solitaire pour en extraire les fragments signifiants par l'image photographique constitue le terroir de ma pratique. Depuis longtemps, l'errance urbaine me permet de capter des vues singulières de l'environnement bâti et de m'imprégner du territoire de la cité. Elle me permet aussi, en tant qu'artiste, de me situer et de saisir ce qui distingue mon monde intime – le *chez-soi* – du monde extérieur de la cité.

Dans son essai *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire* (2021), l'historien Hervé Mazurel précise que la face cachée de notre être se nourrit et s'imprègne de la vie sociale, mais aussi du contexte géographique, historique et culturel dans lequel nous évoluons. Ainsi, le monde passé et actuel qui m'entoure et dont j'ai fait/je fais partie (les êtres, l'environnement naturel, l'environnement bâti, mon lieu de travail, ma maison, ma famille, etc.) façonne jusque dans ses moindres replis, les dimensions psychiques de mon existence. Qu'il soit urbain, rural ou banlieusard, cet environnement a une incidence sur le développement identitaire; il articule notre personnalité, nos choix, nos désirs, notre

créativité. Et cela est vrai, quelle que soit l'étendue du territoire : emily dickinson, grande poétesse américaine du 19^e siècle, recluse dans sa chambre pendant les vingt-cinq dernières années de sa vie, observait quotidiennement, de sa fenêtre, les frémissements du monde animal et végétal animant son jardin et elle enrichissait ainsi son monde à elle d'une manière atypique qui allait donner une tonalité toute particulière à sa poésie.

Mais qu'en est-il plus précisément des « effets visibles de la ville moderne sur l'être psychique des citadins » (Mazurel, 2021, p. 187)? Nous verrons bientôt à quel point les frontières entre individu et société sont poreuses. En tant que Montréalaise depuis plus de vingt-cinq ans, il est évident pour moi que l'énergie fluctuante de la métropole, parfois effervescente, vibrante et solaire, parfois sombre, dure et ténébreuse, a contribué à façonner les strates les plus profondes de ma propre subjectivité, et ainsi influencé l'histoire visuelle que j'avais envie de raconter en tant qu'artiste. Celle-ci commence avec la manifestation du caractère infiniment changeant de la ville qu'incarne le chantier, lieu urbain emblématique que j'affectionne particulièrement et que j'ai assidûment fréquenté.

1.1.2 Marcher vers soi et faire image : le chantier comme métaphore

Ce que le chantier nous montre et ce que nous aimons voir, ce sont les noces de l'homme avec lui-même, c'est-à-dire l'histoire de ses transformations et de ses reconstructions. [...] Il est l'incarnation de toutes les genèses, urbaines, culturelles ou existentielles.

Baliesta et Callens

Le chantier a une définition multiple et ambiguë, puisqu'on lui attribue tour à tour les significations de lieu, de durée et de processus. Il apparaît à plusieurs commentateurs non seulement comme la trace documentaire et politique de l'édification de grands ouvrages architecturaux, mais également comme « l'un des paradigmes majeurs de la modernité esthétique » (Colard et Singer, 2010, p. 2). Au cours des dernières décennies, le chantier est d'ailleurs devenu un enjeu esthétique et théorique important dans les milieux de l'histoire de l'art et de l'art contemporain, si bien que lui ont été consacrées des expositions d'envergure (*La poétique du chantier*, Musée-château d'Annecy, 2010; *L'art du chantier*, Cité de l'architecture, 2019) et des publications spécialisées (A. Ferere, *Du chantier dans l'art contemporain*, 2019; J. Baliesta et A.-C. Callens, *Photographier le chantier*, 2019). Des artistes aussi ont mis le chantier au cœur de leur pratique, notamment Rachel Whiteread, Gordon Matta-Clark, Stephan Shankland et Stéphane Couturier, pour n'en citer que quelques-uns.

Pourquoi le chantier fascine-t-il tant ? Le communiqué de presse de la Cité de l'Architecture et du patrimoine, portant sur l'exposition *L'art du chantier : construire et démolir (XIV^e-XXI^e siècle)*, qui eut lieu à Paris en 2018-2019, propose une réponse;

L'image du chantier ne serait-elle pas plus captivante que celle de l'œuvre bâtie, plus vivante, plus puissante que celle de l'édifice achevé ? Ses éléments mobiles et ses dispositifs temporaires l'apparentent à un spectacle de rue; mais surtout il est par son caractère provisoire et non fini, une métaphore même du possible et du virtuel.

Que nous l'observions à travers les fentes d'une palissade ou par le biais de l'image photographique, le chantier, omniprésent dans notre quotidien, prolifère telle une figure symptomatique des transformations de la ville et de l'humanité dans leur précarité, leur histoire et leur devenir. Il est symbole de déclin, de ruine, de mort, de transformation, de renouveau, de renaissance et de maîtrise temporaire; le chantier est un joyau de l'impermanence. Ainsi, il m'apparaît possible de trouver dans cette forme très matérielle et extérieure, la représentation de nos plus subtiles démêlées intérieures. Dans le contexte de mon expérience personnelle, je visualise le chantier comme la métaphore révélatrice de ma propre construction identitaire, marquée par un père constructeur autodidacte décédé trop tôt et le métier d'architecte que j'ai exercé pendant dix-huit ans, puis délaissé définitivement. En plus de représenter ce double deuil, le chantier demeure pour moi une figure énigmatique, à la fois architecturale et archéologique, humaine et psychique.

À l'amorce de la maîtrise, le chantier urbain est ainsi devenu mon premier champ de recherche. En parcourant le pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM au quotidien, je me suis mise à observer le chantier de la restauration du clocher et ses alentours, d'abord de l'intérieur, à travers les parois vitrées du pavillon, puis directement de l'extérieur. Des blocs de pierre empilés, des clôtures grillagées, un passage couvert fait de panneaux de contreplaqué, des échafaudages, des fragments d'architecture patrimoniale jonchant le sol sans protection... Ce chaos structuré, habité par une fourmilière d'hommes à l'ouvrage, est saisissant. J'effectue plusieurs séances de repérage photographique, au cours desquelles je capte plus de cinq cents images qu'ensuite je classe et regroupe sous les thématiques « ossatures », « parois épidermes », « empreintes », « interstices » et « vestiges ». Douze photographies sont sélectionnées, retravaillées numériquement, puis imprimées sur panneaux d'acrylique et installées à l'intérieur d'un dispositif composé de deux parois de contreplaqué brut avec des percements ponctuels. Un éclairage rudimentaire est intégré à l'ensemble, que j'intitulerai simplement *Chantier* (2018) [fig.1.1]. Cette première œuvre installative incite mes collègues de la maîtrise à s'approcher pour regarder à travers les fentes des images qu'ils ne pourront jamais voir

complètes, ni d'un point de vue frontal. En jouant les modalités du chantier dissimulé derrière des palissades, je tente d'attirer le regard sur un chantier qui nous est facilement accessible par les fenêtres de l'université, mais dont la plupart d'entre nous n'avait pas remarqué le potentiel symbolique, ni la dimension esthétique.



1.1 Geneviève Roy, *Chantier UQAM*, 2018, photographie numérique imprimée sur sur panneaux d'acrylique, montants et contreplaqués de bois, éclairage. 198 x 168 x 35 cm. Vue de l'installation (au centre) et deux détails.

Je poursuis mes recherches, à l'automne 2019, grâce à un ami architecte qui me donne accès au vaste chantier de l'esplanade Clark, au cœur du Quartier des Spectacles à Montréal. Un véritable déclic se produit. En observant les clichés photographiques que j'ai pris durant mon parcours sinueux et parfois risqué parmi les débris de matériaux, le béton fraîchement coulé, les pelles mécaniques grouillantes et les amoncellements de toutes sortes (terre, cailloux, rebus), je perçois dans les niveaux souterrains du site le pan énigmatique de tout un monde intérieur. Une sorte de dérive imaginaire apparaît, comme un spectre onirique naissant spontanément de l'image photographique. Je me suis retrouvée physiquement dans la réalité d'un chantier et, pourtant, la représentation « après-coup » (Freud, 1900) de ce lieu me rappelle davantage les reliefs d'un espace mental où le temps semble suspendu, et où la réminiscence d'évènements vécus, les rêves et les fantasmes, se manifeste.

Cette prise de conscience oriente peu à peu mon intérêt vers le monde intérieur, celui des profondeurs de la psyché. Je trouve, dans la lecture de *Fonctions de l'image dans l'appareil psychique* de Céline Masson (2004), un écho à mes questionnements sur la construction de photographies issues à la fois d'observations en temps réel, de traces du processus créatif et de formations d'images mentales ou, pour le dire comme Bachelard (1957), de formations *imaginaires* (faisant émerger des

images du vécu, comme des images de projets en cours ou futurs). « Comment naissent les images et qu'en faisons-nous ? », demande Masson (cf. quatrième de couverture). L'analyse du rôle de l'image dans l'appareil psychique qui s'ensuit établit des liens entre le travail du rêve et ce qu'elle nomme « le créer » :

Le créer déclenche un afflux d'excitations qui saisit le sujet, le traverse, et cet afflux est probablement l'analogon de celui des rêves en ce que bien souvent, il provoque une vive intensité visuelle et favorise le passage d'images anciennes et un contact avec l'intime. Dès lors, il s'agit, pendant cette phase de vive excitation, condition pour créer, de ne plus se séparer des traces retrouvées et de les conserver dans un espace psychique. Le produit du créer, comme le rêve d'ailleurs, est un excitant qui met en éveil la pensée et tente d'apprivoiser les corps étrangers errant dans le psychisme. Il s'agit encore d'identifier les figures de la nuit et de les « faire monter au jour », selon l'expression du peintre Caspar David Friedrich (p. 96).

Barbara Le Maître, dans *Entre film et photographie : Essai sur l'empreinte* (2004), renforce la position de Masson, en mettant en lumière l'importance du rôle des images-objets issues de la photographie et du cinéma dans le fonctionnement de l'appareil psychique :

Si l'image-objet n'est pas la concrétisation ou l'extériorisation d'une image psychique, elle est aussi, néanmoins, un instrument de travail psychique [...] L'idée au fond est que l'activité psychique n'engage pas exclusivement ou pas en priorité des images psychiques, et qu'elle trouve au contraire, dans ce que l'on nomme parfois les « vraies images », un instrument de travail efficace. Pour le dire simplement, l'idée de processus psychique ne doit pas être réservée aux seules images psychiques (p. 4).

Considérant la photographie comme une « forme de production symbolique », Serge Tisseron, dans *Point de vue : Être dans l'image* (1997), décrypte à son tour la double nature physique-psychique des images :

L'enfermement des diverses composantes d'une expérience – que ce soit dans la « boîte noire » de l'appareil photographique ou dans une « boîte noire » psychique, est en effet toujours réalisé dans l'attente de pouvoir ultérieurement les assimiler [...] L'image – et notamment la photographie – est en cela un opérateur de transformations (p. 6).

S'opposant à l'idée que la photographie sert à « geler l'expérience » ou à « arrêter le temps », l'auteur, qui compare l'espace mental à un tube digestif, souligne que le travail de symbolisation des images par l'appareil psychique n'est rien d'autre qu'une assimilation permanente de nos diverses expériences du monde.

Grâce à ces explications de la nature et du rôle des images issues du rêve, de la symbolisation et de l'acte de création, j'aborde désormais le chantier, dans ma pratique de l'image photographique, comme un révélateur des mécanismes de l'appareil psychique. Ainsi, le regard que je porte sur les photographies captées dans le chantier de l'esplanade Clark ravive-t-il les souvenirs d'autres lieux, d'autres temps, d'autres expériences, mais il provoque aussi l'apparition d'autres images liées à un monde plus abstrait, hors du temps et de la réalité, notamment celles d'un rêve récurrent où il est question d'une grotte. Mes images photographiques nourrissent donc visiblement la dynamique des images mentales de mon appareil psychique [fig.1.2 et 1.3].



1.2 Geneviève Roy, de la série *Chantier Clark*, 2019, photographie numérique imprimée au jet d'encre et montée sur aluminium, 30 x 45 cm.



1.3 (Image de droite) Geneviève Roy, de la série *Chantier Clark*, 2019, photographie numérique imprimée au jet d'encre et montée sur panneau d'aluminium, 30 x 45 cm.

À partir de ces lectures, mon travail plastique de l'image photographique s'oriente de plus en plus vers la déconstruction des images-source prises sur le site du chantier Clark. Je les recadre, les découpe et les reconstruis sous forme de maquettes rudimentaires, que je place à l'intérieur de petites boîtes noires de carton mousse dont les percements rappellent les premières *camera obscura* [fig.1.4]. En plus d'évoquer l'espace sans murs du psychisme et l'empreinte qu'y laissent les perceptions, ce mécanisme de cadrage noir accentue le flou de l'image du chantier et sa déconstruction en fragments épars gisants sur le sol sans fond. Le hors-foyer cherche ici à exprimer le caractère fugace des images qui nous aimantent ou qui surgissent de l'inconscient puis disparaissent – les images évanescences de l'après-coup freudien. Hors-foyer, recadrées, déconstruites, hors-champs : les images photographiques de ces dispositifs manifestent par leur

forme la dynamique toute particulière entre images perçues et images psychiques analysée par Masson, Le Maître et Tisseron.



1.4 Geneviève Roy, *Chantier intérieur*, 2019, impression numérique, carton mousse, photographie. 23 x 30 cm.

Ma marche dans les zones souterraines d'un chantier urbain m'a ainsi permis d'avancer doucement vers un Moi que j'avais un peu mis à l'écart de ma pratique jusqu'alors, et même de commencer à questionner les raisons de cet écart. J'apprivoise désormais des zones inexplorées de mon propre monde intérieur. Bien qu'il ait été provoqué par une visite de chantier et quelques images photographiques résultantes, ce retournement de mon imaginaire vers le soi a eu l'effet d'un éveil prémonitoire à la pandémie de COVID-19, qui nous confinerait seulement quelques mois plus tard. Comme des milliards d'autres personnes, cette crise sanitaire allait me ramener à la maison et à moi-même.

1.2 Espaces du dedans

1.2.1 Ancrages psychiques des lieux habités

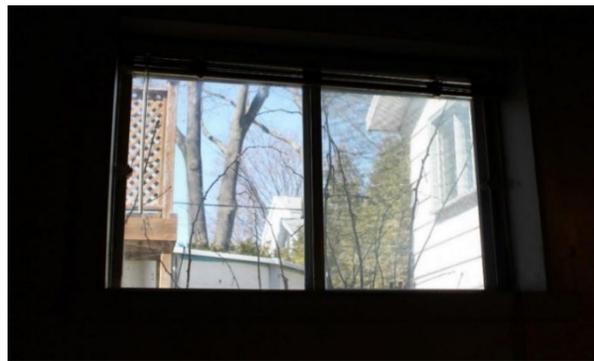
L'homme se tient dans le monde à partir d'un dedans, d'une attention à soi-même, d'une intimité qui est l'ancrage même de sa capacité d'aller au dehors vers le monde.

Perla Serfaty-Garzon

Mars 2020. À mi-parcours de ma maîtrise, la crise pandémique éclate et impose à l'ensemble de la société le confinement et le télétravail. Exit Montréal : je dois retourner dans la maison natale, à Québec, pour m'isoler du virus tout en cohabitant avec ma mère. Pendant près de deux ans, je

replongerais sans l'avoir prévu dans les souvenirs de la demeure où j'ai grandi. Montréal, ma ville-ancrage, devient un ensemble d'images fugaces, parfois claires, parfois floues.

Tout au long de ce séjour, je squatte le sous-sol de la maison familiale, qui me sert à la fois de chambre et d'atelier. La configuration de mon espace de vie s'est ainsi radicalement métamorphosée. Les pièces en enfilade de mon appartement montréalais, issu de la typologie architecturale des logements ouvriers du début du 20^e siècle, ont laissé place à une immense pièce rectangulaire située au sous-sol d'un bungalow des années 1960; elle est percée de petites fenêtres n'offrant qu'une vue partielle du ciel et dépourvue d'horizon [fig. 1.5 et 1.6]. Dans ce drôle de studio souterrain, je travaille, je rêve, je lis, je dors, je crée. Cette nouvelle manière d'habiter, improvisée dans un contexte d'isolement et d'incertitude, me donne l'impression de vivre dans un monde parallèle.



1.5 Vue sur la cour arrière à partir du sous-sol de la maison familiale, Québec, 2020. Photo : Geneviève Roy



1.6 Vues de mon habitat, sous-sol de la maison familiale, Québec, 2020. Photos : Geneviève Roy

C'est alors qu'apparaissent dans mon esprit des visions de ville fantastique. J'imagine un territoire virtuel éclaté, que je module moi-même et que je peux reconfigurer sans cesse; une sorte d'échappatoire face à l'ambiance oppressante du confinement, un *no man's land* aux contours flous

et aux promesses incertaines. J'élabore l'idée d'une cité utopique sise sur un territoire flottant sans situation géographique; je l'esquisse sous forme de dessins et de modélisations numériques. Essentiellement composée de parois architecturales détachées les unes des autres et d'espaces vides, cette cité se parcourait à bord de ce que je nommais le « vaisseau-habitacle », sorte d'engin polyvalent ayant valeur de demeure qui permettait le saut entre espace réel, espace imaginaire et espace psychique. Tout cela était élaboré grâce à un travail numérique de déconstruction et de reconstruction d'images photographiques archivées du chantier de l'esplanade Clark.

Cette ville imaginée et son vaisseau allaient s'avérer un détour dans mon parcours de recherche; ils n'étaient, dans les faits, qu'un élan créatif éphémère en réaction à la pandémie. Ils agissaient, en effet, comme une sorte de subterfuge manifestant le paradoxe d'une situation d'isolement social vécue à côté des autres et à l'échelle planétaire. Dans « Penser l'après : le confinement, un rite de passage ? » (2020), l'économiste française Vanessa Oltra et le chercheur en psychopathologie Gregory Michel décrivent la situation en ces termes :

Ce confinement, présenté comme un acte civique, nous place dans un état intermédiaire entre la pause et l'agitation, un entre-deux inconfortable dans lequel nos repères sont balayés à l'intérieur même de notre « chez-soi ». Cet entre-deux, cet état de marge n'est pas sans rappeler les états liminaux identifiés en anthropologie comme l'étape essentielle et fondatrice des rites de passage (p. 3).

Les auteurs s'appuient sur les réflexions sur le rite de passage de l'anthropologue français Arnold Van Gennep, qui l'identifie comme une « phase de liminarité » (du latin *limen*, qui signifie le seuil), phase de transition durant laquelle l'individu se trouve entre deux états ou statuts et qui est aussi appelée « période de marge » (Oltra et Michel, 2020, p. 3).

Je ne me savais pas encore dans un passage, mais je me sentais certainement dans un entre-deux, entre mon appartement montréalais auquel j'étais si attachée et dont l'accès m'était restreint, et la maison natale que j'étais heureuse de retrouver, mais qui me faisait revivre une multitude de souvenirs liés à l'enfance et à la famille. Comme si, tout à coup, des bribes du passé familial enfouies dans le creux des tiroirs de mon inconscient refaisaient surface sous forme d'images déferlant dans mon esprit, où elles se combinaient aux espaces tangibles des différentes pièces de la maison. J'allais en quelque sorte redécouvrir ma propre histoire sous un nouvel angle, et m'apercevoir qu'elle était inextricablement liée au bungalow familial qui m'était toujours paru petit, terne et architecturalement banal de l'extérieur, tout en étant vaste, lumineux et réconfortant à l'intérieur.

Le rite était amorcé. Grâce à la lecture de *Vue sur mer* (2018) de la psychanalyste française Isée Bernateau, j'ai pu rediriger les visées de mon projet de recherche-crédation et me pencher sur les ancrages psychiques qui se trouvaient dans le lieu de mon enfance. Bernateau affirme ce lien sans détour :

Qu'est-ce qu'une maison, un pays natal, un lieu d'origine ? Pourquoi et comment y est-on attaché ? Existe-t-il un lien identitaire d'appartenance unissant le sujet au lieu d'où il vient, où il a vécu et où il vit ? [...] Habiter est une notion consubstantielle au lieu; cette fonction a une histoire qui est celle des premières amours (p. 10-11).

Dans son essai foisonnant, l'auteure clarifie ensuite le sens donné au lieu, à l'espace et au lieu psychique. Le lieu (*locus*) est avant tout une localisation, un endroit circonscrit dans l'espace; cette définition de Bernateau rejoint celle de Michel de Certeau qui, dans *L'invention du quotidien, tome 1* (1980) attribue au lieu un aspect pérenne, immuable, et en fait une situation géographique, physique et stable. L'espace (*spatium*) est, selon Bernateau, une étendue non précisément délimitée qui peut comprendre plusieurs lieux. Différemment, Michel de Certeau qualifie l'espace de vecteur, de rapport de mouvements, et de vitesses; l'espace, de son point de vue, c'est l'usage que l'on fait des lieux dans notre propre expérience. En résumé, on pourrait dire que le lieu est immuable et l'espace fluctuant. Bernateau s'attache toutefois peu aux significations de l'espace; elle oriente plutôt son propos vers les liens qui unissent lieu et psychisme. Ainsi, explique-t-elle, dans le parcours de vie de tout individu, pour qu'un lieu devienne signifiant, il doit « se doter d'une fonction symbolique et imaginaire dans laquelle le rapport au corps propre devient central » (p. 10). C'est pourquoi l'auteure considère la notion d'*Habiter* « consubstantielle au lieu » : le corps-esprit s'ancre dans les lieux où l'on vit. Elle en offre comme exemple l'adolescence, moment charnière où la plupart d'entre nous sommes amenés à quitter le foyer familial, voire la maison natale : « L'ancre se pose et se lève, elle n'est pas fichée au sol pour toujours, bien au contraire. Mais quand bien même on lève l'ancre, les points d'ancrage demeurent, indispensables coordonnées du psychisme humain » (p. 11). Les ancrages qui s'établissent entre les lieux habités et les mécanismes internes de l'appareil psychique sont ainsi considérés par l'auteure comme le lien fondamental qui nous relie au monde.

1.2.2 La maison natale ou le corps-maison

Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont « logés ». Notre inconscient est « logé ». Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant, des « maisons », des « chambres », nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes. [...] Les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles.

Gaston Bachelard

Partant d'une posture très claire quant à la notion d'ancrage, Isée Bernateau interroge notre rapport aux lieux en passant par la « maison natale », qu'elle considère comme le fondement de notre vie psychique et de notre construction identitaire. Elle propose que la maison – entendue comme lieu originel et comme lieu intime habité par l'humain – serait la transposition architecturale de notre propre corps. L'analogie maison-corps ne repose pas ici sur leur ressemblance formelle, mais plutôt sur leur fonctionnement commun en tant que lieux habités par le sujet. Ce rapport tout particulier reliant le corps à la maison, est conceptualisé et nommé « habitat intérieur » par Alberto Eiguer dans *L'inconscient de la maison* (2004). Ainsi, suggère Eiguer, notre manière d'habiter notre intérieur – qu'il soit domestique, subjectif ou psychique – devient-elle une représentation inconsciente du corps de la famille et de son identité, constituant ainsi la matrice stabilisante nous permettant de « nous installer dans notre maison, de l'utiliser et d'en tirer des satisfactions spécifiques » (p. 34). L'auteur s'attarde en particulier aux empreintes de la mémoire affective laissées sur les objets, les meubles et les murs. Eiguer démontre combien les actions et les gestes que nous posons dans la maison, combien notre manière d'organiser les pièces de notre logis, contribuent ensemble à l'édification de notre habitat intérieur.

Pour Bernateau, les actions d'habiter et de s'abriter ne s'opposent pas, elles sont complémentaires. La maison est un abri, c'est sa principale fonction physique et l'une de ses caractéristiques psychiques majeures. La maison protège et enveloppe; c'est une retraite, un refuge. En ce sens, « la maison, le ventre, la caverne, portent la même grande marque du retour à la mère » (p. 32). Car la maison, c'est l'intérieur, le dedans. Elle dessine d'ailleurs par son existence même les limites entre dedans et dehors, et cette fonction de délimitation intérieur-extérieur a un sens crucial pour le psychanalyste qui cherche à contribuer à la construction psychique de l'enfant. « Entre mon intérieur et le monde, il y a les limites de mon corps, ma peau. De la même façon, entre l'intérieur habité et le dehors, il y a les murs de la maison », résume de manière éloquent Perla Serfaty-Garzon dans *Le chez-soi : habitat et intimité* (2004).

Ces lectures traitant des ancrages psychiques des lieux habités, et en particulier du rôle identitaire fondateur de la maison natale, ont modifié mon regard sur la demeure de mon enfance dans laquelle j'ai involontairement replongé. Des éléments du passé familial et des fragments de ma propre histoire individuelle ressurgissent dans mes images mentales et transforment ma perspective sur ce lieu. S'amorce alors un travail d'observation et de captation à l'aide de l'image photographique. Des clichés des différentes pièces du sous-sol sont réalisés et archivés. Des maquettes de ces pièces sont fabriquées, puis photographiées.

S'ensuit un travail de photomontage informatisé, où l'image photographique se mêle aux images des maquettes [fig.1.7]. Par ces compositions visuelles, j'aspire à exprimer la mémoire complexe et souvent souterraine que j'ai de ces lieux familiers. Sous forme d'images fragmentaires, elles évoquent les allées et venues des images mentales dans mon espace psychique qui s'active et se reconfigure sans cesse.



1.7 Geneviève Roy, *Mémoires souterraines*, 2022, photographie, maquette (carton mousse), photomontage numérisé, 30 x 45 cm.

1.2.3 Lieux vidés et disparitions

Isée Bernateau cite souvent l'écrivain Georges Perec. Elle s'intéresse non seulement à l'analyse de son œuvre littéraire, qui fait la part belle à la notion d'habitation, mais aussi à Perec lui-même, endeillé alors qu'il était très jeune d'un père et d'une mère que lui a arrachés la déportation, durant la Seconde Guerre mondiale, et dont il ne possédait que très peu de traces tangibles. Cette absence

d'ancrages psychiques qui caractérise son enfance s'est répercutée dans toute son œuvre, explique Bernateau, par la construction de « signes d'encrages » (p. 124) et par l'édification de lieux imaginaires dont le roman *La Vie mode d'emploi*, où chaque pièce d'un immeuble, ainsi que les passages les reliant, sont minutieusement construits, est exemplaire.

L'analyse de Bernateau révèle une information cruciale : dans ses œuvres, Perec investit fortement les lieux, mais très peu les personnages. Pour Perec, pense la psychanalyste, le lieu est à la fois un symptôme et un remède. Et si le lieu revêt pour l'écrivain ce caractère thérapeutique, c'est qu'il porte en lui le temps, c'est-à-dire qu'il est la preuve que quelque chose à cet endroit-là et à cet instant-là, a existé. L'auteure affirme même que tous ces lieux imaginaires élaborés par Perec manifestent, au sens freudien, une *Darstellbarkeit* ou « action de la forme » similaire à la manière qu'ont le rêve, le symptôme, l'acte manqué ou l'art d'actualiser un désir refoulé; ici, l'écrivain partirait des souffrances refoulées, du manque central qui le constitue pour donner forme à un lieu imaginaire afin que son deuil réel puisse avoir lieu. Les lieux imaginés par Perec, comme le vide qui est le point de départ de chacune de ses œuvres, seraient en quelque sorte une sépulture pour sa mère dont l'enterrement n'a pas eu lieu, son corps n'ayant jamais été retrouvé. Et quant à l'acte de création lié au travail de deuil, Bernateau ajoute ceci :

... la littérature pour Perec n'est pas une tentative de retrouvailles avec sa mère disparue. Son œuvre témoigne du contraire : la littérature est le lieu où ce vide se déploie. Selon Bernard Magné, la littérature pour Perec est le lieu d'un « ancrage » : « L'absence douloureuse de "signe d'ancrages" – l'arbre, la maison, le grenier – est compensée par la méticuleuse construction de "signes d'encrage". [...] La littérature invente un ancrage encré. [...] Au fond, l'écriture est pour Perec le lieu où un deuil peut enfin avoir lieu (p. 124).

Ébranlée par cette lecture, j'ai compris tout à coup pourquoi, depuis si longtemps dans ma pratique, les lieux vides, abandonnés ou en friche m'attirent et me fascinent tant. Mes photographies se concentrent sur des lieux exempts de vies humaines, dont ils sont néanmoins les empreintes; ce sont des images marquées par le deuil et l'absence. Je ressens toujours la perte d'un père disparu il y a plus de vingt-cinq ans et j'ai constaté, au cours de la maîtrise, combien le vide qu'il a laissé dans les strates souterraines de mon inconscient demeure vertigineux. Faisant l'effort de creuser la mémoire de mon expérience et de réfléchir aux dimensions de ma subjectivité, j'avais en effet réalisé, en 2019, un essai visuel sous la forme d'une construction labyrinthique menant à différentes pièces et différents passages. Chaque lieu fictif-affectif était fabriqué à l'aide de dessins et de maquettes, puis photographié et projeté sur grand écran afin qu'on puisse par l'imagination y pénétrer.



1.8 Geneviève Roy, *Chambre blanche*, 2019, photographie, maquette (carton mousse), photomontage numérisé, 15 x 20 cm.

L'une de ces pièces, la *Chambre blanche* [fig.1.8], était dédiée au souvenir de mon père; la blancheur lumineuse, un lit vide au centre et un portrait hors foyer de mon père à l'arrière-plan contribuent à l'évocation subtile de la perte et du deuil. La *Salle des artéfacts*, composée d'un étrange sarcophage en position couchée et de murs blancs ornés de dessins techniques déchirés et d'outils de construction brisés, évoque aussi le deuil : celui du métier d'architecte, certes, mais en sourdine résonne encore celui du père constructeur.

Des fragments de ces deux lieux seront réutilisés dans la composition des trois boîtiers rétroéclairés de *Dioramas* (2021) [fig.1.9], chacun contenant aussi, comme image de fond, un cliché issu de ma visite du chantier Clark, deux ans plus tôt. Ces photographies ont été choisies pour l'espace vide et l'inachèvement qu'elles représentent; je les conçois comme un réceptacle pouvant contenir d'autres espaces, d'autres lieux, d'autres mémoires.



1.9 Geneviève Roy, *Dioramas, boîtier n° 1*, 2021, photographie numérique montée sur acrylique, contreplaqué, peinture et éclairage del, 30 x 45 x 20 cm.

Par la construction de ces lieux imaginaires, j'ai consciemment tenté d'ouvrir un dialogue avec des fragments douloureux de ma propre expérience. Mieux comprendre la démarche de Perec, grâce à Bernateau, m'a toutefois permis de réaliser un travail de symbolisation beaucoup plus approfondi, c'est-à-dire de m'ouvrir au dialogue intrapsychique et d'accéder à des significations souterraines subtiles de ces compositions visuelles. Dans l'espace fluctuant de la création, ces trois œuvres sont ainsi devenues avec le temps des lieux d'ancrage identitaire, parce qu'elles constituent les toutes premières explorations reliant de manière tangible ma psyché à des moments marquants de mon expérience.

1.2.4 Lieu identitaire, appropriation et construction de soi

Par son texte *Bâtir, Habiter, Penser* (1951), Martin Heidegger est devenu un théoricien incontournable de la notion d'Habiter. Dans *Vue sur mer*, toujours, Bernateau (2018) remarque que le philosophe agissait également ses idées. Ayant reçu une offre d'emploi de l'Université de Berlin en 1933, Heidegger argumente son refus dans un texte où il confie son attachement à la *Hütte* de Todtnauberg, sa cabane d'écriture en milieu alpin. La description étoffée qu'il donne de ce lieu et de son environnement trace, selon la psychanalyste, le lien qui unit son travail de penseur à son habitat; Heidegger se montre si imprégné du lieu qu'il habite, qu'il le considère, pense-t-elle, comme le prolongement de son espace mental d'écriture, voire comme le terroir de son œuvre. Ce texte, en effet, aborde la notion d'enracinement, la sensation du proche et du lointain, comme les recoupements entre sa Forêt noire natale, sa *Hütte* et sa philosophie du monde paysan. En résumé, Heidegger insiste sur le fait que « tout vient de la terre » et que, par conséquent, la réussite d'une œuvre ne peut qu'être profondément ancrée au sol d'un lieu donné et dont les racines remontent jusqu'à la petite enfance.

Cette manière de vivre-crée-travailler en un seul et même endroit et de prendre racine résonne fortement en moi, puisqu'en chaque lieu marquant de mon parcours, j'ai ancré mon espace de travail dans mon mode d'habiter. Depuis plus de vingt-cinq ans, l'atelier de mon appartement montréalais est mon lieu de création essentiel, c'est-à-dire celui où j'ai le sentiment d'être *chez-soi*, où je peux puiser au fond de moi dans l'acte de créer, et où j'expérimente une sorte de symbiose dehors-dedans. Cela explique que je n'aie jamais réussi à investir l'atelier qui m'a été offert à l'UQAM en début de maîtrise. Comme si quelque chose me retenait à la maison. Comme si je n'étais vraiment capable de réfléchir à mon projet de recherche-crée et de le produire qu'au sein de mon appartement.

Partout où je passe et quelle que soit la durée de mon installation, je remarque que je reproduis la même situation. À Québec durant la période de confinement, une seule et même pièce me servait de chambre et d'atelier. Lorsque j'ai vécu à Bordeaux et à Lausanne pour des séjours d'études en arts visuels et en architecture, mon lieu de vie et mon lieu de travail étaient imbriqués; je vivais dans un espace domestique qui servait également à la rêverie, à la production des travaux et à l'écriture.

Même phénomène lorsque j'ai vécu dans un appartement de la rue Saint-Hubert à mon arrivée à Montréal : l'aménagement de mon espace de travail à l'intérieur de ma chambre m'apparaissait primordial et représentait une grande part de mes préoccupations. Dans tous ces lieux unissant domesticité et travail, je comprends qu'il s'est agi pour moi de m'ancrer et de m'incarner véritablement dans l'habitat afin de pouvoir vivre et créer de la manière la plus authentique possible.

1.3 Espaces entre

1.3.1 Entre le Moi et le monde : espaces intrapsychique, intersubjectif et transsubjectif

Tentons maintenant de mieux comprendre cette « aire intermédiaire d'expérience » dont parle le psychanalyste et pédiatre Donald Winnicott (1971) :

Dans la vie de tout être humain, il existe une troisième partie que nous ne pouvons ignorer, c'est l'aire intermédiaire d'expérience à laquelle contribuent simultanément la réalité intérieure et la vie extérieure. Cette aire n'est pas contestée, car on ne lui demande rien d'autre, sinon d'exister en tant que lieu de repos pour l'individu engagé dans cette tâche humaine interminable, qui consiste à maintenir, à la fois séparées et reliées l'une à l'autre, réalité intérieure et réalité extérieure (p. 24).

Cette zone interstitielle nous permettant de nous relier au monde est-elle « entre » le dehors et le dedans ou la définition même de leur point de rencontre ? L'article « Les espaces de la réalité psychique : Une revue critique de la littérature » des chercheuses en psychologie Manon Bourguignon et Muriel Katz-Gilbert (2018) nous aidera à y voir plus clair, puisqu'elles cherchent à mettre en lumière les diverses composantes de la réalité psychique de tout sujet humain, en tenant compte des transformations du contexte historique, depuis Freud jusqu'aux plus récentes avancées psychanalytiques.

Les auteures avancent qu'à partir de 1897, Freud différencie la réalité événementielle de la réalité psychique, reliée aux fantasmes et désirs inconscients de tout être humain. Aux faits matériels ou biologiques, il oppose ainsi le « niveau de réalité spécifique des processus de la psyché » (Bourguignon et Katz-Gilbert, 2018, p. 132). Les auteures montrent que les terminologies utilisées

aujourd'hui par les différentes écoles de psychanalyse – les écoles française et argentine étant comparées par les auteures - définissent trois espaces intermédiaires qui coexistent et qui constituent cette réalité psychique propre à chaque individu : l'espace *intrapsychique*, l'espace *intersubjectif* et l'espace *transsubjectif*.

Ainsi, notre appareil psychique fonctionnerait grâce à un « mode d'articulation » particulier entre ces trois types d'espaces intermédiaires (*intrapsychique*, *intersubjectif* et *transsubjectif*), que les auteures mettent en relief en montrant les différences de position entre les écoles françaises et argentines. L'approche de l'école argentine (Berenstein et Puget, 2008) « quant à la relation entre les espaces et l'origine de leur construction », est résumée ainsi par les auteures; « chaque espace est conçu comme ayant une origine et une logique propre ; ils postulent dès lors la superposition des trois espaces psychiques » (p.135). De ce point de vue, les trois espaces sont indépendants à la fois dans leur « constitution » et leur « mode de fonctionnement. » L'approche de l'école française (Kaës, 2015), m'apparaît, quant à elle, plus fine et nuancée. Voici le résumé qu'en font Bourguignon et Katz-Gilbert (2018) :

[...] les trois espaces psychiques [...] ont donc à la fois une genèse et un processus propre tout en étant solidaires, articulés et en interférence constante dans les groupes. En effet, il existe une continuité de la « matière psychique » entre les espaces. Chacun est ainsi considéré à la fois comme contenu et limité par des enveloppes, d'une part, et comme étant ouvert et malléable du fait de leur inter-connectivité. Se dégage ainsi une conception *polytopique* de l'inconscient, c'est-à-dire que ses formations et processus changeraient selon l'environnement, le contexte psychique (p. 136).

Ayant désormais une conception plus claire quant à la genèse et au « mode de fonctionnement » entre les trois espaces constituant de la réalité psychique, tentons maintenant de saisir les composantes et le rôle de chacun d'eux. En s'appuyant sur l'approche de l'école psychanalytique argentine, les auteures soulignent que l'espace *intrapsychique* ou « monde intérieur » (Berenstein & Puget, 2008) implique les relations entre le Moi et les objets internes (images, pulsions, fantasmes, rêves, etc.). L'espace *intersubjectif* concerne plutôt les relations du sujet au monde extérieur, et en particulier les rapports familiaux, ce qui en fait « l'espace du lien entre le « soi-même » et l'autre extérieur à « soi », entre le moi et le non-moi ». Enfin, l'espace *transsubjectif* « renvoie à l'espace du lien entre le sujet et le contexte social partagé » (Bourguignon et Katz-Gilbert, 2018, p. 134). La matière constituante de cet espace est double, puisqu'elle provient à la fois des représentations du monde externe développées par le Moi de manière inconsciente depuis la naissance, et des influences extérieures socialement partagées avec les autres dans un contexte de foule, de masse

ou d'organisation institutionnelle. Les dynamiques propres à la transsubjectivité se décrivent comme « des liens de communauté, d'appartenance, d'interprétation, de représentation, de croyance, de certitude » (p.134), expliquent les auteures.

C'est ce troisième espace intermédiaire de la psyché qui attire le plus mon attention, puisqu'il concerne l'influence des facteurs extérieurs sur la subjectivité et la stimulation des identifications objectales du Moi. La transsubjectivité est donc l'espace par excellence des ancrages.

Dans *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire* (2021), l'historien français Hervé Mazurel rappelle le rôle crucial de l'espace transsubjectif. Il critique à cet égard les limites de l'approche freudienne qui, soutient-il, néglige l'impact sur la psyché des facteurs sociohistoriques en raison de sa tendance à observer individu et société comme « des entités distinctes et antagonistes » (p. 14). Mazurel insiste au contraire sur ce constat : non seulement notre inconscient se nourrit-il du contexte social, culturel et historique duquel nous venons et dans lequel nous évoluons, mais il s'y construit. Il résume ainsi les entrelacements du Moi et des nombreuses influences extérieures qui nous agissent :

Parce qu'intériorisée jusqu'au tréfonds du corps psychique, l'individu porte en lui toute une histoire collective sédimentée, riche de décennies et de siècles qu'il n'a pas vécus et qui pourtant pèsent, fortement et à son insu, sur ses destinées. De là découle l'impérative nécessité de ne délaissier aucune des strates entremêlées qui forgent la structure d'une personnalité psychique; l'intrication de la trajectoire biographique et sociale, l'entrelacement de l'histoire familiale et de l'histoire collective intériorisée (p. 564).

1.3.2 *Intermonde* ou la « malléabilité résistante »

Cette idée d'entrelacs liant le Moi et le monde offre un écho intéressant au concept d'*intermonde* élaboré par le sociologue Danilo Martuccelli à partir de 2005 dans *La consistance du social*. Dans *Programme et promesses d'une sociologie de l'intermonde* (2011), l'auteur place l'expérience individuelle au cœur de sa réflexion et propose un regard neuf sur le vivre ensemble. À l'instar de Mazurel, il considère qu'individu et société ne doivent plus être pensés comme des entités distinctes : les individus façonnent le social et le social les façonne. Le concept d'*intermonde* ou « malléabilité résistante » (p. 22), que Martuccelli élabore pour se figurer cet espace, permet une compréhension plus juste des mouvements complexes d'une société de plus en plus individualiste et hétérogène. Dans *Autour de Grammaires de l'individu de D. Martuccelli* (2002), répondant aux questions des sociologues Cécile Rol et Jonathan Roberge, Martuccelli résume le concept d'*intermonde* et précise ainsi sa position quant aux dynamiques sociales contemporaines reliant l'individu au monde dans lequel il évolue :

L'individu s'enracine dans un monde social qui l'engloutit et l'expulse en même temps, dont il fait entièrement partie et face auquel il ne cesse d'éprouver sa distance, un milieu doté de coercitions mouvantes et diverses, empli d'une pluralité de textures culturelles, et dont il fait l'épreuve au travers de malléabilités circonscrites. L'image ultime qui en résulte n'est ni celle d'un monde déterminé s'imposant à nous de façon homogène, ni celle d'acteurs évoluant au sein d'univers auxquels ils doivent chaque fois octroyer une unité. L'univers social nous tient toujours tout en se relâchant sans cesse autour de nous (Martucelli cité dans Rol et Roberge, 2002, p. 236).

En résumé, *Intermonde* est ce vaste « univers social » qui offre à la fois des possibilités infinies d'actions (malléabilité), et une certaine restriction d'actions (résistance). L'auteur observe que nous vivons de plus en plus « côte à côte », plutôt qu'intégrés à un ensemble. Nous sommes tous connectés grâce aux technologies et aux espaces virtuels, en même temps que les gens se mêlent de moins en moins concrètement et physiquement aux autres. *Intermonde* peut donc être saisi comme cet espace « entre », ou les liens qui nous relient au monde, ces liens s'étant complexifiés et diversifiés aujourd'hui, notamment par la « porosité du numérique », qui vient brouiller les frontières entre sphère publique et sphère privée.

Le concept d'*intermonde* m'apparaît plus pertinent que jamais en 2022, alors que la pandémie de COVID-19 et ses confinements répétés ont eu pour premier effet de nous projeter dans un mode de vie individuel marqué par le télétravail effectué principalement à partir de la maison. J'ai témoigné précédemment de mon retour vers la maison natale au début de la pandémie en 2020. Depuis 2021, ma situation familiale m'impose de vivre la moitié du temps dans la maison de Québec, l'autre moitié dans mon appartement de Montréal, et de transiter d'un espace à l'autre de ce double habitat par des aller-retour fréquents entre les deux villes. Le fait de vivre simultanément en deux lieux distincts et de parcourir le trajet les reliant me donne la sensation encore plus forte de l'état d'entre-deux inhérent au concept d'*intermonde*. Par mon expérience, je vérifie la théorie de Martuccelli tout en entrevoyant ce qu'offrent, sur les plans plastique, iconographique et conceptuel, ses réflexions sur la consistance, la malléabilité, l'élasticité et la résistance; cette zone ambivalente entre le dedans et le dehors, sera exploitée dans le projet artistique, notamment grâce au travail de photomontages numérisés et imprimés sur les surfaces de murs de la salle, ainsi que par la construction d'espaces gigognes sous forme de volumes imposants dans l'aire d'exposition, renfermant à leur tour des représentations miniatures de lieux vécus et habités marquants de mon parcours de vie. J'y reviendrai bientôt.

1.3.3 Liminarité : rêve, symbolisme et imaginaire des lieux habités

Si l'image en tant qu'icône envahit désormais notre monde contemporain, [...] ce phénomène culturel a pour autant négligé une autre catégorie d'images, à savoir celles qui expriment directement ou symboliquement le contenu du psychisme, soit à l'état de veille soit pendant la rêverie ou le sommeil. La fonction de l'image mentale est en effet à la fois expressive et libératrice de la vie individuelle et sociale.

Philippe Grosbois

L'aire d'expérience intermédiaire dont parle Winnicott, la transsubjectivité dont fait état la psychanalyse contemporaine, l'histoire sédimentée en chacun de nous observée par Mazurel et la forme de l'*intermonde* proposée par Martuccelli ont ceci en commun qu'elles affirment que chaque être humain porte en lui un bagage psychique constitué par des facteurs sociaux, culturels, familiaux et historiques. Elles disent ainsi que le Moi n'existe pas sans état ou espace « liminaire ». Toutes ces théories soutiennent également que, même si ces facteurs nous précèdent, puis accompagnent notre maturation, nous avons l'agentivité nécessaire pour modeler le bagage liminaire qui nous incombe, pour le faire fluctuer grâce à nos actions et à nos expériences. Cet état ou espace « liminaire » mérite donc d'être plus précisément observé, non seulement pour mieux saisir ses particularités psychiques, mais surtout pour entrevoir ses potentialités artistiques.

Comme nous l'avons vu précédemment, pour Van Gennep (1909/2014) la liminarité définit le seuil (*limen*) entre deux états (physiques ou psychiques). La liminarité est la zone interstitielle, la marge, l'entre-deux, et en cela se caractérise par l'inachèvement et l'ambivalence. Partant de cette définition, on peut établir des entrelacs intéressants entre l'espace liminaire, les lieux habités et le travail mental de l'imaginaire. Pour qu'un lieu devienne signifiant, pour que l'être puisse s'y ancrer psychiquement, expliquait Bernateau (2018), ce lieu doit se voir conférer une fonction symbolique et imaginaire. Dans *Dictionnaire de sociologie clinique* (2019), Michel Bonetti affirme similairement que :

Les évolutions sociales font que les individus sont porteurs de multiples référents identitaires, liés à leur histoire familiale et affective, à leur trajectoire professionnelle et à leur mobilité géographique. L'habitat leur permet d'agencer les différents éléments de sens imaginaires et symboliques composant leur vie pour fabriquer leur « chez-soi » (p. 91).

Ainsi défend-il dans le l'idée d'un « bricolage imaginaire de l'espace » en tant que « sens particulier, nourri par des significations imaginaires et symboliques, que chaque individu confère à son habitat » (p. 88).

Dans l'espace psychique, les images issues de notre expérience se transforment en symbolisation et en imagination des lieux habités notamment grâce à une activité essentielle de l'appareil psychique : le travail du rêve. Dans *Fonction de l'image dans l'appareil psychique* (2004), la psychologue française Céline Masson met en relief à la fois le rôle et le caractère liminaire du rêve : « Le rêve conserve la mémoire dont il se sert pour tisser son ouvrage et déterre par sa construction critique les vestiges. Le rêve est cet espace intermédiaire *entre* les figures rendues visibles, il est précisément la ligne de brisure, *entre*, qui décèle les tensions », écrit-elle (p. 102, c'est l'auteure qui souligne). Ainsi, le rêve puise-t-il à la mémoire souterraine; il a accès au lieu de stockage des expériences marquantes, qu'il retravaille et sublime par les opérations d'association (Freud, 1900), de déplacement et de condensation de la psyché. Après Freud, Masson démontre en effet comment l'activité du rêve récupère des événements anciens et récents – avec les objets et des lieux qui leur sont associés – afin de fabriquer de nouvelles images « qui remettent en scène l'évènement oublié, mais dont les couleurs sont ravivées par la nouvelle configuration. D'où l'étrangeté du rêve, son caractère inactuel, anachronique, et surtout la potentialité créatrice qui rend possible la diversité des *situations* de rêve » (p. 104).

Dans mes travaux récents, c'est précisément ce caractère étrange et atypique des associations produites par le rêve et les activités de l'appareil psychique qui m'intéresse parce qu'il me permet, grâce à l'élaboration de représentations visuelles, l'ébauche d'une réponse à cette question de recherche qui m'est chère et que j'ai précédemment évoquée, et qui concerne le fonctionnement de notre mémoire en lien avec les lieux marquants de notre expérience, et les images qui y sont associées. Je m'intéresse particulièrement aux processus d'apparition de ces images, leurs configurations fluctuantes, leur disparition, et enfin leur nature évanescence, et leur manière d'habiter l'univers foisonnant de notre psyché.

Dans le cours du travail à l'état de veille, c'est par l'« association libre » (Freud, 1900) des événements, des lieux et des objets importants de mon expérience que je conçois des espaces imaginaires à partir de matériaux divers. Je puise dans un calepin la description de mes rêves, dans un autre carnet les esquisses des lieux architecturaux marquants de mon expérience, comme dans les photographies que j'ai conservées de ces lieux. Grâce à un travail de déconstruction et de reconstruction numérique de ces archives réelles et fictives, je procède ensuite à la réactivation visuelle de ces lieux, de ces expériences et de leurs détails. Afin d'accentuer l'étrangeté de ces environnements composites, de brouiller les repères spatiotemporels et d'affirmer l'instabilité de la

représentation, j'intègre parfois à mes compositions comme toile de fond, les images de chantiers que j'ai observés [fig.1.10]



1.10 Geneviève Roy, *Cabanon*, 2022, photomontage numérisé, 30 x 45 cm.

« Dans le travail de création, comme d'ailleurs dans l'*imposition* des images de rêves, ce qui surgit est "ce qui est tapi derrière" la surface du visible [...] les images percent la surface, ouvrent vers d'autres possibles », écrit Masson (2004, p. 108). Par ce processus multidisciplinaire alliant l'écriture, le dessin, la modélisation et la photographie, j'envisage consciemment les révélateurs de mon identité psychique – le rêve, l'imaginaire, les lieux habités – comme des matériaux liminaux libérateurs et fertiles, propices à recouvrer mon espace personnel fragilisé et à le façonner. À l'architecturer.

CHAPITRE 2

VISITER LA PSYCHÉ

2.1 Théâtres miniatures

Le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde [...]. La miniature sincèrement vécue me détache du monde ambiant, elle m'aide à résister à la dissolution de l'ambiance. La miniature est un exercice de fraîcheur métaphysique ; elle permet de modifier à petits risques. Et que de repos dans un tel exercice de monde dominé !

Gaston Bachelard

La maquette, que je conçois comme un dispositif formel et réflexif, fait désormais partie de mon processus. Construite de manière rudimentaire, j'y incorpore des images photographiques bidimensionnelles et des éléments tridimensionnels (objets, mobiliers, éléments architecturaux). La transcription de lieux vécus et habités se fait donc soit par le biais de l'image photographique, soit par un travail de modélisation en maquette, cette dernière étant ensuite photographiée. Dans certaines compositions, les images de maquettes et de lieux se chevauchent et cohabitent grâce à un travail de photomontage informatisé. Ces petits microcosmes qui mettent en abyme des lieux perçus, vécus et imaginés me permettent de revisiter – et de me réconcilier avec – certains événements de mon passé. En cette ère éminemment virtuelle, le jeu d'échelle de la miniature permet également à l'individu de se réapproprier son propre espace personnel face à un monde qui paraît de plus en plus immense, envahissant, et dont les frontières public/privé sont devenues poreuses.

Dans « La démesure miniaturisée » (2010), la doctorante en histoire de l'art à l'UQAM Marjolaine Arpin réfléchit sur les phénomènes qui caractérisent notre époque : l'infini, la démesure, l'immatériel et l'instantanéité. *A contratio* de ces expansions, elle observe en art contemporain un certain retour à l'art du « faire », et en particulier à la fabrication de miniatures qui permet d'appréhender un monde qui nous échappe par son immensité et par l'omniprésence du virtuel :

Ainsi, inondés que nous sommes de l'infiniment grand et de l'immatérialité du virtuel, accoutumés à l'empressement et à l'immédiateté de la communication en réseaux, nombre d'artistes contemporains travaillent à des microcosmes qui détournent les caractéristiques propres à l'hypermodernité, nous ramenant à un monde d'une échelle non seulement concevable, mais maîtrisable. Ces pratiques artistiques surviennent alors comme un renversement des nouveaux rapports au corps, au temps et à l'espace qui nous définissent

maintenant. Car devant les œuvres qui en résultent, le spectateur a l'impression de régner à la fois en maître et en protecteur sur un monde qui, au quotidien, lui échappe et le dépasse outrageusement (p. 22).

Parmi les artistes contemporains qui emploient de tels dispositifs pour détourner le regard vers un monde plus intime, intériorisé, le dramaturge Robert Lepage en fait une exploitation remarquable. Sa pièce *887*, essentiellement axée sur les phénomènes de la mémoire, comporte plusieurs histoires qui se côtoient et se chevauchent comme autant de strates manifestant les zones internes et profondes du concepteur. Sa stratégie, qui n'est pas sans rappeler les observations de Mazurel (2021) quant aux assises sociohistoriques de notre inconscient, montre tout d'abord Lepage acteur, qui a du mal à mémoriser le poème *Speak White* de Michèle Lalonde, puis, grâce à la modélisation à échelle réduite de l'immeuble qui l'a vu naître et grandir, elle nous plonge dans l'univers de son enfance, au 887 de la rue Murray à Québec, où il a vécu avec sa famille, de 1960 à 1970.

Lepage explore ainsi les tranchées intimes des souvenirs d'enfance : sa propre histoire, celle de sa famille – de son père surtout –, mais aussi l'histoire des voisins locataires de l'immeuble et encore l'histoire du Québec, qui est évoquée par quelques faits politiques marquants. La miniature apparaît à différents moments de la pièce. Tout d'abord, c'est l'immeuble entier du 887, rue Murray qui est scruté [fig.2.1];



2.1 Robert Lepage, *887*, 2015, deux vues de la maquette de l'immeuble du 887, rue Murray.

Lepage nous dévoile, par son récit et grâce aux percements des fenêtres de la façade extérieure du dispositif architectural, l'intérieur de chaque appartement illuminé de l'édifice, et ainsi les locataires et leur mode de vie.

Puis, la maquette de l'immeuble pivote et révèle un autre pan du dispositif scénique : elle devient la bibliothèque personnelle de Lepage [fig.2.2]. À différents moments de son récit, dont il est sur scène le seul narrateur, le dramaturge retire des tablettes des piles de livres pour faire apparaître différentes vues en coupe des pièces de l'appartement de son enfance. L'ossature de la bibliothèque – les étagères – est donc à la fois la structure de l'immeuble – les murs et les planchers.



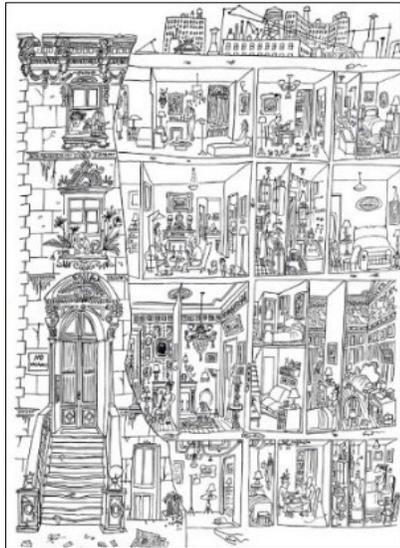
2.2 Robert Lepage, 887, 2015, bibliothèque de Lepage et maquettes des intérieurs des logements.

Cette vue en coupe n'est pas sans rappeler celle du 11, rue Simon-Crubbier, à Paris, méticuleusement élaborée par Georges Perec dans *La vie mode d'emploi* (1978), roman qui décrit de manière exhaustive les espaces intérieurs d'un l'immeuble – la cave, l'escalier, les logements – et la vie des locataires y habitant, le tout se déployant en 99 chapitres sur plus de 600 pages. Dans l'extrait suivant, tiré de la première édition du roman, Perec révèle une part importante de la genèse de son œuvre et montre comment l'organisation du récit repose sur Valène, un de ses personnages centraux :

C'est dans les derniers mois de sa vie que le peintre Serge Valène conçoit l'idée d'un tableau qui rassemblerait toute son expérience : tout ce que sa mémoire avait enregistré, toutes les sensations qui l'avaient parcouru, toutes ses rêveries, ses passions, ses haines viendraient s'y inscrire, somme d'éléments minuscules dont le total serait sa vie. Il représenterait l'immeuble parisien dans lequel il vivait depuis plus de cinquante-cinq ans. La façade en serait enlevée et l'on verrait en coupe toutes les pièces du devant, la cage de l'ascenseur, les escaliers, les portes palières. Et comme dans ces maisons de poupées dans lesquelles tout est reproduit en miniature, les carpettes, les gravures, les horloges, les bassinoires, il y aurait dans chaque pièce les gens qui y avaient vécu et les gens qui y vivaient encore et tous les détails de leur vie, leurs chats, leurs bouillottes, leur histoire... (p. 17).

Dans *Les maisons de poupées de Perec : un catalogue* (2016), Danielle Constantin, chercheuse canadienne en littérature comparée, relève des éléments cruciaux de la genèse de *La vie mode d'emploi*, notamment un extrait d'*Espèces d'espaces* (1974) où Perec s'exprime en ces mots précurseurs : « J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée [...] de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles. » (Perec, cité dans Constantin, 2016, p. 260). Évoquant plus loin dans son analyse l'illustration de Saul Steinberg [fig.2.3], Constantin note que ce

... célèbre dessin de Saul Steinberg représentant un meublé new yorkais dont la façade a été partiellement enlevée, constitue une autre importante source d'inspiration pour Perec. L'écrivain en fait d'ailleurs un inventaire « proprement vertigineux » listant « des éléments du mobilier et des actions représentées », suivi de quelques bribes de récits imaginant la vie de l'immeuble et de ses habitants (p. 260).



2.3 Saul Steinberg, *The Art of living*, 1949, illustration.



2.4 Robert Doisneau, *La maison des locataires*, 1922, photomontage.

L'auteure indique aussi que se trouve, dans les notes manuscrites de Perec, une page de magazine montrant *La maison des locataires* (1922) de Robert Doisneau, photomontage composé de douze images d'intérieurs domestiques insérées dans la photographie d'un immeuble parisien [fig.2.4]. Ces deux œuvres, soutient Constantin, ont influencé Perec, qui craignait que le gigantisme de sa construction littéraire produise de longues descriptions monotones et ennuyeuses ; les compositions visuelles l'ont nourri par la grande diversité des objets, meubles et œuvres d'art intégrées au décor des logements. Cette pluralité d'éléments hétéroclites lui permettrait, en effet, d'élaborer un scénario

riche, où des personnages, événements et espaces architecturaux seraient empreints d'une tonalité particulière, oscillant entre le banal et l'extraordinaire.

En lien avec ces images de façades d'immeubles « découpées », et tel que l'indique le titre de son texte, Constantin démontre que la maison de poupée est un dispositif (miniature) architectural omniprésent dans *La vie mode d'emploi* :

Toujours au cours de la rédaction de *La Vie mode d'emploi*, Perec accorde un entretien télévisé à Viviane Forrester, enregistré chez lui, au 13 rue Linné, du 18 au 20 février 1976. Présentant une carte postale d'une maison de poupées, il précise au sujet du roman : « Le point de départ du livre est une maison, la description d'une maison. Voilà donc un des premiers modèles, un des premiers exemples qui m'a amené à organiser ce monde. C'est une maison de poupée, complètement ouverte. » (Perec, cité dans Constantin, 2016, p. 263).

Et cette maison « ouverte » dont il parle, il la dessine tout d'abord, sous forme de coupe-élévation, en prenant soin d'y indiquer les étages qu'il numérote, ainsi que les noms des personnages pour chaque logis. L'univers architectural particulier de *La vie mode d'emploi* et les dispositifs qui le soutiennent font un écho éloquent à l'analyse de Bernateau (2018) quant à « l'action de la forme » chez Perec, c'est-à-dire à sa manière de « faire lieu » par l'œuvre littéraire pour compenser l'absence d'ancrages ayant marqué son existence. Constantin interprète elle aussi la présence de ces modèles architecturaux ultra détaillés chez Perec comme « l'expression d'un désir inassouissable » (p. 266), qu'elle découvre dans *Espèces d'espaces*, où l'écrivain dévoile sa quête de « lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ des sources... » (p. 266).

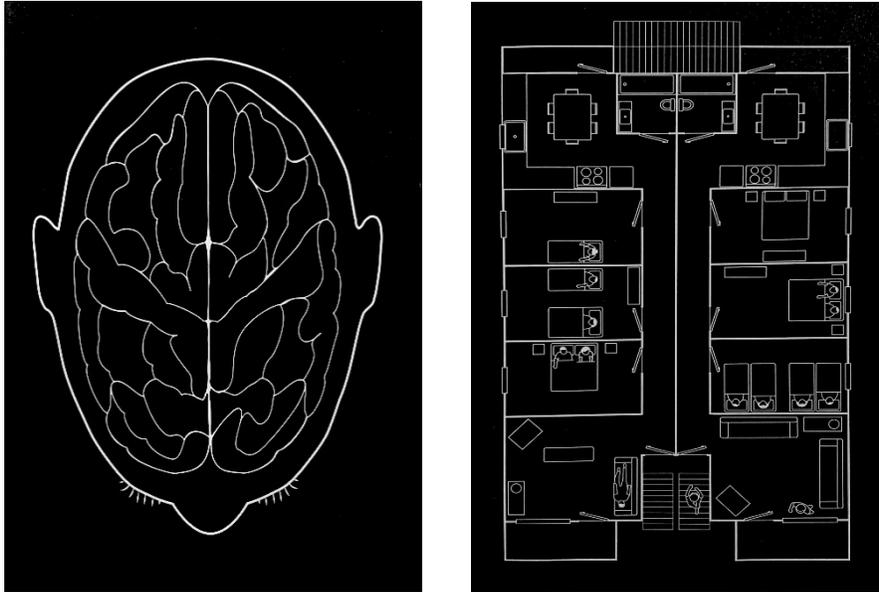
Le processus d'écriture de Perec me captive, dans son affection particulière pour l'espace architectural miniaturisé, qui lui sert tout d'abord d'assise visuelle, et qui lui permet ensuite de faire émerger d'autres images dans son imaginaire, images de lieux fictifs et de personnages issus de l'imaginaire, mais aussi de son expérience personnelle, puisqu'il indique dans la préface de *La vie mode d'emploi* que « L'amitié, l'histoire et la littérature m'ont fourni quelques-uns des personnages de ce livre. Toute autre ressemblance avec des individus vivants ou ayant réellement ou fictivement existé ne saurait être que coïncidence » (p. 5).

La mise en lumière de ces deux œuvres, l'une théâtrale (Lepage), l'autre littéraire (Perec), m'apparaît pertinente, puisque les deux concepteurs reconstituent un lieu par lequel ils révèlent, chacun à leur manière, leur propre histoire en même temps que celle des autres (famille, proches, voisins, grands

auteurs, etc.). Ils produisent donc une trame narrative à plusieurs strates, qui combine des fragments de vie (personnages, pièces, objets, aventures, anecdotes) à la fois ordinaires et extraordinaires. Dans *887*, Lepage agit comme le seul narrateur d'un récit autobiographique avoué. Dans *La vie modèle : détail et totalité dans La Vie mode d'emploi de Georges Perec* (2013), Jean-Luc Joly porte un regard éclairant sur la construction de la trame du roman, notamment en précisant que Perec use de la narration à la troisième personne, ce qui le distancie du scénario, bien qu'il prenne en quelque sorte les traits des personnages les plus importants et emprunte même le « plan de vie » de Bartelbooth, figure centrale et unificatrice du roman qu'on rencontre dans l'immeuble à différents moments et endroits. Valène, « le vieux peintre faisant tenir toute la maison dans sa toile » (Bertelli et Ribière, 2003, p. 256), est également considéré comme le pseudonyme du jeune Perec. Pour ce faire, démontre Joly (2013), le romancier se sert de faits réels de sa vie et d'éléments fictifs, qui se chevauchent dans l'espace et le temps tout au long du parcours dans les pièces de l'immeuble. Les frontières entre lieux vécus et lieux imaginés demeurent toutefois floues pour le lecteur. L'immeuble, en tant que dispositif miniature participant à révéler les personnages, les objets et les événements privés qui habitent chaque petit intérieur, est ici conçu en tant que modèle totalisant du monde. L'œuvre de Perec rejoint en cela les réflexions d'Arpin sur le contrôle d'un monde qui nous dépasse et nous échappe. Ayant perdu très jeune ses deux parents et sa maison natale, Perec utilise aussi l'écriture de ce lieu à échelle réduite comme moyen d'imagination et de symbolisation « d'un espace flottant non vécu, irrémédiablement perdu ou non advenu » (Bernateau, 2018, p. 119). Cette « action de la forme » ou « spatialisation », grâce à l'écriture, lui permet de faire advenir la construction ultime du lieu psychique.

Chez Lepage, la miniature représente directement l'immeuble de l'enfance et ainsi le lieu par excellence des « ancrages psychiques » identifiés par Bernateau. À preuve, aux images projetées sur un mur-écran qui montrent la situation géographique du 887, rue Murray sur une carte de Québec, ainsi que certains épisodes sociopolitiques de l'époque, succède l'image en coupe d'un cerveau humain [fig.2.5] (image de gauche). Évoquant des troubles de mémoire et une incapacité à se remémorer son texte, Lepage use ensuite d'une analogie fort étonnante entre la typologie de l'immeuble et le fonctionnement neuronal du cerveau : l'image cérébrale se transforme en plan de l'immeuble [fig.2.5] (image de droite), et l'auteur raconte alors que l'appartement des Lepage, situé à droite du plan, se trouve par conséquent dans l'hémisphère de la vie émotive et de la créativité. À l'inverse, dit-il, l'appartement des voisins situé à gauche se trouve dans l'hémisphère de l'intelligence cartésienne, celle d'un monde logique et contraignant, ce qui expliquerait leurs divers conflits. Cette

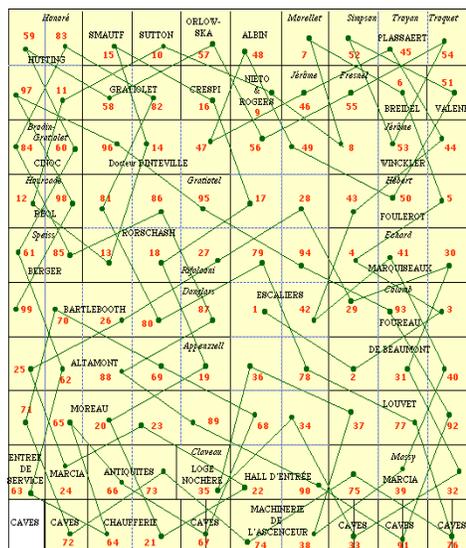
savoureuse anecdote rappelle la trame narrative du roman de Perec et révèle les liens qui unissent psyché et lieux habités dans l'esprit de Lepage, liens dont la maison natale est le point central.



2.5 Robert Lepage, *887*, 2015, vue d'un cerveau en coupe (à gauche) et vue en plan de l'appartement du 887, rue Murray (à droite).

En entretien avec Jean-Louis Perrier (2015), Lepage précise que tout projet artistique débute chez lui par une idée et une esquisse, puis des maquettes d'étude sont réalisées et mènent progressivement à des vues d'ensemble des différents dispositifs scénographiques, architecturaux et technologiques. Il insiste sur le fait que les solutions dramaturgiques sont intimement liées aux solutions techniques envisagées sur scène. Ainsi, plutôt qu'en amont de la mise en scène, l'histoire écrite – le scénario – s'élabore en alternance avec la visualisation des éléments scénographiques de la pièce. Lepage et son équipe, Ex Machina, discutent le matin du scénario, conçoivent les éléments de décor, les costumes et les accessoires, puis prennent l'après-midi un moment de pause aux fins de la « gestation » du projet; le soir, le travail d'équipe reprend. Ce processus peut durer plusieurs mois. Cette méthode est pour moi signifiante, parce qu'elle indique que Lepage aborde ses projets selon une approche qui accueille le travail de l'inconscient, la spontanéité des associations et la liberté de création. Ce n'est que plus tard que l'œuvre finale est élaborée suivant un processus rigoureux de tri des idées et des procédés formels et technologiques.

Pour Perec, tel que le précise Joly (2013), le processus entier repose sur la contrainte, élément crucial qui structure le roman. Il l'instaure par différents procédés : le cahier des charges, réalisé préalablement au travail d'écriture, définit de manière très détaillée chaque pièce et chaque personnage y ayant vécu; le bicarré latin (10x10) détermine tout d'abord la forme globale et l'ossature de l'immeuble; puis, le principe de polyphonie du cavalier, qui s'y superpose [fig.2.6], est, sous l'apparence d'une circulation aléatoire dans l'immeuble, l'algorithme qui décide du parcours dans chacune des cent pièces sans jamais repasser par le même endroit. Cette manière de travailler parvient à produire, dans le récit, la grande complexité inhérente à un « modèle de vie » architecturé, de sorte que Perec dit de sa savante miniature, dans *Romans et écrits*, littéraire qu'elle permet « d'épuiser un fragment de la totalité du monde » (Perec, 2002, p. 803).



2.6 Georges Perec, *La vie Mode d'emploi*, 1974, illustration de la polyphonie du cavalier superposée au bi-carré latin (10 x 10 cases).

L'œuvre de Perec m'interpelle fortement pour sa construction complexe, son profond investissement des lieux et son « action de la forme » lui permettant de traverser des deuils importants. Tout littéraire qu'il soit cependant, le processus réglé, rigoureux et structurant de Perec, n'est pas sans rappeler les étapes de réalisation concrètes et rationnelles du projet d'architecture auxquelles je me suis exercée pendant près de deux décennies. Pratiquant le métier d'architecte, j'ai réalisé, pour chaque projet à rénover ou construire, l'énoncé conceptuel, les esquisses préliminaires, les dessins techniques, l'estimation des coûts et la supervision de chantier. C'est sans doute cet excès de droiture, de précision et de prévisions contrôlées qui m'a amenée à délaisser la pratique de l'architecture pour les arts visuels, qui me permettent aujourd'hui d'appréhender le bâti architectural

de manière beaucoup plus libre, dégagée des multiples contraintes techniques, ergonomiques, budgétaires et temporelles inhérentes aux métiers de la construction. Sur ce plan, l'approche de Lepage me rejoint davantage, puisqu'il privilégie initialement la fluidité et la spontanéité des idées, et laisse de côté toute forme de contrainte.

Parallèlement, la pièce 887 de Lepage me touche de manière très particulière, puisque son rapport à la maison natale et aux liens familiaux – notamment l'hommage très touchant qu'il offre à son père décédé –, baigné dans le contexte d'une famille de la classe moyenne de la ville de Québec des années 1960, correspond en plusieurs points à mon propre passé. Enfin, je suis stimulée par les liens tangibles qu'établit Lepage entre la psyché, le fonctionnement de notre mémoire et la construction architecturale investie.

2.2 Maquettes abandonnées

De cette fragilité bancale qu'on ressent de mes sculptures, je me dis que finalement tout se tient debout, chacun trouve son équilibre face au monde extérieur. [...] Les Maquettes abandonnées sont traversantes, entre bien fait-mal fait (Filliou), intérieur-extérieur, dedans-dehors. [...] Je me dis parfois, que ce sont des allégories de la vie, de nos rêves, de nos désirs, et notre profonde intimité. Une façon d'être au monde.

Menghzi Zheng

La série *Maquettes abandonnées* de Menghzi Zheng, réalisée en 2014, est un ensemble de microcosmes rudimentaires bricolés de manière spontanée et sans soucis de précision, que l'artiste qualifie « d'espaces non fonctionnels » (communiqué de presse de l'exposition *Aplatir le ciel* présentée au Château-musée de Tornon-sur-Rhône en 2022). Loin des normes architecturales et des codes esthétiques habituels, ces mini-univers [fig.2.7] fabriqués à l'aide de matériaux bruts trouvés ou récupérés sont, pour l'artiste, la transcription d'images mentales.



2.7 Menghzi Zheng, de la série *Maquettes abandonnées*, 2014, carton et papier.

Zheng est né en 1983 à Ruian, en Chine, et a été confié à ses grands-parents lorsqu'il était enfant, alors que ses parents s'installaient en France; cet évènement marquant provoqua en lui un profond sentiment d'abandon, d'où le titre de sa série de maquettes. Bien qu'il rejoignît ses parents en France par la suite, Zheng a vécu l'exil familial comme une épreuve douloureuse, de sorte que la construction de ses espaces imaginaires s'interprète comme une quête identitaire palliant cet épisode traumatique de son enfance (communiqué de presse de l'exposition *Aplatir le ciel*, 2022). Tout comme Bernateau l'avait observé dans la littérature de Perec, en effet, cette « action de la forme » révèle chez lui une volonté de créer ses propres ancrages psychiques par la modélisation de lieux imaginaires, en réaction au déracinement vécu. Comme chez Perec aussi, les lieux improbables construits par Zheng se caractérisent par le vide et l'absence. En entretien avec Pauline Lisowski (2022), relatant son « expérience d'habiter », l'artiste avoue en effet ne s'être nulle part senti chez lui depuis son arrivée en France, « excepté depuis peu où je pense et ai pris conscience qu'un chez soi se travaille. C'est notre intérieur » (Zheng, cité dans Lisowski, 2022, p. 3).

Ce processus immédiat de conception de l'espace architectural, qui émane du soi en relation avec ce qui se trouve là, dans l'atelier, et qui mise donc essentiellement sur les pouvoirs d'association de l'inconscient, peut à mon avis être mis en relation avec la pensée de l'architecte finlandais Juhani Pallasmaa. Dans *Percevoir et ressentir les atmosphères* (2017), celui-ci précise que notre rapport aux lieux ne s'arrête pas à la perception visuelle, mais qu'il implique notre corps entier et tous nos sens, d'une manière simultanée. Discutant notamment de l'importance de la perception atmosphérique dans notre expérience du construit architectural, il évoque l'« impression globale

d'envoûtement » qu'ont les lieux sur l'individu, en citant le philosophe américain John Dewey (p. 112). Très critique envers les tendances architecturales contemporaines, Pallasmaa constate en effet, dans « In praise of vagueness » (2013), que les bâtiments aujourd'hui sont conçus pour solliciter uniquement la vision centrée ou frontale, ce qui fait de nous des observateurs de l'extérieur. Par opposition, la « vision périphérique » qu'il propose (p. 233), parce qu'elle exige une participation spatiotemporelle globale, permet de transformer les images rétinienne en expériences somatiques complètes. Cette approche de « l'attention diffuse » et de la « perception atmosphérique » (p. 236) devrait selon lui être intégrée à la pensée et au processus de conception de l'architecte. S'appuyant sur la recherche en neurosciences, l'auteur met en lumière le rôle essentiel de notre inconscient, qui surpasse la conscience lorsqu'il s'agit de perception d'un lieu ou de travail créatif. Selon des estimations des connectivités neuronales du cerveau, l'activité des zones de l'inconscient aurait, rapporte-t-il, une importance et un impact plus importants sur ces processus que la part rationnelle de notre activité cérébrale (p. 225). Ainsi, le fait de laisser libre cours à la part d'inconscient et de l'inclure de manière plus tangible dans le processus conceptuel serait une manière très féconde d'aborder le projet architectural. Cela permettrait, pense-t-il, d'augmenter la dimension humaine dans la relation à établir entre les usagers, les regardeurs et l'œuvre construite.



2.8 Menghzi Zheng, *Maquettes abandonnées*, 2014, carton, papier.

En me penchant sur les œuvres de Menghzi Zheng et les considérations critiques de Pallasmaa, j'ai pris pleinement conscience des raisons profondes qui m'ont amenée à délaisser définitivement le métier d'architecte en 2010. Le fait de vivre dans un environnement axé sur la productivité, d'être soumise à des attentes très élevées et d'y conduire un travail totalement dicté par les contraintes –

notamment celles du design informatisé, celles des différents intervenants, des échéanciers et des divers problèmes de chantier à solutionner – ont eu pour effets de générer chez moi des symptômes d’anxiété de plus en plus fréquents. Mon impression globale était que j’étais confinée dans un moule de productivité qui drainait complètement mon énergie créatrice. À cette époque, j’ai souvent tenté de poursuivre mes explorations visuelles et mes projets artistiques libres, mais le métier d’architecte et son environnement conceptuel, régis par tant de restrictions, ont en quelque sorte étouffé mes ambitions artistiques. La pensée de Pallaasma, qui prône les vertus de l’inconscient et d’un processus créatif libre de tout diktat esthétique ou conceptuel, fut donc accueillie comme la mise en lumière de mon profond ressentiment envers ce métier, que j’ai toujours vécu comme un compromis de mes aspirations artistiques visant à satisfaire les ambitions de mon père et à établir un statut social enviable. Je me sentais captive dans une sorte de prison intérieure, ce qui m’a amenée à me forger une carapace, afin que rien n’y paraisse de l’extérieur. Il aura fallu presque deux décennies avant que je ne fasse ce constat et que j’effectue le saut vers l’enseignement, ce qui a eu des effets psychologiques libérateurs et durablement bénéfiques. C’est aussi grâce à ce virage professionnel majeur que j’allais ensuite être en mesure de me consacrer de manière plus soutenue à ma pratique artistique, jusqu’à entreprendre cette maîtrise.

Les *Maquettes abandonnées* de Zheng sont, il me semble, un écho sensible à ce désir de prendre mes distances avec le processus habituel de conception architecturale. Ces espaces imaginaires, sans vocation utile, peuvent s’observer dans un champ visuel de 360 degrés; aucune vue focalisée n’est imposée. Il est d’ailleurs surprenant que, dans certaines scénographies d’exposition [fig.2.8], on positionne les dispositifs contre le mur et qu’on privilégie un point de vue plutôt qu’un autre – cela va à l’encontre de l’esprit de ces espaces fabriqués qui n’en imposent aucun en particulier. La méthode de travail de l’artiste, intuitive et sans visée conceptuelle précise, rejoint aussi l’idée de perception atmosphérique élaborée par Pallaasma et dont l’architecte finlandais Alvar Aalto, dans « *The Trout and the Mountain Stream* » (1985) offre une belle explication :

Guidé par mon instinct je dessine non pas des synthèses architecturales, mais des compositions parfois infantiles, et c’est par ce biais que je finis par arriver à ce qui sert de base abstraite au concept principal, une sorte de substance universelle à l’aide de laquelle les nombreux problèmes sources de conflits [qui découlent de la mission de conception architecturale] peuvent être résolus harmonieusement (p. 97).

En découvrant le travail de Zheng, je prends conscience de similarités dans mon processus de pensée et de création, surtout dans mes études récentes sous formes maquettes portant sur le double deuil du père et du métier d’architecte. Les travaux de modélisation de l’artiste me permettent

d'envisager la maquette « imprécise » et spontanée non seulement comme une étape de la recherche, mais comme dispositif esthétique en tant que forme autonome possédant sa propre finalité. Ils me ramènent aux souvenirs des multiples maquettes d'études que j'ai réalisées dans le cadre de ma formation, puis dans les agences d'architecture. La découverte de la démarche de cet artiste coïncide avec mon désir de réintégrer ce médium dans mes projets artistiques. De plus, l'aspect inachevé de ses compositions peut être associé à l'imagerie du chantier en tant que métaphore d'une construction identitaire, un thème qui semble au cœur du travail de l'artiste, et auquel je me rattache également dans ma pratique.

D'un point de vue conceptuel, le travail de Zheng m'interpelle, notamment sa manière de construire des mondes improbables, sans contraintes, guidé d'une part par son expérience, d'autre part grâce à une pratique spontanée dans l'atelier, où il laisse libre cours à son inconscient. Se situant totalement hors des cadres habituels de conception architecturale, l'artiste interroge notre rapport aux lieux en créant des espaces sans vocation précise, sortes de bricolages empreints de précarité, dans lesquels on peut néanmoins envisager habiter. Une architecture sans lois, dans sa forme la plus rudimentaire, un refuge pour la rêverie, une cabane, un abri. Des petits mondes qui appellent à activer nos imaginaires.

2.3 Architectures inachevées

La pratique de Tatiana Trouvé, que j'ai découverte au début de mon parcours de maîtrise, m'a tout de suite conquise et, depuis, je ne cesse d'être fascinée par la pratique plurielle et prolifique de cette artiste franco-italienne de ma génération, et dont le père, tel que l'indique Jesi Khadivi dans *Rites de passage : relier des mondes – Tatiana Trouvé (2020)* a enseigné l'architecture. Ces similitudes biographiques, combinées aux affinités artistiques que je ressens à travers son œuvre et ses préoccupations, créent chez moi un fort sentiment de proximité. Tel que le souligne Khadivi, les œuvres de Trouvé « sont traversées de réflexions sur le temps, l'espace et la mémoire, ouvrant des zones de perception interstitielles où s'effondrent les notions d'intérieur et d'extérieur, le personnel et l'universel, la réalité et la fiction, les rêves et la vie éveillée » (p.1). Trouvé se joue ainsi des lois habituelles de la perception et renouvelle sans cesse les champs du dessin, de la sculpture et de l'installation, grâce à l'élaboration de mondes parallèles énigmatiques empreints d'une charge poétique saisissante, issus de la littérature et de sa propre existence. Souhaitant observer plus en détails les paramètres de recherche de Tatiana Trouvé, je compte mettre en lumière trois volets

importants de sa pratique, soient les maquettes du projet « *B.A.I.* » (1997-2003), la série de dessins « *Intranquillity* » (2005-2007) et enfin l'installation « *Sans titre* » (2007).

Le critique d'art Elie During, dans « *INTERMONDES* » (s.d.), souligne que le projet déterminant dans le parcours de Tatiana Trouvé, le *B.A.I.* – réalisé entre 1997 et 2003 – est une véritable percée dans le « Cerveau » et la « Mémoire » de l'artiste, qui envisage l'œuvre comme la représentation du lieu « improductif » de ses propres déboires professionnels, marqués par l'attente et l'échec. Mais, tel que soutient During, Trouvé s'est également inspirée de l'œuvre littéraire *Le Grand Portrait*, du journaliste, peintre et écrivain italien Dino Buzzati, où un homme, inconsolable face à la disparition de sa femme, procède à la reconstitution de son cerveau et de ses sentiments par la description d'architectures modulaires qui s'étendent à l'échelle d'une ville. Apparaît ici l'idée chère à Tatiana Trouvé du dédoublement d'une chose dans une autre. Son *B.A.I.* ou *Bureau des activités implicites* [fig.2.9] symbolise ainsi le lieu réflexif de l'artiste, qui s'organise et se déploie sous forme de dispositifs architecturaux à échelle réduite disposés dans l'espace. Ces modules – sortes de cubicules architecturés évoquant souvent des lieux de travail bureaucratique – contiennent des ébauches de projets jamais réalisés, des lettres de refus et d'autres traces constituant la mémoire vivante de l'artiste. Ils portent tous un nom correspondant à une activité « implicite » particulière : Module administratif, Matrice à fantômes, Module d'archives, Module à lapsus, Module des regrets, Module de grève, etc.

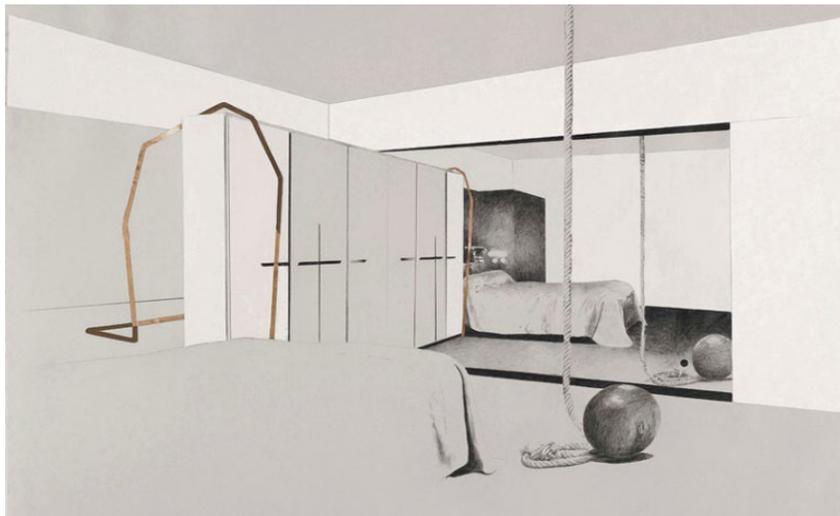


2.9 Tatiana Trouvé, *B.A.I.*, 1997-2003, installation (bois, peinture, plastique, papier, métal, feutrine, plexiglas).

Ainsi, la dimension hautement autobiographique des thématiques des modules se combine aux micro-espaces d'isolement qui rappellent plus librement la construction psychique de l'artiste (plutôt que l'espace réel de l'atelier ou du bureau où les activités se sont produites). Dispositifs à échelle réduite, les modules d'archives, qui mesurent 1,5 mètres de hauteur, obligent le spectateur à se pencher et à changer ainsi sa perception habituelle de l'espace construit; cette déformation peut se lire comme les effets d'extension et de compression du temps sur les souvenirs. Par conséquent, le *B.A.I.* est un dispositif autoréférentiel évoquant tant l'activité réelle et quotidienne de l'artiste que son activité cérébrale, beaucoup plus diffuse, occultée et insondable.

Dans le texte « L'écho le plus long » (s.d.), où elle explique quelques éléments clés de sa démarche et notamment son approche conceptuelle du dessin, Tatiana Trouvé s'exprime ainsi :

Dans ces dessins, intérieurs et extérieurs, reflets et miroirs, surexpositions ou effacements se juxtaposent et cohabitent. J'ai voulu, avec ces dessins, rendre tangible non pas la représentation d'un espace réel, mais donner corps à ce qui produit mentalement un lieu, en laissant prise à ce que l'on y projette et, par conséquent, en créant des intervalles ou des vides qui peuvent susciter des projections mentales (non paginé).



2.10 Tatiana Trouvé, dessin de la série *Intranquility*, 2007, mine graphite et collage de papier, de bande de cuivre et de film plastique sur papier, 73 x 115 cm.

Le dessin représente, dans la pratique de Trouvé, un aspect tout aussi important que celui de la sculpture et de l'installation. La série de dessins *Intranquility* [fig.2.10], réalisée entre 2005 et 2011, fait référence au *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa et est un exercice de la pensée intranquille, que l'artiste définit en ces termes dans un entretien en 2009 :

Vous savez ce que signifie être tranquille. Tout au moins c'est une idée qui vous est familière. Celle d'un état serein, plein, une sorte de quiétude. Je crois que vous pouvez comprendre, alors, ce que signifie être intranquille. C'est un état inquiet et qui ne passe pas, non pas comme une étrangeté à soi (l'inquiétante étrangeté), mais comme une étrangeté de soi au monde (non paginé).

Précisant que *Intranquility* est l'une des principales séries de dessins de Tatiana Trouvé, le texte de présentation de la page web de la collection Pineault résume en ces termes le processus de l'artiste : « dans ces œuvres, elle déploie dans l'espace – aussi bien physique que psychique – des images qui questionnent la frontière entre la réalité et le souvenir » (non-paginé). Sa technique graphique, où des éléments architecturés hyper détaillés se détachent sur des fonds tridimensionnels très épurés aux tons délavés, dévoile en effet des environnements vaporeux aux ambiances marquées par une sorte de réminiscence dont la source nous échappe. Hors de toute logique événementielle habituelle, comme sortie d'un rêve éveillé, chacune de ces vues en perspective – pour la plupart des espaces intérieurs domestiques – semble suggérer le fragment révélateur de l'appareil psychique de l'artiste. Comme si le dessin témoigne de l'apparition visuelle, telle un flash d'une scène interrompue, pouvant se poursuivre à tout moment, ce qui fait écho aux considérations de Le Maître quant au travail du rêve et du « créer », et leur impact sur la dynamique des images dans l'appareil psychique (Le Maître, 2004). A ce sujet, l'artiste, qui s'exprime (page web site Perrotin, n.d.) sur son approche conceptuelle de projets à l'échelle de l'installation [fig.2.11] mis en relation étroite avec le contexte architectural du lieu d'exposition, interroge notre rapport à la réalité en usant de paramètres se situant hors des conventions habituelles :

Le travail que j'engage sur l'espace, dans mes installations, est déterminé par la création de lois physiques différentes de celles qui traversent et constituent notre réalité. J'imagine des secteurs magnétiques ou des densités atmosphériques singulières, des vitesses qui, à leur tour, sculpteraient les formes, tantôt en contredisant les lois de la gravité, en aspirant les matières et les objets vers le plafond, en les déformant ou en les compressant, mais aussi en les figeant dans des mouvements de chute ou d'équilibre (page web site Perrotin, n.d.).



2.11 Tatiana Trouvé, *Sans titre*, 2007, installation (ciment, plexiglas, formica, métal, cuir, marbre, bronze, bois), 300 x 610 x 421 cm.

À propos du processus de l'artiste et du lien qu'elle élabore entre l'œuvre et le spectateur, le critique d'art français Bernard Marcadé, dans un texte paru sur le site AWARE (Archives of Women Artists-Research and Exhibitions) (n.d.), cite Tatiana Trouvé ainsi: « À l'image d'un monde parallèle, une atmosphère kafkaïenne, anxiogène et inquiétante émane de cette démarche prospectrice, où le spectateur voyage à travers les tubes métalliques ou vitres de verre qui construisent l'espace » (non paginé). L'auteur précise que depuis quelques années, Trouvé s'intéresse de plus en plus au contexte des lieux d'exposition, notamment ceux des musées. Ses installations révéleraient ainsi ce désir de « disséquer » les caractéristiques architecturales de ces divers lieux, où son projet se développe et s'élabore en étroite relation avec leurs configurations.

Toujours dans cette volonté de travailler les notions de mémoire et d'espaces, les préoccupations de Trouvé, axées sur le dialogue pouvant s'établir entre le visiteur et l'œuvre, sont décrites avec justesse par Robert Storr dans *Writings on Art 2006-2021* (2021) :

Ainsi, avec l'aide de l'artiste, la mémoire nous joue des tours. Non pas en faisant se télescoper le lointain passé historique ou émotionnel, ou le futur désiré ou redouté, avec le temps présent, mais plutôt en dilatant le présent et en le suspendant dans un royaume nébuleux où l'immédiateté proche et la reconnaissance partielle obligent ce spectateur à combler les vides avec ses propres souvenirs ou projections (p. 148).

L'artiste souhaite en effet user des effets de l'œuvre sur notre mémoire, afin de faire émerger dans notre propre espace mental en quelque sorte, par les environnements étranges qu'elle crée, nos propres souvenirs, que ces trous de mémoire intangibles mais suggérés par la mise en scène particulière de ses installations, peuvent raviver. Cette approche contextuelle du projet d'exposition, Marcadé (2016) la résume avec éloquence : « T. Trouvé révèle, à partir de l'espace muséal, un espace mental » (non paginé).

Le lien le plus évident que j'observe entre la pratique de Tatiana Trouvé et mon travail, est celui du caractère architectural des environnements qu'elle crée, et notamment l'aspect d'inachèvement inhérent à ses œuvres, que j'associe au chantier, puisqu'ils évoquent, chacun à leur manière, des vues fragmentaires de lieux et de moments passés ou à venir. Également, en lien avec ces espaces fictifs qu'elle crée, à sa manière, en touchant à cette question clé de ma recherche-crédation, quant à nos ancrages psychiques aux lieux et leurs apparitions en images dans notre imaginaire, Trouvé interroge notre fonctionnement de la mémoire, et tente, par différentes stratégies visuelles – maquettes, dessins, sculpture, installation – de faire surgir ces fragments de souvenirs évanescents qui habitent la psyché de tout être humain.

Tout comme chez Perec, chaque œuvre de Trouvé démontre un grand investissement du lieu et ses composantes architecturales, cependant, on y remarque l'absence de sujets humains, seules les traces de leur existence apparaît sous forme d'objets, mobilier, etc. Serait-ce le signe de cette « action par la forme » évoquée par Bernateau (2018) dans l'œuvre de Perec? Y-a-t'il une analogie à faire ici avec la démarche de Trouvé? Le mystère demeure, puisqu'aucune source biographique ne donne de pistes précises quant à des deuils ou traumatismes qu'aurait pu expérimenter l'artiste. Une certaine distanciation s'opère, entre Trouvé et les œuvres qu'elle crée, ce qui suggère qu'elle s'attache davantage aux manifestations de phénomènes comme le temps, le fonctionnement de l'appareil psychique et la dynamique des images, ainsi qu'à leur apparition, déformation et disparition dans l'espace mental de chacune et de chacun.

Cette idée de distanciation entre le soi intime et le récit représenté, comme cette manière toute particulière que l'artiste a de faire coexister des éléments fictifs et réels dans ses œuvres, rejoint entièrement mes aspirations. De la même manière, dans le projet *Intermonde*, j'élabore des dispositifs photographiques et architecturaux qui, tout en étant issus de ma propre expérience, de mon imaginaire et des conditions existantes du lieu d'exposition, visent à projeter le visiteur dans un espace-temps incertain, une zone interstitielle, un univers abstrait, celui de la pensée. Le projet construit renferme à la fois une dimension physique, psychique et contextuelle.

2.4 Chambres affectives

L'espace n'existe pas, ce n'est qu'une métaphore de l'existence.

Louise Bourgeois

Louise Bourgeois est sans doute une des artistes ayant puisé le plus profondément dans les territoires de l'inconscient, afin d'en faire une œuvre unique et inclassable, échelonnée sur plusieurs décennies. La série la plus pertinente à ma recherche-crédation est *Cells* (1986-2008), chacune de ses soixante cellules présentant un monde intérieur architecturé ayant une forte charge émotive. Dans *Louise Bourgeois : structures of existence* (2017), l'auteure et commissaire d'exposition Julienne Lorz souligne que chaque cellule est en effet abordée par Bourgeois comme un environnement abstrait, conceptuel, qui fait figure de métaphore d'un espace mental résolument tourné vers l'intime, car les objets et éléments qu'elle dispose symbolisent des douleurs et traumatismes de son enfance dont elle seule détient la clé. Se situant entre sculpture et installation, chaque cellule se découvre tel un voyage étrange dans les affres d'un esprit tourmenté, où la part montrée, saisissante, oscillant entre

l'horreur et le sublime, est toujours accompagnée d'une part de mystère parce qu'elle se tient psychiquement « sur la frontière des contradictions inhérentes au comportement humain » (Lefebvre, 2022, p. 30). Telles des cages ou des enclos, les cellules de Bourgeois ont pour visée d'engager « un spectateur unique dans un sanctuaire privé » (Cooke citée dans Lefebvre, 2022, p. 31) car, malgré qu'on ne puisse y entrer, elles invitent à l'observation, tout en imposant une certaine distance, que Lefebvre résume ainsi : « conceptuellement, c'est comme si l'artiste veut préserver quelque chose, tout en l'offrant aux regards » (p. 33). Ce paradoxe savamment construit du dévoilement et de l'énigme nous laisse avec un sentiment d'ambivalence qui nous renvoie, tel un miroir, aux zones plus obscures de notre propre psyché.

Dans *Louise Bourgeois : femme-couteau* (2018), la conservatrice française Marie-Laure Bernadac révèle que l'artiste, initiée dès l'enfance au dessin et à la restauration de tapisseries françaises pour l'entreprise familiale, est issue d'un « double héritage maternel » (p. 21). La famille de sa mère, faite de tisserands et de tailleurs de pierre, transmet ces deux savoir-faire à travers les générations, ainsi Louise reçoit-elle les bases techniques qui deviendront des assises essentielles de sa longue trajectoire artistique et que Bernadac résume à « réparer, restaurer, tailler, couper » (p. 21). Le décès de son père, en 1951, l'amène plus tard à amorcer une longue démarche introspective en psychanalyse, qui s'avérera une ouverture du travail de la mémoire et permettra la remontée des souvenirs et blessures de son enfance. Cette matière autobiographique sera le terreau fertile de l'ensemble de sa production artistique par la suite. Enfin, le décès de son mari en 1973, avec qui elle avait immigré à New York, conduit Bourgeois à déménager dans un atelier beaucoup plus grand à Brooklyn; ce sera le début de la production d'un art qui s'inscrit dans l'échelle de l'installation et qui aboutira à la série des *Cells*, alors que l'artiste a déjà atteint l'âge de soixante-dix ans.

L'archivage de la vie de l'artiste débute tôt, puisque Bernadac explique, dans « Les Archives de Louise Bourgeois » (2022), qu'elle tient un journal intime dès l'âge de onze ans, où elle décrit des faits anodins et marquants, et qu'elle le continuera assidument jusqu'à sa mort, notamment écrivant ses impressions avant et après les séances de psychanalyse. De plus, Bourgeois conserve tout : ses vêtements, ses objets, ses lettres, ses meubles, etc. Ces effets personnels, l'artiste les réutilise dans ses œuvres, allant même parfois jusqu'à disposer tel quel un objet ou accessoire issu d'une expérience particulière.

Peu avant sa mort, l'artiste a même créé dans la maison voisine de la sienne à New York, la Easton Foundation (p.19), qui a pour vocation de conserver les archives de sa vie dans une maison jumelle. Ces « deux maisons séparées mais ensembles » (Bourgeois citée dans Bernadac, 2022, p. 19) offrent, sous l'angle psychanalytique, une image très forte du corps-maison (Eiguer) tel qu'il se vit chez Bourgeois: « Cette situation duelle des maisons, jumelles mais distinctes, illustre bien la structure double de sa personnalité, car pour elle la maison est le corps; ces deux maisons forment un couple, et c'est là l'un de ses thèmes de prédilection », explique Bernadac (2022, p. 20). La présence et la disposition des archives dans les cellules peut ainsi être perçue d'un point de vue psychanalytique, comme une sorte de marquage physique dans l'espace pour palier à une peur obsessionnelle de l'abandon (Bernadac, 2022, p. 22). Chaque fragment de la vie de Bourgeois devient ainsi un matériau potentiel pour un projet, ce qui produit une œuvre foncièrement autobiographique, puisant sa source à partir d'événements traumatisants, notamment la relation fusionnelle qu'elle entretenait avec ses parents, la liaison de son père avec la gouvernante des enfants, la mort d'une mère fragile et malade vouant un amour démesuré pour Louise, et enfin, son exil aux États-Unis, marqué notamment par sa difficulté à assumer le triple rôle de femme, mère et artiste.

Dans la série des *Cells*, le présent, représenté par ce lien avec le spectateur en temps et lieu d'une prise de contact avec l'œuvre, nous ouvre vers un passé réactivé par des fragments de moments forts d'une expérience, sorte de mémoire vivante que le visiteur peut se réapproprier à sa guise. J'emprunte ici la citation de Merleau-Ponty (*La phénoménologie de la perception*) tirée du texte de Lefebvre ; « Mon présent peut aussi ouvrir sur des temporalités que je ne vis pas et avoir un horizon social, de sorte que mon monde se trouve élargi à la mesure de l'histoire collective que mon existence privée reprend et assume » (Lefebvre, *Louise Bourgeois : Notes sur un travail*, p. 32). La position de Bourgeois rejoint ici celle de Tatiana Trouvé, dans ce désir commun d'offrir au visiteur, en observant les mondes intimes qu'il perçoit grâce aux environnements particuliers créés par chacune de ces artistes, une part d'ouverture, propice à la réactivation d'images issues de son propre imaginaire.



2.12 Louise Bourgeois, *Cellule Choisy II*, 1995, marbre, acier et miroirs, 214,3 x 198,1 x 147,3 cm.

J'ai limité mon analyse à une œuvre pouvant faire écho à mon projet de recherche-crédation, la *Cellule Choisy II* (1995) [fig.2.12], qui représente la maison d'enfance de l'artiste. Ceinturée par une cage métallique grillagée et entourée de trois miroirs circulaires, une version miniature de la maison d'enfance de l'artiste repose sur une petite table basse aux piètements d'acier. Le matériau qui la compose, le marbre rose taillé, est une matière solide, stable, et dotée d'une certaine sensualité, par sa teinte et son veinage; il évoque à la fois la chair humaine et le sobriquet affectueux de « petit diamant rose » que ses parents donnaient à la jeune Louise. Les trois miroirs circulaires et légèrement convexes surplombant la sculpture sont intégrés à la cage par des percements sur trois de ses faces et disposés non pas parallèlement à la maison, mais à angle; ces miroirs multiplient les points de vue et semblent agir telles des loupes permettant de mieux scruter les détails de la situation vécue, ou encore des lentilles déformantes, un peu comme si, dans la mémoire d'un lieu, les images mentales qui s'animent dans notre imaginaire se brouillaient, disparaissaient, réapparaissaient dans un « flux » (Tisseron, 1997, p. 7) qui reconfigure sans cesse les souvenirs. Le miroir situé au-dessus de la maquette permet d'en saisir une vue aérienne, un peu comme la vision d'un songe, où le lieu de l'enfance nous apparaît lointain en refaisant surface dans notre imaginaire.

Dans cette cellule, la cage grillagée entourant la maison, qui évoque l'idée de montrer tout en rendant inaccessible l'objet dévoilé, semble avoir une double fonction : l'une de protection, comme si l'artiste voulait préserver le monde de son enfance tout en le montrant au regardeur; l'autre d'emprisonnement, sous-tendant le désir de garder captifs les souvenirs, ou en encore le fait de se

sentir emprisonnée par eux. Dans cette mise en scène, la maison est un bloc de marbre solide, sans aucun vide montrant la configuration de pièces intérieures. Bourgeois semble nous dire : « Je vous montre l'univers de mon enfance, mais il est à moi, je vous le montre un peu, mais j'en préserve tous les secrets internes ».

La même maison d'enfance était déjà présente dans *Cellule Choisy I* (1990-1993) [fig.2.13], entourée d'une cage combinant grillage et verre givré avec des percements permettant une vue plus directe vers la maquette et l'enseigne de l'entreprise familiale renommée « Aux vieilles tapisseries » par le père de l'artiste. La guillotine qui pend au-dessus de la demeure est l'élément perturbateur et menaçant dans cette version; elle renvoie, selon les mots de l'artiste, à l'idée « que les gens se guillotinent à l'intérieur d'une famille. Le passé est également guillotiné par le présent » (Centre Pompidou, communiqué de l'exposition *Louise Bourgeois*, 2008). La version *Choisy II*, débarrassée de la guillotine, offre à penser que l'artiste chemine en quelque sorte vers un état plus serein. Dans ces deux compositions, la maison est représentée tel un temple gardant précieusement en lui ses fantômes – les spectres non résolus de l'existence que Luce Lefebvre nomme les « conflits fondamentaux » (2022, p. 30) – et les fragments, à la fois lumineux et sombres, des souvenirs d'enfance de l'artiste.

Bien que je me distancie des aspects plus sombres de l'œuvre de Louise Bourgeois, axés sur de profondes douleurs et traumatismes, j'adhère totalement à son approche conceptuelle, si sensible et percutante, où la réactivation des souvenirs et des zones obscures de la psyché, est intimement liée aux relations familiales, au contexte sociohistorique de son parcours et à son expérience de l'espace architectural. Sa manière admirable de reconstituer les fragments de sa mémoire par les objets architecturaux que sont la sculpture-installation et les maquettes, ainsi que la charge symbolique et émotive de chaque composition, est un point d'observation que je retiens et qui inspirera certaines composantes du projet d'exposition.



2.13 Louise Bourgeois, *Cellule Choisy I*, 1990-1993, marbre, métal et verre, 306,1 x 170,2 x 241,3 cm.

L'analyse particulière des cellules *Choisy I* et *II* de Bourgeois m'incite à approfondir cette pensée que la maison d'enfance est la trace construite puissante et inestimable des premières expériences qui s'y forment, des liens familiaux mais aussi, l'attachement au premier lieu habité, celui de la maison natale. La maison-corps d'Eiguer (2021) évoquée plus tôt prend chair et se développe, elle est l'assise même de notre construction psychique. Dans mon projet de recherche-crédation, la maison de mon enfance devient un lieu crucial, non seulement parce que je m'y suis replongée physiquement, mais également parce que, même si je considère mon enfance beaucoup plus heureuse et stable que celle de Bourgeois, je ressens le besoin d'y puiser des souvenirs et de poser sur ses complexités une sorte de verre grossissant. Pour cette raison, dans mon projet d'exposition, ma chambre d'enfant, que je nommerai le « Pavillon-chambre », dont la volumétrie évoque la maison natale, apparaîtra au sommet de l'immeuble-appartement, dans un environnement paysagé que je nommerai le « jardin secret ».

CHAPITRE 3

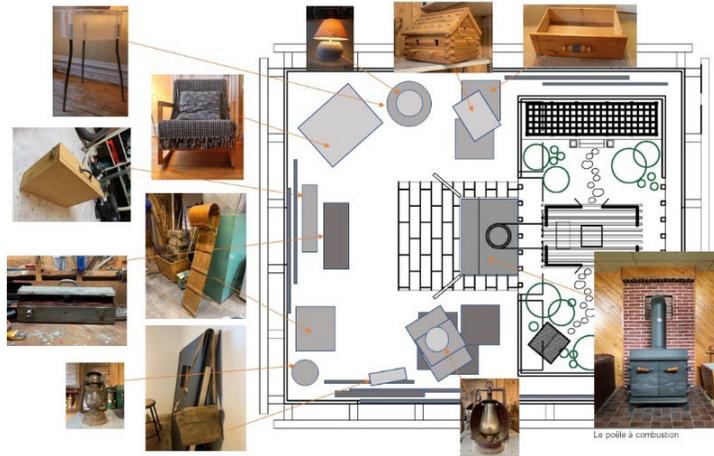
CONSTRUIRE L'ESPACE FICTIF *INTERMONDE*

C'est grâce à un travail d'introspection et d'analyse portant sur les lieux domestiques et urbains marquants de mon expérience, grâce à la mise en lumière de leurs inscriptions inconscientes profondes, et grâce à l'observation de leurs applications possibles dans le champ de l'activité artistique, que j'ai pu élaborer le projet d'exposition *Intermonde*. En voie d'être présenté au centre d'artiste Circa art actuel au printemps 2023, *Intermonde* vise à actualiser les enjeux de l'espace habité et de son impact sur notre psyché. Il s'agit d'un travail de construction abordé sous l'angle de la subjectivité et des profondeurs d'un territoire psychique que j'ai pu explorer, approfondir et mieux comprendre grâce à mes lectures, à mes travaux préparatoires et à ma propre expérience comme matériau-source.

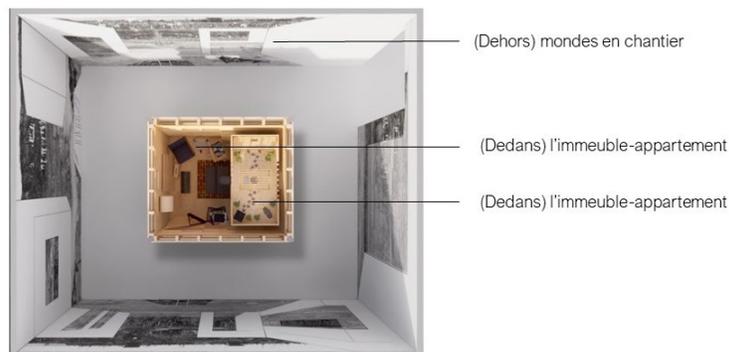
La mise en espace du projet se déploie en trois composantes. La composante photographique, (Dehors) ou Mondes en chantier, consiste en un photomontage bidimensionnel imprimé en grand format et recouvrant du sol au plafond toutes les surfaces de mur de l'aire d'exposition. La deuxième composante, (Dedans) ou L'immeuble-appartement, est la représentation condensée, sous forme de dispositif architectural à échelle réduite, de lieux habités ou rêvés marquants de mon expérience. La troisième composante, (Entre) ou La pièce-vaisseau, est un volume imposant renfermant plusieurs objets et éléments et contenant dans son enceinte L'immeuble-appartements. Les composantes (Entre) et (Dedans) occupent le centre de la salle d'exposition et agissent comme des espaces gigognes eux-mêmes contenus par l'espace de la salle (Dehors), qui est à la fois ouverture et miroir.

L'ensemble du projet a tout d'abord été imaginé et esquissé sous forme de dessins rapides. Puis, à l'aide du logiciel Autocad, j'ai dessiné chaque composante précisément, en tenant compte des paramètres spécifiques du lieu d'exposition. Durant cette étape cruciale de visualisation du projet sous forme de plans, de coupes et d'élévations, j'ai aussi sélectionné, pour leur valeur symbolique, des objets et du mobilier de la maison familiale, de mon appartement montréalais et de mes deux

ateliers. J'ai photographié chacun de ces éléments, indiqué leurs dimensions dans un tableau, puis j'ai tenté de les disposer dans l'espace du projet [fig.3.1].



3.1 Geneviève Roy, *Intermonde*, 2022, photographie et dessin informatisé.

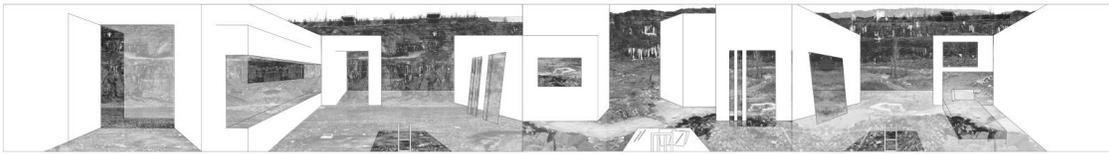


3.2 Geneviève Roy, *Intermonde*, 2022, modélisation informatisée par Chloé Thériault.

Ensuite, j'ai donné à une amie, Chloé Thériault, le mandat de réaliser des modélisations informatisées du projet et de sa mise en espace dans la salle d'exposition [fig.3.2]. C'est grâce à ce travail par le dessin et la modélisation qu'une vue d'ensemble plus précise du projet *Intermonde* s'est dégagée; c'est elle qui servirait de support visuel au dossier de candidature retenu par le centre CIRCA. Les prochaines sections élaborent le processus de réalisation des trois composantes de l'œuvre. Elles tiennent compte des appuis théoriques évoqués plus tôt, mais mon propos s'y trouve aussi bonifié par de nouveaux points de vue réflexifs concernant les différentes stratégies de mise en espace du projet d'exposition.

3.1 Dehors : mondes en chantier

Tel qu'il a été défini au chapitre un, le dehors représente pour moi le territoire urbain à vivre, à marcher et à observer, et plus spécifiquement le chantier en tant que lieu extérieur tangible en perpétuelle mouvance. Le dehors, c'est l'environnement externe qui me relie au monde dans lequel j'évolue. Le chantier, sur les plans personnel et symbolique, c'est le souvenir de mon père, l'héritage de mon passé d'architecte et aussi, ultimement, le mouvement infini de ma propre quête identitaire. Dans le contexte du projet d'exposition, (Dehors) ou Mondes en chantier est la vue immersive intégrée au contexte d'exposition, qui agit comme toile de fond du projet en tant que forme symbolique du Moi en train de se construire, du Moi en lien avec le monde, et il s'exprime grâce à des impressions numériques grand format. Cette composante photographique bidimensionnelle du projet occupera les quatre murs de la salle 1 du centre Circa [fig.3.3].



3.3 Geneviève Roy, *Intermonde*, 2022, étude préliminaire en élévation, dessin informatisé.

L'idée de recouvrir de photomontages toutes les surfaces des murs de cette pièce relève tout d'abord du désir de modifier le rapport habituel de l'œuvre au lieu d'exposition. Ce dernier n'est plus envisagé comme un contenant neutre – le traditionnel *white cube* – ayant pour fin de mettre en valeur l'œuvre en tant qu'objet distinct; il devient plutôt lui-même à la fois un des supports de l'œuvre et une de ses composantes intégrantes.

Ce dispositif visuel, qui épouse entièrement le cadre architectural, est appelé « photomural » et qualifié de « réalité augmentée » par l'historienne de l'art et commissaire Marie-Josée Jean (2017) dans le texte qu'elle a consacré à l'exposition *Exhibit Model Three* de l'artiste britannique Jonathan Monk, présentée au centre VOX qu'elle dirige. Dans le projet de Monk, les images imprimées en grand format agissent, sur l'ensemble des surfaces murales de la pièce, comme des motifs éphémères intimement liés à la dimension architecturale du lieu d'exposition. Dans les faits, toutes les salles de cette exposition sont « vides »; l'œuvre tient dans la recomposition visuelle d'archives photographiques d'expositions antérieures de l'artiste, qui ont l'apparence de collages et qui tapissent les murs. L'agencement des perspectives des lieux photographiés et des éléments architecturaux

réels du centre VOX (cadrages de portes, plancher, colonne, passages, etc.) fait parfois se fondre les points de vue [fig.3.4]. Jean souligne que ces photomontages, qui agissent comme des traces documentaires, produisent une mise en abyme des vues d'exposition, puisque le visiteur est projeté dans un étrange univers visuel immersif où les différents espace-temps des œuvres, de leurs mises en exposition et de leurs perceptions se chevauchent (2017, non paginé).

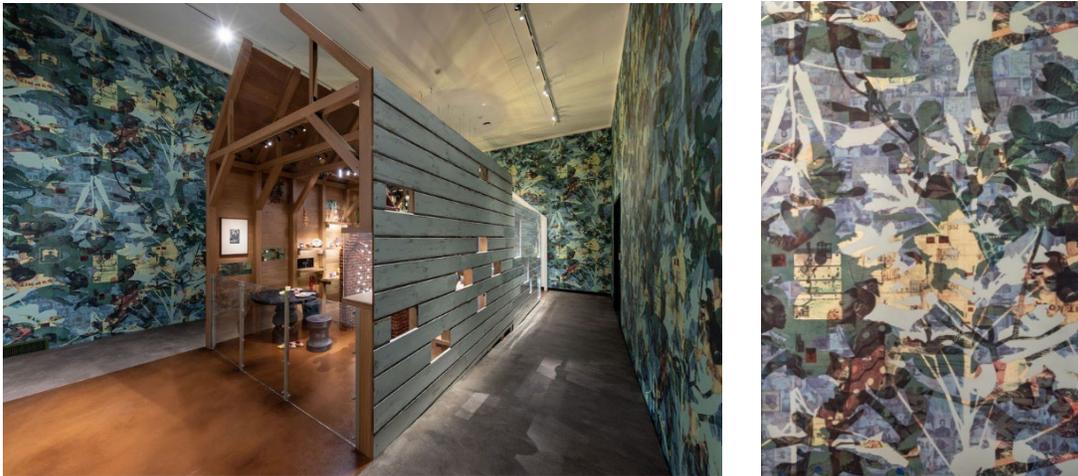


3.4 Jonathan Monk, *Exhibit Model Three*, 2017-2018, vues de l'exposition à VOX centre de l'image contemporaine, Montréal. Photo : Michel Brunelle.

Dans *L'Invention photographique et le paysage mural : le photomural décoratif des années 1930* (2016), l'historienne suisse Brenda Lynn Edgar explique que le mode particulier de représentation qu'est le photomural remonte aux années 1930, période où des transformations majeures marquent l'évolution des arts décoratifs, notamment en Europe et aux États-Unis. Pour la première fois, écrit-elle, l'image photographique « envahit l'espace domestique » (p. 81) et offre ainsi une nouvelle voie au paysage – naturel ou urbain – qui s'immisce à l'intérieur des résidences bourgeoises américaines en s'affichant sur la pleine surface des murs dans les pièces d'apparat.

Selon la philosophe et critique d'art américaine Darla Migan, le projet *Before Yesterday We Could Fly: An Afrofuturist Period Room*, présenté au Metropolitan Museum of Art à New York en 2021, est une réinterprétation contemporaine de la technique du photomural et de la *period room* (pièce d'époque) (*Period Rooms usually glorify the aristocracy: With its new Afrofuturist room, the Met's approach is different*, 2021). L'installation est dédiée à la communauté Noire qui, ayant vécu au défunt Seneca

Village de New York, a été évincée pour faire place à l'actuel Central Park [fig.3.5]. Tout autour de la pièce, la technique du photomural est exploitée; grâce au photomontage, elle juxtapose dans une fresque abstraite aux multiples strates une cartographie du site, des images de membres de la communauté et des fragments d'espèces végétales caractéristiques du lieu [fig.3.5]. Cette composition riche et complexe de fragments historiques signifiants agit comme l'écho contextuel de la *period room* se trouvant au centre de la pièce, une architecture ouverte révélant les détails de l'intérieur d'un espace domestique typique de Seneca Village. Bien que mon processus se distancie de la reconstitution fidèle d'une pièce d'époque, *Before Yesterday We Could Fly* en a néanmoins inspiré le rapport tendu dehors/dedans, ouvert/fermé, parois/centre produit par l'association du photomural et du dispositif architectural.

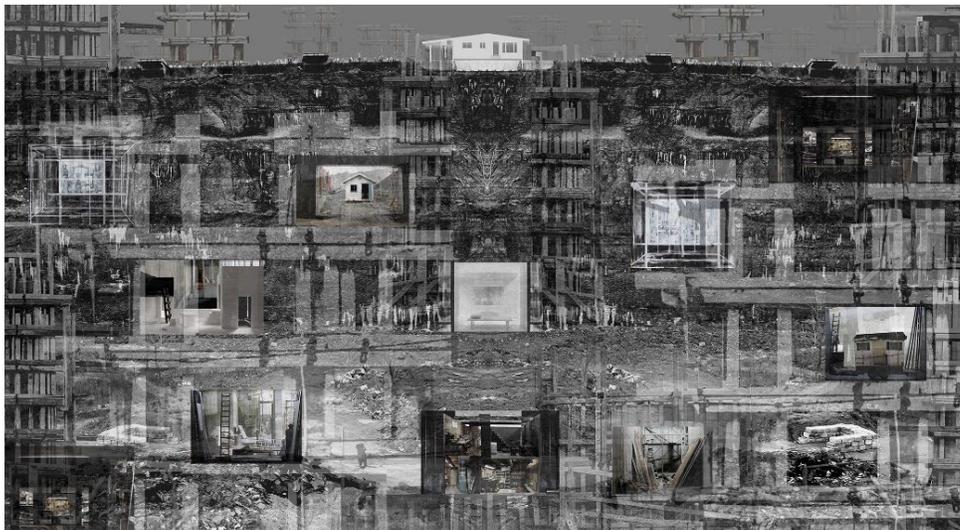


3.5 *Before Yesterday We Could Fly: An Afrofuturist Period Room*, 2021, Metropolitan Museum of Art, New York. Vue de l'installation et détail du photomural. Photos : Anna-Marie Kellen.

Dans le projet *Intermonde*, les compositions visuelles envisagées sur les surfaces des quatre murs de la salle d'exposition auront pour toile de fond différents chantiers observés sur le territoire montréalais, photographiés et choisis pour leur fonction symbolique. Le chantier Clark évoqué plus tôt et le site abandonné de la carrière Francon, où j'ai eu l'occasion de marcher et de photographier durant l'hiver 2022, sont deux de ces témoins silencieux du patrimoine montréalais.

Ces *Mondes en chantier*, exprimés sous la forme de photomontages informatisés [fig.3.6] et fixés aux murs grâce à la technique du photomural, agissent à mes yeux non seulement comme des marqueurs

environnementaux reliant le Moi au monde, mais aussi comme les révélateurs du travail même de l'appareil psychique. S'y juxtaposeront des vues de structures intérieures de lieux vécus, rêvés et habités, qui proviennent de dessins et d'images photographiques d'intérieurs de maquettes, que j'ai réalisées. Les représentations de ces intérieurs miniatures photographiés et retouchés seront fragmentées, reconstruites à l'aide d'outils informatiques et du dessin, puis intégrées à la composition du photomural, qui lui sera intégré au contexte architectural de la salle d'exposition.



3.6 Geneviève Roy, *Intermonde (Dehors)*, 2023, étude préliminaire, photomontage informatisé imprimé sur pellicule autocollante, 60 x 120 cm.

Car ces impressions numériques à grand déploiement, élaborées en différentes strates et assemblées par la suite sous la forme d'un collage visuellement complexe, visent le dévoilement des processus subtils de construction, déconstruction et reconstruction des images, et rejoignent ainsi l'idée d'une dynamique complexe de l'appareil psychique, notamment l'interrelation entre les *espaces intrapsychique, intersubjectif et transsubjectif* (Bourgignon & Katz-Gilbert, 2018). Elles sous-tendent ainsi mon désir d'évoquer le fonctionnement de la mémoire et, plus exactement, comment cette mémoire se manifeste sous la forme d'images, en lien avec les lieux habités, les rêves récurrents et les lieux construits par mon imaginaire.

L'apparition, la déformation et la disparition des fragments de cette mémoire, constituent les manifestations subtiles des images au sein des mécanismes de la psyché vus plus tôt grâce aux écrits de LeMaître, Masson, Tysseron et Mazurel. Cet amalgame d'images, de lieux et de temporalités

diverses devrait agir dans la salle telle une fresque excentrée offrant non pas des vues cadrées, mais de multiples points de vue présentés à différentes échelles.

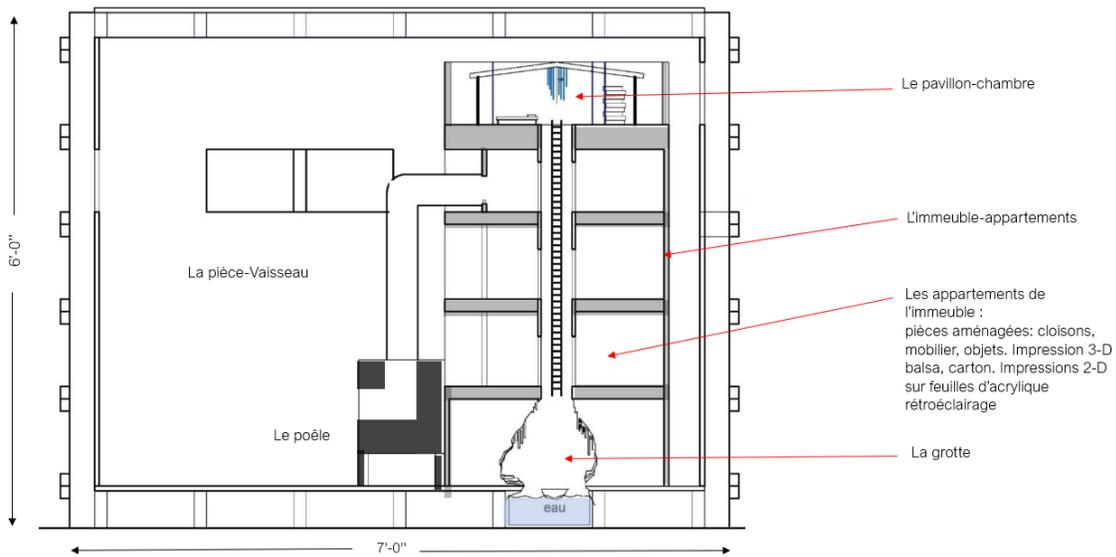
Ces vues déployées sur 360 degrés s'inspirent de l'idée d'une « atmosphère périphérique » proposée par l'architecte Juhani Pallasmaa (2017) : sans jamais favoriser un point de vue au détriment d'un autre, cette attention fine aux contours favorise selon lui l'inclusion du visiteur dans l'œuvre et l'optimisation de son expérience spatiale du lieu qu'il parcourt. Mes vues multiples se déployant comme un motif mural où des mondes en chantier, des territoires extérieurs et des espaces intérieurs cohabitent, agiront comme la « toile de fond » du lieu, c'est-à-dire comme un contexte en dialogue étroit avec le dispositif architectural situé au centre de la salle.

3.2 Dedans : l'immeuble-appartement

(Dedans) ou *l'immeuble-appartement* est un dispositif architectural à échelle réduite. Il représentera un bâtiment à cinq niveaux où seront recomposés les fragments des lieux – domestiques et oniriques – les plus marquants de mon expérience [fig.3.7]. *L'immeuble-appartement* symbolise mes propres « ancrages psychiques » (Bernateau, 2018) dans certains lieux et événements cruciaux de mon expérience. Cet édifice contient donc la mémoire condensée des lieux signifiants avec lesquels s'est construite l'être humain que je suis devenue; il est à la fois le contenant et le site du façonnement de mon bagage psychique. Chaque niveau de l'édifice contient un lieu domestique représenté sous forme de maquette rudimentaire rétroéclairée. Un puits vertical relie tous les niveaux.

Le sous-sol représente un lieu imaginaire ayant fait l'objet d'un rêve récurrent durant mon enfance; il s'agit d'un lac souterrain se trouvant dans une grotte que, dans le rêve, je parcourais dans une barque. C'est un lieu nocturne, paisible et réconfortant.

Je tenterai de traduire l'atmosphère inhérente à ce rêve par la modélisation de la topographie particulière du lieu, de l'eau et de la lumière grâce à un travail en maquette avec des matériaux tels le carton, l'acrylique et l'éclairage au Del. Ce niveau « 0 » ne pourra être vu par le visiteur que s'il se penche, car les ouvertures qui permettront d'apercevoir la grotte seront situées à environ 15 centimètres du sol. Ce lieu souterrain a déjà fait l'objet d'un essai visuel sous forme labyrinthique, évoqué plus tôt.



3.7 Geneviève Roy, *Intermonde : la pièce-vaisseau (Entre) et l'immeuble-appartement (Dedans)*, 2022, étude en coupe-élévation, dessin informatisé.

Au niveau « 1 » de l'édifice se trouvent certaines pièces du premier appartement montréalais que j'ai habité et où j'ai vécu des événements particuliers – le 3722, rue Saint-Hubert. Le niveau « 2 » présente quelques pièces d'un appartement situé à Bordeaux, en France – le 121, cours de l'Yser – [fig.3.8], où j'ai vécu une année mouvementée, marquée par des moments exaltants et des épisodes douloureux. Le niveau « 3 » de l'édifice a une position particulière, puisqu'il est connecté au conduit de la cheminée d'un poêle à bois; c'est l'étage où se trouve mon appartement montréalais actuel, dans lequel je vis depuis vingt-cinq ans – le 5231, rue Marquette. Quelques pièces, dont l'atelier, la chambre, le séjour et le balcon y seront représentées.

Enfin, le dernier et quatrième niveau est un toit-terrace aménagé en vaste jardin où sont situés une pergola, un cabanon ainsi que les vestiges d'un étrange vaisseau. Au cœur du jardin, se trouve le Pavillon-chambre [fig.3.9]; l'enveloppe architecturale du pavillon, faite de matériaux lisses et transparents, correspond au bungalow où je suis née, où j'ai passé toute mon enfance, où j'ai vécu le confinement de 2020–2021 et où je retourne régulièrement prendre soin de ma mère. À l'intérieur se trouve une chambre avec un lit d'enfant, un mobile suspendu au plafond représentant une ville imaginaire, ainsi que quelques meubles et objets choisis.



3.8 Geneviève Roy, *Mémoires du 121, Cours de l'Yser*, 2022, photographie, maquette (carton mousse), photomontage informatisé, 30 x 45 cm.

Au centre de la chambre se trouve l'accès au puits vertical qui relie tous les niveaux du bâtiment jusqu'à la grotte et dans lequel on peut circuler à l'aide d'une échelle, exprimée dans la vue d'ensemble en coupe-élévation [fig.3.7].



3.9 Geneviève Roy, *Intermonde*, vue sur le Jardin secret et le Pavillon-Chambre, 2022, modélisation informatisée réalisée par Chloé Thériault.

L'ensemble de ces lieux vécus, rêvés ou habités pourra être vu partiellement par le visiteur, grâce à des ouvertures dans les parois externes de *l'immeuble-appartement*, ainsi que grâce aux ouvertures des parois de *La pièce-vaisseau* qui l'entoure. Des images photographiques des intérieurs de chacun de ces lieux seront toutefois incorporées aux compositions visuelles du photomural, produisant des effets de basculement intérieur/extérieur supplémentaires. Au moment où j'écris ces lignes, les maquettes des étages sont en cours de fabrication; les matériaux et agencements finaux des pièces restent à définir. Pour la plupart, l'essentiel de leur configuration fut esquissé « de mémoire », c'est-à-dire en me remémorant les lieux par l'imagerie mentale, grâce à un travail de visualisation, puisque je n'ai pas accès aux plans de ces habitations et que je ne les ai plus visitées depuis que je les ai quittées. J'élabore ces dispositifs miniatures en continuité avec le projet *Dioramas* que j'ai réalisé en 2019, où une image photographique de fond rétroéclairée, incorpore des vues de chantiers montréalais que j'ai visités, ainsi que les reconstitutions -par découpes du laser- de maquettes réalisées antérieurement, et où se chevauchent des éléments fictifs aux fragments de mon expérience.

Ces environnements vides, marqués par l'inachèvement, sont envisagés comme le contenant d'autres lieux, d'autres mémoires. En avant-plan, je tente de reconstituer un ou des espaces intérieurs domestiques des quatre logements évoqués plus haut, sous forme de mobiliers et éléments architecturaux fabriqués de manière spontanée; cette reconstitution est, dans les faits, un travail d'association libre (Freud, 1900) entre ces lieux habités, les événements que j'y ai vécus, des objets

spécifiques et la mémoire affective que j'en conserve. Je vise donc surtout à faire ressortir une aura particulière de ces petits espaces atmosphériques. Loin du réalisme de la maquette matérielle à l'échelle 1:1, je veux montrer la réalité de différents espace-temps liés à des états ou moments de la vie psychique qui, dans le moment présent, se chevauchent et coexistent.

3.3 Entre : la pièce-vaisseau

J'ai nommé la *pièce-vaisseau* le volume principal situé au cœur du lieu d'exposition. D'un point de vue symbolique, par sa position (Entre), la *pièce-vaisseau* représente l'*Intermonde*, c'est-à-dire le point de rencontre entre l'espace physique et l'espace mental, entre le monde extérieur et mon monde intérieur (mes ancrages psychiques de lieux vécus, rêvés et habités). En d'autres mots, il s'agit de cette zone interstitielle observée plus tôt grâce à Winnicott, Mazurel et Martuccelli, où se rejoignent les fragments de mon bagage psychique avec les fragments domestiques de mon vécu et les fragments de projets artistiques. Cette « zone intermédiaire », pour reprendre l'expression de Winnicott (*Jeu et réalité*, 1971), est ainsi un lieu dense et hybride, sans fonction précise, où sont archivés différents moments de mon existence. Sa nature oscille entre l'espace domestique habité et l'espace des moments de la création, de l'atelier, de sorte que c'est une pièce où coexistent par superposition plusieurs espace-temps de mon expérience : la cogitation, la rêverie, la réminiscence des souvenirs, la création en latence, les esquisses abandonnées, les idées de projets en cours, les projections futures.



3.10 Geneviève Roy, *Intermonde*, 2022, vue de l'installation à partir de l'entrée de la salle, modélisation informatisée réalisée par Chloé Thériault.

La volumétrie, les proportions et les dimensions du volume de la *pièce-vaisseau* découlent du contexte architectural de la petite salle d'exposition du centre CIRCA. C'est donc un volume compris dans un autre volume, avec des proportions très similaires et un espacement suffisant entre les murs de la salle et le volume, afin de permettre aux visiteurs de marcher autour de La pièce-vaisseau et de se pencher pour voir par les ouvertures, tout en lui offrant juste assez de recul pour observer les compositions photographiques aux murs [fig.3.10].

La paroi externe de la *pièce-vaisseau* est composée d'une ossature solide et ordonnée faite de montants et de panneaux en bois, évocation subtile des palissades de chantier. Cette paroi délimitant les zones internes et externes du projet est un peu mon armature, comme un exosquelette ou un épiderme qui a pour double fonction de me relier au monde et de m'en protéger. J'aime à penser que c'est ma carapace d'architecte, ce métier de la construction qui a façonné mon identité; je vois la paroi comme ma facette externe structurée, bien ancrée dans la réalité du monde tangible. Un vif contraste se fait sentir, dès le premier coup d'œil dans les percements de cette peau externe, entre la paroi extérieure extrêmement sobre, épurée et rigoureusement organisée du volume imposant et l'intérieur aux allures chaotiques, inachevées et mouvementées. Car les ouvertures en quelques endroits permettent à l'autre, le visiteur, de découvrir à l'intérieur un aménagement hétéroclite d'objets, d'ébauches de projets et d'éléments architecturaux.

On pourra effectivement apercevoir à l'intérieur de la *pièce-vaisseau* un amoncellement de choses issues de mon univers domestique et créatif : objets divers, éléments de mobilier, fragments d'œuvres, carnets d'esquisses, outils de travail, etc., le tout disposé de manière aléatoire dans l'espace comme dans une sorte d'atelier-maison où la condensation de l'espace domestique habité et de l'atelier formerait un seul et même lieu. Cette pièce peut ressembler en apparence à une pièce débarras désordonnée, remplie d'éléments laissés en attente, abandonnés ou destinés à être réutilisés plus tard, et investie de l'état de vieilles choses en ruines, en voie de disparaître, et d'éléments naissants, en devenir. S'y retrouvent concrètement des fragments du passé familial (objets, meubles, outils de dessin, outils de découpe, etc.) et des bribes relatant les différents moments du projet artistique *Intermonde*. La *pièce-vaisseau* est donc plus qu'un simple atelier, c'est un amalgame de matériaux de ma propre expérience issus du milieu familial, de mes deux ateliers (un à Québec, l'autre à Montréal) et de l'atelier de mon père.

Parmi les divers éléments disposés dans la *pièce-vaisseau*, le poêle à combustion semblable à celui du sous-sol de la maison natale, à Québec, occupe un rôle symbolique crucial. Situé au cœur de l'installation, le poêle de dimension modeste mais solide sur ses quatre pieds est surplombé d'un tuyau de cheminée qui sert de connexion entre la *pièce-vaisseau* et les intérieurs de l'*immeuble-appartement* [fig.3.11]. La porte entrouverte de son petit corps ou chambre de combustion laisse entrevoir des bribes d'images et d'objets.



3.11 Geneviève Roy, *Intermonde*, 2022, vue du poêle dans la pièce-vaisseau, modélisation informatisée réalisée par Chloé Thériault.

Par définition, un poêle à combustion réchauffe une pièce grâce à la combustion lente de bûches; la fumée qu'il crée est filtrée avant d'être évacuée, de sorte que les polluants sont rebrûlés et éliminés. Un parallèle peut être fait ici entre le fonctionnement du poêle et celui de l'appareil psychique que représente l'installation : les ancrages personnels illustrés par les différents lieux de l'*immeuble-appartement* sont stockés, digérés puis réinvestis, une fois les toxines évacuées par le travail même de la psyché, dans la *pièce-vaisseau*, cette aire intermédiaire où se rencontrent le Moi intérieur et le monde extérieur. Dans ce contexte, le poêle symbolise mon agentivité face au vaste bagage familial, social et historique qui m'a construite. En résumé, la *pièce-vaisseau* peut se lire comme un entre-deux mondes, ou la manifestation visuelle du concept d'*Intermonde* élaboré par Martucelli (*Programme et promesses d'une sociologie de l'intermonde*, 2011), soit une zone interstitielle reliant les tensions de mon affectivité au monde tangible dans lequel je me situe et j'évolue.

3.4 Pendant et après *Intermonde*

L'expérience de l'exposition envisagée pour le visiteur est la suivante : le regard du visiteur, dès son entrée dans la salle, sera captivé les photomontages numérisés occupant toute la surface des murs (Dehors), sans qu'il puisse comprendre d'où provient la collision visuelle d'éléments paysagistes extérieurs et de modules architecturaux intérieurs. Puis, peu à peu, l'imposante *pièce-vaisseau* (Entre) suscitera sa curiosité et ainsi son regard sera éventuellement attiré par les petits percements dans la paroi, puis vers l'intérieur des dispositifs architecturaux sur lesquels il découvrira une multitude de points de vue possibles. L'aménagement désordonné de la *pièce-vaisseau* et les dispositifs miniatures rétroéclairés de l'Immeuble-appartements (Dedans) lui permettront d'observer des espaces issus d'archives réelles et fictives, présentés sous divers agencements, angles et échelles, ce qui affectera sa propre relation à son corps et au(x) lieu(x). Enfin, s'il désire s'attarder avant de quitter la pièce, il pourra remarquer que des fragments des dispositifs intérieurs se retrouvent dans les compositions visuelles installées sur les murs de la salle. J'imagine ainsi un ensemble qui puisse se découvrir grâce à de multiples va-et-vient dans l'espace entre les différentes composantes se renvoyant les unes aux autres. Et j'espère que, dans ce jeu d'emboîtements de la perception, l'insaisissable point de rencontre entre la psyché et le monde extérieur pourra, d'une certaine manière, être ressenti.

Ce projet de recherche-crédation marque un moment charnière dans ma pratique artistique puisque, pour la première fois, je m'autorise à sonder les territoires jusqu'ici méconnus de ma propre subjectivité. Jamais auparavant je n'ai fait appel à tous ces lieux habités ou rêvés comme matériau de départ pour construire les empreintes architecturées d'espaces et de temps signifiants de mon expérience. Cette démarche, résolument tournée vers soi, pourrait paraître très autocétrée et pourtant ma motivation se situe ailleurs. Si j'ai choisi de parler d'un territoire que je connais bien, le mien, c'est pour mieux comprendre les phénomènes de la psyché qui nous affectent, en particulier leurs relations avec les espaces, les lieux et les territoires que nous investissons. Chacune et chacun saura, je l'espère, se reconnaître un peu par projection dans mon univers. Si j'avais à déplacer ma démarche en photographie, sculpture et architecture dans le domaine littéraire, je dirais que mon propos se situe plus près de l'essai parsemé de bribes personnelles qu'est l'autothéorie, que de l'autofiction. Il y a, dans mon processus de pensée et de création tourné vers l'intime, le désir de reconstituer des faits et des lieux personnels de la manière la plus authentique possible, tout en préservant dans leurs mises en scènes particulières une part d'énigme perceptuelle et intellectuelle qui engage le spectateur et lui permette d'interpeller son propre univers personnel.

Le projet *Intermonde* m'a, en définitive, permis de mieux comprendre le fonctionnement complexe des mécanismes de la psyché, notamment les images perçues, les images que nous faisons naître, leurs apparitions, leurs constructions et leurs disparitions, bref, leur manière de nous habiter et de faire partie de nous tout au long de l'existence.

Cette nouvelle matière à penser que sont la dynamique de l'appareil psychique et nos ancrages identitaires aux lieux m'offre, pour les années qui viennent, un terroir artistique riche et fertile à explorer sur les plans conceptuels, formels et esthétiques. Partant de ma propre expérience et de mon passage de l'architecture vers l'art il y a une dizaine d'années, ce projet de recherche-crédation, qui se voulait l'observation des mondes qui nous habitent et nous agissent, marque la fin d'une étape cruciale de mon parcours et peut se lire telle une matrice condensée où s'ouvre le chantier de plusieurs projets futurs.

BIBLIOGRAPHIE

Aalto A. (1985). The Trout and the Mountain Stream. Dans Schildt, G. (dir.), *Alvar Aalto Sketches*, Cambridge, Mass. : the MIT Press.

Arpin, M. (2010). La démesure miniaturisée / Miniaturized excess. *Esse*, (70), 20–24.

Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France.

Ballesta, J., Callens, A.-C. (2019). *Photographier le chantier : Transformation, altération, inachèvement, désordre*. Paris : Hermann.

Bernadac, M.-L. (2018). *Louise Bourgeois femme-couteau*, Paris : Flammarion.

Bernadac, M.-L. (2022), Les archives de Louise Bourgeois: « J'ai besoin de mes souvenirs. C'est ma documentation. Je veille sur eux », *Word & Image*, 38 (1), 19-29, DOI:10.1080/02666286.2021.1941666

Berenstein, I., et Puget, J. (2008). *Psychanalyse du lien : dans différents dispositifs thérapeutiques*. Paris : Érès.

Bernateau, I. (2018). *Vue sur mer*, Paris : Presses universitaires de France.

Bertelli, D., et Ribière, M. (2003). *Georges Perec : Entretiens et conférences*, volume I. Nantes : Éditions Joseph K.

Bonetti, M. (1994). *Habiter : le bricolage imaginaire de l'espace*. Paris : Hommes & Perspectives

Bourguignon, M., Katz-Gilbert, M. (2018, février) « Les espaces de la réalité psychique. Une revue critique de la littérature », *Research in Psychoanalysis*, (26), p. 130a-141a. DOI : 10.3917/rep1.026.0130. URL : <https://www.cairn.info/revue-research-in-psychoanalysis-2018-2-page-130a.htm>

Centre Georges Pompidou. (2008). Communiqué de l'exposition *Louise Bourgeois*. URL : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois/ENS-bourgeois.html>

Chervet, B., (2013). « L'après-coup, un bain de jouvence pour la psyché », *Filigrane*, (2), p. 33–54. <https://doi.org/10.7202/1022555ar>

Château-musée de Tournon-sur-Rhône. (2022, novembre). Communiqué de presse de l'exposition *Aplatir le ciel* de Menghzi Zheng. Tournon-sur-Rhône, France. URL : http://www.chateaumuseetournon.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1077:2022-02-24-14-41-07&catid=117:chato-evenements&Itemid=465

Cité de l'architecture et du patrimoine. (2018, 9 février). Communiqué de presse de l'exposition *L'art du chantier : construire et démolir (XIV^e – XXI^e siècles)*. Paris. URL : <https://havasparis.com/download?n=Communiqu%C3%A9%20de%20Presse%20Cit%C3%A9%20de%20l%27Architecture&picid=259960747>

Colar, J.-M., et Singer, J. (2002, février) « Pour une Poétique du Chantier », *Ligeia*, (101-104), p. 45-46. URL : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2010-2-page-45.htm>

Constantin D. (2016). Les maisons de poupées de Perec : un catalogue. Dans Claude Burgelin, C., Heck, M., et Reggiani, C. (dir.), *Cahier Perec* (p. 260-266). Paris : Éditions de l'Herne

Crone, R., Schaesberg, P. (2011). *Louise Bourgeois: The secret of the Cells*. Londres : Prestel.

De Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien : tome 1, Arts de faire*. Paris : Folio Essais.

During, E. (s.d.). Intermondes [sur la pratique de Tatiana Trouvé]. Site de la galerie Perrotin. URL : https://www.perrotin.com/fr/artists/Tatiana_Trouve/28#text

During, E., Fréchuret, M., et Poisay, F. (2003). *Tatiana Trouvé : Aujourd'hui, hier, ou il y a longtemps*. Bordeaux : Capc Musée d'art contemporain.

Edgar, B. L. (2016). L'Invention photographique et le paysage mural : le photomural décoratif des années 1930. Dans Frangne, P.-H., et Limido, P. (dir.), *Les inventions photographiques du paysage* (p. 80-91). Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Eiguer, A. (2021). *L'inconscient de la maison*. Paris : Dunod.

Ferrere, A. (2016). *Du chantier dans l'art*. Paris : Éditions L'Harmattan.

Freud, S. (1900) (2013). *L'interprétation du rêve*. Paris : Seuil.

Grosbois, P. (2015). Anthropologie de l'image et univers onirique. *Revue des sciences sociales* [en ligne], (54), URL : <https://journals.openedition.org/revss/2293>.

Heidegger, M. (1958). Bâtir habiter penser. Dans *Essais et conférences* (p. 170-193). Paris : Gallimard, 1958.

Jean, M.-J. (2017). Les vues d'exposition comme réalité augmentée [sur l'exposition *Exhibit model three* de Jonathan Monk]. Site du centre VOX. URL : <http://centrevox.ca/exposition/jonathan-monk-exhibit-model-three/>

Joly, J. (2013). La vie modèle : détail et totalité dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec. Dans Belloï, L., et Hagelstein, M. (dir.), *La mécanique du détail : Approches transversales*. Lyon : ENS Éditions.

Kaës, R. (2015). *L'extension de la psychanalyse*. Paris : Dunod

Lefebvre, L. (2022), Louise Bourgeois : Notes sur un travail. *ETC*, (57), 30–33.

Le Maître, B. (2004). *Entre film et photographie : Essai sur l'empreinte*. Nouvelle édition [en ligne]. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes. URL : <http://books.openedition.org/puv/158>.

Lepage, R. (2015). 887. Entretien avec Robert Lepage. Propos recueillis par Jean-Louis Perrier. URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/887/ensavoirplus/idcontent/59123>

Lepage, R. (2016). 887. Montréal : Les Éditions Québec Amérique.

Lisowski, P. (2022). Menghzi Zheng : Accueillir l'autre c'est aller vers soi. *Horchamps*. URL : <https://www.formescontemporaines.com/mengzhi-zheng>

Lorz, J. (2017). *Louise Bourgeois, structures of existence: The cells*. Munich : Prestel.

Marcadé, B. (s.d.). Tatiana Trouvé. AWARE. URL : <https://awarewomenartists.com/artiste/tatiana-trouve/>

Martuccelli, D. (2002). *Grammaires des individus*. Paris : Gallimard Essais.

Martuccelli, D., Rol, C., Roberge, J., et Sénéchal, Y. (2002). Autour de *Grammaires de l'individu* de D.Martuccelli. *Sociologie et sociétés*, 34(2), 233–242. <https://doi.org/10.7202/008143ar>

Martuccelli, D. (2011). Programme et promesses d'une sociologie de l'intermonde. Dans : *Sociologie de l'intermonde : La vie sociale après l'idée de société* [en ligne]. Louvain-la-Neuve : Presses universitaires de Louvain, 2011. URL : <http://books.openedition.org/pucl/579>.

Masson, C. (2004). *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*. Toulouse : Eres.

Mazurel, H. (2021). *L'inconscient ou l'oubli de l'histoire*, Paris : Éditions de la découverte.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Migan, D. (15 novembre 2021). Period Rooms usually glorify the aristocracy: With its new Afrofuturist room, the Met's approach is different. *artnet*. URL : <https://news.artnet.com/opinion/met-afrofuturist-period-room-review-2034499>

Oltra, V., et Michel, G. (2020, 24 avril). Penser l'après : le confinement, un rite de passage ? *The Conversation*. URL : <https://theconversation.com/penser-lapres-le-confinement-un-rite-de-passage-135744>

Pallasmaa, J. (2013). In Praise of vagueness. Dans Danze, E. (dir.), *Psyche & Space* (p.224-236). Austin: Center of Architecture and design.

Pallasmaa, J. (2017). Percevoir et ressentir les atmosphères. *Phantasia* [en ligne](5), Architecture, espace, aisthesis. URL : <https://popups.uliege.be/0774-7136/index.php?id=788>.

Perec, G. (1974) (2003). *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée.

Perec, G. (1978). *La vie mode d'emploi*. Paris : Hachette Littératures.

Perec, G. (2002). *Romans et écrits*. Paris : LGF Éditeur.

Perrier, J.-L. (2015). 887, *L'enfance de la mémoire*. Entretien avec Robert Lepage. France Inter. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/887-l-enfance-de-la-memoire-6334625>

Serfaty-Garzon, P. (2004). *Le chez-soi : Habitat et intimité*. Montréal : Armand Collin.

Storr, R. (2021). *Writings on Art 2006-2021*. Londres : Heni Publishing.

Tisseron, S. (1997). Point de vue : Être dans l'image. *Ciel Variable*, (38), 6–7.

Van Gennep, A. (1909/2014). *Les rites de passage*. Saguenay : Éditions numériques.

Winnicott, D.W. (1971). *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard.

Woolf, V. (1927/2014). *Au hasard des rues : une aventure Londonienne*, Paris : Éditions Interférences.