

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA COULEUR, VECTEUR DE LA MÉMOIRE : REVISITER ET RÉACTIVER LA TEMPORALITÉ DE
L'ARCHIVE PAR UNE EXPLORATION CHROMATIQUE DANS UNE PRATIQUE DE LA PEINTURE ET DE
L'IMAGE IMPRIMÉE

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

PAR
PAOLA WILHELM

OCTOBRE 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

Je souhaite tout d'abord remercier la complicité, la générosité et l'ouverture de Gwenaël Bélanger, mon directeur de recherche, qui m'a encouragée à pousser mes idées parfois farfelues. Le regard qu'il a porté sur mon travail a grandement alimenté ma pratique.

Un grand merci aussi à l'équipe de la Maison de la Culture Rosemont-La-Petite-Patrie qui m'ouvre ses portes pour exposer le résultat de mes recherches. Rendre mon travail accessible au grand public par cette voie m'emplit de joie.

Je suis reconnaissante de l'accompagnement des techniciens en impression de l'UQAM, Rémi Martel, Mathieu Jacques, et Michèle Lasalle, grâce à qui mes idées ont pu se matérialiser.

Je remercie ma famille : Damian Nisenson, sans qui tout ceci n'existerait pas; Niki, Dalila et Lena Nisenson, car mon quotidien est fait de bonheur grâce à elles; enfin, je remercie Miranda Nisenson pour tout cela, mais aussi pour les centaines d'heures passées patiemment à mes côtés (depuis mon baccalauréat), pour m'apprendre à rectifier, repenser, reformuler et mettre de la douceur dans mes paroles en français.

Enfin, je tiens à remercier ma Cohorte Pandémie 2020; nous avons traversé cette période extrême en nous supportant mutuellement, donnant du sens aux heures passées devant l'ordinateur, malgré nos doutes quant à la pertinence de nos propos à la maîtrise... en ligne. Merci particulièrement à Andrea Calderón pour sa disponibilité à collaborer, peu importe les besoins. Je remercie finalement Suzanne Landry-Vie et Mélodie Claire Jetté, car je ne me suis jamais sentie seule dans mon parcours grâce à elles.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 HISTOIRE DE FAMILLE	3
1.1 De mes origines et de l'usine	3
1.2 De la mémoire qui recueille tout	6
CHAPITRE 2 IMAGES D'ARCHIVE	8
2.1 Jouer avec la nostalgie	8
2.2 Temporalité des images	11
2.3 Photographies d'archive familiale.....	12
2.4 Transformer l'image.....	14
2.5 Pour en arriver à mon projet final.....	17
CHAPITRE 3 DU DÉTOURNEMENT DE L'ARCHIVE À L'ŒUVRE	18
3.1 Pour introduire mes intentions.....	18
3.2 L'endroit où se cache le temps	18
3.3 Les détails perdus d'un temps bien long.....	21
3.4 Un processus rigoureux et souple à la fois.....	24
3.5 Tâches (taches) de la mémoire	25
3.5.1 Projet 1 : de la découverte de la grille en tant que structure de mon temps.....	25
3.5.2 Le temps infiniment long et irréversible	28
3.5.3 Projet 2 : De ce qu'il nous reste de l'émerveillement de l'enfance	33
3.6 Sur mon choix de supports	36
CHAPITRE 4 DES GRILLES ET DES MOTIFS.....	38
4.1 De leur sens dans ce projet.....	38
4.2 De la multiplicité des motifs	43
4.3 De l'histoire des motifs	45
4.4 Le métier de technicien.....	46
4.5 Percevoir l'image	48

CHAPITRE 5 COULEUR	52
5.1 Trajectoire de mes couleurs.....	52
5.2 Sur mon choix de couleurs présent.....	55
5.3 Couleur et mémoire	57
CHAPITRE 6 TEMPS ET MÉMOIRE.....	61
6.1 Si le temps long n'était pas ennuyant	61
6.2 Une pratique lente et irréversible.....	65
CONCLUSION	67
BIBLIOGRAPHIE.....	69

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 TEWIL (Tejidos Wilhelm), photographie argentique, 10 x 15 cm. Photo : archives de famille.....	4
Figure 2.1 Poli Wilhelm, <i>Tempo</i> , 2019, 170 x 250 cm (25 images de 28 x 42 cm), images d'archive, peinture, couture, sérigraphie, impression numérique sur papier Mylar	9
Figure 2.2 Anonyme, photographie argentique, 6 x 6 cm. Photo : archives de famille.	12
Figure 2.3 Anonyme, photographie argentique, 10 x 15 cm. Photo : archives de famille.	13
Figure 2.4 Anonyme (membre du Sonderkommando d'Auschwitz), crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau. Image A : originale/Image B : recadrée.	16
Figure 3.1 Poli Wilhelm, 2020, <i>Papier Peint</i> , installation de 300 pages du <i>Manuel complet du bricolage de Sélection du Reader's Digest</i> imprimées en sérigraphie, 8 ø. Photo : Kyra Revenko.....	19
Figure 3.2 Poli Wilhelm, 2020, <i>Papier Peint</i> , au sol : installation de papiers imprimés en sérigraphie. Au mur : pages appartenant au bottin téléphonique (pages Jaunes) peintes à l'acrylique.....	21
Figure 3.3 Fragments de timbres numérisés.....	23
Figure 3.4 Poli Wilhelm, Timbre mobile, 2021, impression numérique sur papier de riz, 180 x 400 cm. Photo : Andrea Calderón.	24
Figure 3.5 Anonyme, photographie argentique, 10 x 15 cm. Photo : archives de famille.	25
Figure 3.6 Poli Wilhelm. 2021, image photographique numérisée et tramée sur Photoshop.....	26
Figure 3.7 Poli Wilhelm, <i>Cimetière</i> , 2021, image photographique tramée, imprimée sur papier, peinture acrylique, 70 x 100 cm. Photo : Andrea Calderón.	27
Figure 3.8 Poli Wilhelm, <i>Di Presse (La Presse)</i> , 2022, image photographique tramée, imprimée sur papier, peinture acrylique, 185 x 88 cm. Photo : Andrea Calderón.....	31
Figure 3.9 Poli Wilhelm, <i>Rosa</i> , 2022, image photographique tramée, imprimée sur papier, peinture acrylique, 185 x 88 cm. Photo : Andrea Calderón.	32
Figure 3.10 Poli Wilhelm, <i>Tres tristes, (trois tristes)</i> , 2022, image photographique tramée, découpée sur papier, peinture acrylique, 60 x 80 cm. Photo : Andrea Calderón.....	34
Figure 3.11 Poli Wilhelm, <i>Dans l'eau</i> , 2022, image photographique tramée, imprimée sur papier, peinture acrylique, 80 x 60 cm. Photo : Andrea Calderón.	35
Figure 4.1 Poli Wilhelm, 2022, traces des manipulations réalisées à partir des photographies argentiques, fragments.	38

Figure 4.2 Agnès Martin, <i>White Flower</i> , 1960, huile sur toile, 182,9 x 182,9 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © Agnès Martin / SOCAN (2019).	40
Figure 4.3 Agnès Martin, <i>Summer</i> , 1964, aquarelle, encre et gouache sur papier, 22,2 x 23,5 cm, collection de Patricia L. Lewy, New York. © Agnès Martin / SOCAN (2019).	41
Figure 4.4 Poli Wilhelm, 2022-2023, motifs peints sur tissu, fragment.	44
Figure 4.5 Poli Wilhelm, <i>Dans l'eau</i> , 2022, triptyque (15 x 22 cm x 3), image photographique tramée, imprimée sur papier, peinture acrylique. Photo : Andrea Calderon	48
Figure 5.1 Joaquin Torres Garcia, <i>La América invertida (L'Amérique inversée)</i> , 1943, dessin.	53
Figure 5.2 Joseph Albers, <i>Interaction of Color</i> , 1963.	56
Figure 5.3 Guy Pellerin, n o 390 – Oskar H. Ehrenzweig, 2008. © Guy Pellerin / SODRAC (2012), photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste & Galerie Simon Blais, Montréal.	59
Figure 5.4 Poli Wilhelm, deux fragments : a- image tramée; b- image avec motifs peints.	60
Figure 6.1 Hanne Darboven, <i>Erfindungen die unsere Welt verändert haben</i> [Inventions qui ont changé le monde], 1996, vue d'installation, © Hanne Darboven Stiftung, © ADAGP, Paris.	63
Figure 6.2 Hanne Darboven, <i>Eine Überschrift</i> , 1968, encre de Chine sur papier, 60 x 45 cm, courtoisie P420, Bologne, © ADAGP, Paris.	64
Figure 6.3 Raymond Hains, <i>sans titre n°8J</i> (série <i>Dauphin</i>), 1990, médias mixtes, affiches déchirées sur tôle d'acier, 300x400 cm, courtoisie Galerie Daniel Templon, Paris / Brussels.	65

RÉSUMÉ

Les recherches que je présente sont déclenchées par des images portant des traces d'un temps qui leur est propre, se rattachant à leur passé et à leur trajectoire. J'explore, avec et sur elles, le détournement, la déconstruction, la transformation, l'agrandissement, la répétition, la série et l'effacement : des stratégies numériques et analogiques me permettant de dénaturer les images originales tout en modifiant leur temporalité. L'essence imprimée de ces matériaux est la source de mes inventions. Leur matière sensible, c'est-à-dire leur contenu visuel, se présente à moi comme un mystère que je dois discerner et décortiquer jusqu'à me laisser surprendre par des idées parfois étonnantes qui déclenchent mes nouvelles explorations. J'assume alors ma passion pour des actions qui défient le temps : en me submergeant dans des tâches longues, répétitives, minutieuses et irrationnelles, j'inscris ma pratique dans une démarche processuelle.

Ce texte d'accompagnement décrit le parcours et les réflexions qui m'ont amenée à configurer mon projet final à la maîtrise. J'ai eu l'intention, dans celui-ci, d'illustrer la vastitude de récits, d'expériences et de souvenirs qui, arbitrairement, se déposent dans la mémoire, en lui donnant forme et caractère. Je voulais représenter ce phénomène d'une manière qui dépasse des histoires personnelles, mais, clairement, ce travail parle de moi plus que des autres. Je traite des images d'archive et tout particulièrement des photographies de famille qui, par le brouillard du temps, s'éloignent de tout récit historique. Ainsi, au fil de la maîtrise, j'ai développé une façon personnelle de représenter la mémoire par la réactivation d'images d'archive, en donnant à voir de multiples lectures du temps grâce à un travail de la couleur, des grilles et des motifs. Arrivée à la fin de ma maîtrise, je conclus que mes recherches m'ont amenée à unir le temps et la mémoire par des chemins nouveaux. Ainsi, mon travail se veut, en quelque sorte, une représentation du *tas de choses* qui constitue la mémoire. Par la nature sensible de ma pratique et par la simplicité du récit, je propose un espace et un temps pour que le regard des autres se dépose, imagine, évoque.

Mots clés : Couleur, grille, image d'archive, image hybride, imprimé, mémoire, motif, peinture, processus, répétition du geste, souvenirs, temps.

INTRODUCTION

Ce texte accompagne les recherches par lesquelles j'ai découvert de nouvelles stratégies pour faire image, par un travail chromatique à partir de photographies d'archives. Ce corpus d'œuvres est présenté à la Maison de la Culture Rosemont-La-Petite-Patrie, du 16 mars au 21 mai 2023.

Par le processus de recherche et de création éprouvé à la maîtrise, je m'affirme dans une pratique dont la forme se renouvelle grâce à chaque projet réalisé. Ainsi, par une variation de contraintes au fil des projets, ma démarche et mon travail acquièrent un sens nouveau. Je développe un intérêt pour les gestes répétitifs, des actions qui me mènent à déployer et organiser une accumulation de couleurs sur une surface, voire dans un espace. C'est avec plaisir que je me laisse emporter par des actions lentes et minutieuses au fil desquelles de nouvelles images émergent, marquées par différents facteurs de temps. Par ce texte d'accompagnement, j'espère pouvoir expliquer au lecteur comment le temps s'est inséré dans cette nouvelle pratique picturale où mes interventions génèrent un dialogue entre les images d'archive et la couleur .

Ce qui me mène à utiliser des photographies d'archives familiales est à la base une question personnelle : par ces images, je plonge dans mes souvenirs d'enfance, et plus largement dans l'histoire de mes aïeux. Néanmoins, ces clichés racontent peu de leur vécu. Je suis petite-fille d'immigrants juifs, survivants de l'Holocauste, et des quelques photographies que je garde d'eux émerge l'idée de la mémoire familiale, forgée, dans le cas de la mienne, surtout par les absences. En réalisant que ma mémoire n'est façonnée que par des bribes de souvenirs et d'histoires racontées, je m'attache à l'idée de représenter sa fragmentation. Je décide alors d'utiliser des photographies d'archives familiales pour élaborer mon projet final. Par les manipulations numériques et analogiques que je leur impose, notamment par un travail avec la couleur en sérigraphie et en peinture, les images sont abstraites du récit personnel et s'éloignent de leur nature originale. La temporalité de ces photographies n'est plus dans leur évocation du passé : elles laissent voir la longue durée du processus de transformation tout en évoquant l'infinitude d'images-souvenirs qui s'accroissent et forgent notre mémoire.

Ce texte est composé de six chapitres. Le premier, sous forme de récit personnel, témoigne d'une époque marquante de mon enfance : mon vécu à l'usine textile familiale. Par ces souvenirs, je me remémore des images magnifiées par le regard émerveillé qu'on ne porte qu'enfant. Ce regard

compense le silence des histoires *tues* par mes aïeux, par des générations de personnes dont la mémoire est teintée par l'horreur et la perte.

Dans le deuxième chapitre, j'explique mon intérêt pour les images d'archive dans ma pratique. Je porte mon attention sur leur temporalité et sur l'évocation nostalgique du passé qu'elles dégagent. Ce chapitre explique également de ma problématique de recherche.

Le troisième chapitre traite des explorations qui m'ont menée à élaborer mon dernier projet à la maîtrise : un corpus d'œuvres réalisées à partir de photographies d'archives familiales manipulées. J'y explique comment j'ai découvert certains des éléments centraux à ma pratique, c'est-à-dire la grille, la trame et les motifs.

Je poursuis mes réflexions dans le quatrième chapitre en explicitant le rôle de ces éléments dans mon travail. Curieuse de son origine, j'aborde en premier lieu l'histoire du motif, tout particulièrement au sein des domaines du textile et de l'impression. Je me penche plus précisément sur le rôle du dessinateur technique, le métier que mon père exerçait à l'usine.

Quant au rôle de la couleur dans mon travail, il est traité dans le cinquième chapitre, dans une tentative de cerner mon rapport avec elle. Je me réfère également aux liens possibles entre la couleur et les souvenirs, et à la façon dont je les explore dans mon projet.

Finalement, mes recherches pratiques et théoriques me mènent à trouver des liens puissants entre mon travail, le temps et la mémoire, liens que j'aborde dans le sixième chapitre de ce texte d'accompagnement.

CHAPITRE 1

HISTOIRE DE FAMILLE

Dans ce chapitre, je présente l'origine de mon intention d'évoquer mes souvenirs d'enfance de l'usine familiale qu'ont bâtie mes aïeux, des immigrants appartenant à la génération affectée directement par la Seconde Guerre mondiale. Plus tard, j'aborde la notion de la mémoire, forgée par des lambeaux de souvenirs et de récits, même lorsque le chagrin ou l'oubli nous empêchent d'en témoigner.

1.1 De mes origines et de l'usine

Arrivée à Montréal en 2004, j'appartiens à la troisième génération d'immigrants dans ma famille. Mes grands-parents se sont installés dans ma ville natale, Buenos Aires, juste avant la Seconde Guerre mondiale, comme l'ont fait grand nombre de juifs ayant quitté leur Pologne et Russie natales. Ces familles ont accueilli, plus tard, ceux qui sont arrivés après la guerre : les survivants au regard fuyant, épuisés d'avoir trop vu, trop vécu, un chiffre tatoué au bras. Les juifs de cette génération, dont j'étais entourée, portaient tous le poids du massacre et de la perte. Ce n'est que plus tard que j'ai compris le sens de ce chiffre gravé sur leur bras, brouillé par les plis des vieilles peaux, car de leurs histoires, on ne parlait pas. Je garde le souvenir du lourd silence qui habitait ces personnes, de la tristesse qui teignait de gris leurs regards.

Je suis née à Villa Lynch, quartier industriel où de nombreux immigrants ont trouvé la possibilité de s'enraciner. C'est là où mon grand-père, Chaskiel et ses quatre frères, Léon, Peretz, Faibel et Eizl, ont bâti une usine textile du nom de TEWIL, pour *Tejidos Wilhelm* (Textiles Wilhelm). Cet immeuble immense fut l'un des endroits les plus merveilleux de mon enfance, et je porterai toujours en moi la fascination que j'y ai ressentie. C'est dans ce quartier que mon quotidien se déroulait : l'usine étant située à quelques pas seulement de l'école, je m'y rendais tous les jours, après les cours. Mon vécu à cet endroit représente un tas de sensations, traduites en quelques images-souvenirs. Pour le plaisir de les évoquer et d'exercer ma mémoire, je prends le temps de les *voir* et de les classer. Je réalise que ces souvenirs ne sont pas nombreux, mais que la dimension qu'ils occupent dans ma pensée est immesurable; la forme qu'ils prennent est imprécise, inhérente à la nature malléable des souvenirs.

Figure 1.1 TEWIL (Tejidos Wilhelm), photographie argentique, 10 x 15 cm. Photo : archives de famille.



TEWIL était vivante, habitée par les ouvriers (96 employés), les machines, les matériaux, la famille. Sachant que ma mémoire ne serait pas fidèle à la réalité, j'ai eu envie de corroborer avec mon père la précision de mes souvenirs. Entre les miens et les siens, j'ai pu reconstruire une description sommaire des lieux.

De la rue, on pouvait déjà sentir l'odeur de la graisse des grandes machines, les monstres peuplant ce lieu puissant, et entendre la cadence rythmée et affolante de leurs engrenages. C'est en chœur que roulaient les machines, s'époumonant sur plusieurs étages :

Rez-de-chaussée : machines de tissage et de tricot industrielles ; section de contrôle de qualité. À côté du grand ascenseur, il y avait l'entrepôt des tissus tricotés. On y trouvait le jacquard, la création dont mon père était le plus fier.

Premier étage : administration ; direction ; salle de contrôle de qualité. Sur cet étage se trouvait le bureau de mon père, le *chez-nous* à l'usine.

Deuxième étage : grande salle de découpe ; salle de présentation des échantillons. Dans la salle de découpe, mon grand-père déroulait et coupait les tissus dont les patrons serviraient à la couture de pantalons en jeans élastique, grand succès de l'entreprise. Je me souviens de la puissance démesurée,

dans mon regard d'enfant, de ses immenses ciseaux, et du son qu'ils produisaient en croquant dans la pile de tissus. À cet âge, c'est avec grand-peine que mes petits doigts manipulaient cet artefact : étrange à mes yeux, il semblait pourtant tellement naturel et efficace dans les mains de mon grand-père.

Troisième étage : atelier de confection. Ici, des tas de matériaux et d'accessoires faisaient mon bonheur lorsque, sous le regard complice des couturières, j'enfonçais mes mains dans les boîtes remplies de milliers de boutons, de broches, d'épingles, de zips : une infinitude d'objets méconnus, si beaux à mes yeux, et sonores, aussi.

Sous-sol : dépôt des tissus (taffetas, sergés, gabardines, popeline, satin, tissus en nylon pour vestes, jean stretch et écossais, une autre spécialité de l'entreprise) et des matières premières (fils en coton, laine, rayonne, acétate, nylon et polyester). Cet étage se démarquait par son apparence sinistre ; une odeur épaisse et perturbante y régnait. Un silence voilé laissait tout de même entendre le son des machines au loin. À cet étage, la présence du concierge Luis me rassurait toujours. Malgré cela, on dirait que la mort y était présente, je ne sais pas pourquoi. Longtemps, j'ai eu des rêves récurrents de cet endroit. J'ai rêvé de présences, de regards et de mots incompréhensibles. J'ai rêvé du vide et de la poussière. De nos jours, je songe aux liens que j'ai peut-être faits, enfant, entre le sous-sol et mes ancêtres disparus.

Malgré son rêve de devenir médecin, mon père, succombant au mandat familial, s'est tourné vers des études techniques. Il devint *technicien textile*, c'est-à-dire celui qui créait les designs des tissus, notamment les jacquards, des motifs arabesques qui seraient tissés plus tard par les machines du rez-de-chaussée. C'est dans son bureau que j'ai découvert deux trésors qui ont suscité ma fascination : le cartable où il archivait son travail, rempli de motifs créés par petits points de couleur sur des feuilles millimétrées, puis une boîte pleine de crayons de toutes les couleurs imaginables (dans ma perception d'enfant). Bien qu'il s'agisse au premier abord d'une expérience banale, le souvenir de ces découvertes est encore vif dans ma mémoire.

Pour la petite histoire : dans la deuxième moitié des années 1970 surgit une épidémie d'incendies dans les usines textiles du quartier. Impossible d'oublier notre état de choc, à ma famille et à moi, lorsqu'on vit des flammes s'élever à quelques centaines de mètres de nous, brûlant les immeubles sur leur passage: plus tard, j'ai compris que les propriétaires des usines provoquaient ces incendies pour récupérer l'argent des assurances. TEWIL n'a pas pris feu, mais sa production s'est éteinte tout de même à cause de la politique économique néo-libérale et ultra-répressive de la dernière dictature militaire argentine

(1976-1983), qui a ouvert de façon indiscriminée l'importation des biens de consommation. En conséquence, la plupart des usines du cordon industriel qui entourait Buenos Aires ont fait faillite. Les entreprises ayant survécu se sont tournées vers l'importation ; TEWIL fut de celles-ci, fermant ses ateliers de fabrication pour devenir un dépôt de marchandises. De l'usine, et surtout tout ce qu'elle a représenté pour moi, ne restent que des souvenirs partagés entre les membres de la famille. L'ère numérique est arrivée trop tard : l'histoire de TEWIL n'a pu entrer dans les archives.

1.2 De la mémoire qui recueille tout

En revisitant mon histoire, je constate que cette liste fragmentaire de souvenirs à l'usine n'est pas une représentation fidèle de ce que j'y ai ressenti ou vécu, même pas d'un état d'esprit. Tenter de creuser plus loin ma mémoire ne ferait qu'amener davantage d'incertitudes et de flou dans mon récit. Néanmoins, ces expériences banales me définissent, et je tente de les faire émerger autrement que par le récit personnel. Lorsque nous nous éloignons du passé, notre compréhension du présent se brouille ; tel qu'illustré par le récit de Sarah Brunet Dragon dans *Cartographie des vivants* (2018), les scènes familiales d'antan – mémoire visuelle du passé – permettent de reconstruire l'histoire par des traces, des gestes et des détails imperceptibles.

Une partie de l'histoire que je tente de reconstruire ne m'est accessible que par des lambeaux de récits familiaux sur la guerre, entendus pendant mon enfance. Les expériences et les traumatismes des aînés n'étaient pas destinés à être partagés aux plus jeunes. Ceci était dû, en partie, au manque de vocabulaire des vieux qui mélangeaient leur langue maternelle, le Yiddish, à un espagnol appris dans la rue : une douce manière de parler qui faisait rire les enfants. Le Yiddish était réservé aux adultes, aux secrets. À cette contrainte linguistique s'ajoutait le besoin d'oublier des expériences terrifiantes, de ne plus revivre les cauchemars de la guerre. Me remémorant cette époque de mon enfance, je songe à l'oubli, à l'impression que donnaient mes aînés d'avoir comme effacé certaines expériences de leur mémoire. En effet, on peut constater que suite à des événements inattendus, tels des changements drastiques au sein d'une communauté ou la destruction de lieux et d'institutions structurant une société, certains aspects identitaires peuvent changer ou disparaître, et « les critères de sélection et d'importance des souvenirs se transforment » : comme un sculpteur qui soustrait de la matière pour créer la forme, l'oubli est aussi important que la mémoire (Bodei, 2015, p.17). En ce sens, le philosophe Remo Bodei explique que la mémoire conserve des traces du passé à travers des « voies intellectuelles et émotionnelles » (p.17) , tissant des liens entre les expériences du présent et du passé :

On transforme ou on garde un souvenir en raison de sa résonance passionnelle qui nous relie au passé. Les briques du souvenir sont assemblées et fixées par le mortier de l'imaginaire, des désirs, des peurs, des espérances. Cela peut expliquer non seulement pourquoi on oublie rapidement les événements désagréables et pourquoi les désirs se fixent aux souvenirs, mais aussi pourquoi nous avons besoin, dans le même temps, de retrouver quelque chose pour le perdre et de perdre quelque chose pour le retrouver. (Bodei, 2015, p.17)

À ce sujet, j'aime bien l'idée de Sarah Brunet Dragon (2018, p.30). L'oubli, selon elle, n'est pas l'effacement d'un savoir. Elle écrit : « *l'oubli*, pour parler de ce que nous laissons échapper en admettant la justesse et la (prétendue) cohérence d'une version de l'histoire, comme si elle ne nous concernait pas ». En citant Walter Benjamin, elle propose que, d'un regard rétrospectif, nous pourrions accéder à *l'histoire* par les ruines, ces traces qui restent des événements, où tout est accumulation de moments et de mémoires. L'idée de toucher aux ruines est parlante pour moi : ce qui s'est passé avant ma présence m'appartient aussi, parle aussi de moi ; je ne peux que m'en approprier si je souhaite construire un nouveau récit. Tel que le conclut Sarah Brunet Dragon, accéder à *l'histoire*, c'est voir et revoir les images, lire et relire pour comprendre que la fin ressemble au commencement, qu'on n'y connaît pas grand-chose, qu'on ne devrait que recommencer. Dans ce recommencement, les traces s'accumulent, l'image perd sa définition, les formes se mêlent. Elles laissent alors voir de nouvelles images, floues par moments (Brunet Dragon, 2018).

L'histoire de ma famille est assombrie par les terribles actions des nazis. L'extermination des juifs s'est manifestée par les disparitions physiques, mais aussi par l'effacement organisé des traces des atrocités. Mon père est né à la fin de la guerre, en 1945. J'ai grandi entourée de visages dévastés, sans paroles. Les héros de ma famille avaient disparu. Mes souvenirs d'enfance à l'usine sont un baume de douceur contrastant avec le vécu de mes ancêtres. Par mon travail, je cherche à donner transcendance aux récits, aux aveux et aux silences qui, peu importe leur caractère, tissent la constellation des souvenirs donnant forme à la mémoire et, plus largement, à la construction identitaire.

CHAPITRE 2

IMAGES D'ARCHIVE

Dans ce chapitre, je partage mon attrait pour l'image d'archive. Je me concentre ensuite plus précisément sur les photographies d'archive en tant que point de départ de mon travail. Témoins du temps, mais pas des histoires, mes clichés de famille deviendront ma nouvelle matière à détourner.

2.1 Jouer avec la nostalgie

Pendant des années, ma démarche picturale s'est inscrite dans la représentation d'un univers graphique et schématique : de façon intuitive, je déployais sur mes toiles des objets banals schématisés, évoquant les traces d'un quotidien. Je détournais ces objets par des stratégies caractéristiques à ma pratique, influencée particulièrement par le constructivisme abstrait se rattachant à ma période de formation, dans les années 90: je flirtais avec une abstraction marquée de plans et de formes géométriques, dans un abandon de la perspective et de l'imitation naturaliste, avec une palette de couleurs restreinte (Poloni-Simard, 2014). Par cette contrainte, la couleur devenait l'élément déclencheur de mes recherches picturales; c'est à travers elle que les formes se déployaient sur le tableau. Ainsi, l'intuition et le hasard jouaient un rôle important dans mon processus de travail. Bien qu'ayant réussi à m'intégrer à un réseau où mon travail et ma pratique sont reconnus, au bout d'un certain temps je ressentis un épuisement de mes ressources, ainsi que l'ennui d'être tombée dans une formule mécanique de travail; je commençai alors à questionner le sens profond de ma pratique. En effet, j'éprouvais depuis un moment le besoin de réinventer celle-ci, de repousser les limites de l'objet-tableau, et de trouver un nouveau discours me permettant d'engager le regard des autres dans une expérience intense et intime à la fois. Au fil du temps, mon cheminement artistique a donc connu de nombreux détours; l'abandon du tableau après tant d'années à l'explorer ainsi que la transformation de ma manière d'aborder la picturalité dans l'œuvre en furent un point tournant.

C'est dans le contexte du baccalauréat en enseignement des arts visuels, en 2019, plus précisément dans le cadre du cours *Problématique des arts d'impression : stratégies et dispositifs de l'image imprimée* donné par Gwenaël Bélanger, que j'ai trouvé un nouveau souffle transformateur de ma pratique. Dans ce cours, il était question d'explorer l'image imprimée et ses supports. La contrainte d'intégrer celle-ci dans mes recherches m'ouvrit alors de nouvelles portes, provoqua de nouvelles considérations. Je me lançai alors dans la transformation de matière imprimée. Naît ainsi *Tempo*, une œuvre réalisée à partir

d'anciennes cartes postales trouvées dans une brocante, à Montréal. Ces anciennes missives me captivent : pour la plupart, il s'agit de photographies et de dessins de paysages urbains européens et nord-américains datant du début du 20^e siècle, colorées à la main, aux teintes vives contrastantes à leur antiquité. Donnant à ces cartons une charge émotive puissante, les messages timbrés écrits au verso témoignent d'un quotidien et d'une forme de communication périmés; on dirait des messages qu'on partagerait aujourd'hui sur les réseaux sociaux, puisqu'ils témoignent du quotidien des gens, de la même façon qu'une publication sur *Instagram* le ferait.

Figure 2.1 Poli Wilhelm, *Tempo*, 2019, 170 x 250 cm (25 images de 28 x 42 cm), images d'archive, peinture, couture, sérigraphie, impression numérique sur papier Mylar



Tempo a mené à une exploration étoffée composée de plusieurs volets : l'impression de l'ensemble des images en grand format sur papier *Mylar*, la création d'un livret témoignant de l'existence des cartes originales, l'envoi par la poste de ces cartes à des destinataires inconnus (geste poétique qui m'a fait naviguer sur les flots de l'art postal), puis, finalement, un projet pédagogique réalisé dans le cadre du

cours *Création et enseignement des arts visuels et médiatiques*, enseigné par Moniques Richard. Ce sont les multiples facettes de temporalité déployées par la réalisation de cette œuvre qui m'auront amenée à entamer de nouvelles recherches matérielles et conceptuelles à la maîtrise. Animée par cette expérience et le besoin de resignifier ma pratique, j'ai décidé de développer un projet au sein duquel la couleur est vecteur de la mémoire, tel que décrit dans mon sujet de recherche : *revisiter et réactiver la temporalité de l'archive par une exploration chromatique dans une pratique de la peinture et de l'image imprimée*.

Poursuivant cette démarche, sans idée préconçue, j'ai cherché dans mon environnement une nouvelle matière à détourner, comme je l'ai fait avec les cartes postales. C'est alors que mon intérêt se porte sur divers documents d'archive imprimés : de vieux manuels de bricolage, des collections de timbres postaux et d'anciennes photos de famille deviennent l'élément déclencheur de mes nouvelles recherches. Ces objets m'attirent lorsqu'ils se présentent devant moi en grand nombre. Cela me ramène à mon regard d'enfant, à l'impression d'abondance ressentie à l'usine devant les accumulations d'objets, la plupart m'étant étrangers. Il y a aussi leur matérialité : la qualité de ces papiers, la nuance de leur jaunissement, leurs couleurs d'impression, vives pour certains, ou en voie de disparition pour d'autres. Objets utilitaires ou images-souvenirs, leur histoire méconnue témoigne du passé : ces images dégagent des impressions intimes et nostalgiques, car il nous est impossible d'accéder aux histoires qu'elles gardent. On peut toutefois y percevoir des présences et des souffles d'autrefois. D'après Georges Didi-Huberman, « une image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui le regarde » (2000, p.10). Devant une image, le passé, le présent et le futur se reconfigurent; nous sommes « l'élément de passage » et l'image, « l'élément de la durée » (Didi-Huberman, 2000, p.10). Je peux alors revisiter ces documents, leur donner un sens et une valeur renouvelés.

Si les images imprimées que je choisis moulent mes actions, elles se présentent toutefois à moi de manière hasardeuse : je les cherche dans mon environnement, je fouille. Lorsque l'objet se dévoile, que sa matérialité est parlante pour moi, je me l'approprie : il peut devenir le point de départ d'une nouvelle recherche qui activera mon imagination, sans que nécessairement j'accède, au premier regard, à une idée précise ou à un objectif clair. Le processus se dessine tranquillement, comme l'explique Christophe Bouriau dans son essai sur l'imagination : à sa façon, celle-ci se nourrit des intuitions et des matières sensibles, menant notre regard vers ce qu'on n'aurait autrement pas vu (2003). Quand j'observe ces matériaux d'archive, mon imagination s'éveille, de même qu'un sentiment de nostalgie. À la façon des objets anodins qu'on conserve parce qu'ils nous lient à un événement précieux, dans l'illusion de pouvoir

le préserver à jamais, ces matériaux imprégnés de traces d'autres temps témoignent de notre présence éphémère. Ainsi, la nostalgie qu'on ressent face à eux n'est pas nécessairement inhérente aux événements du passé, car l'imagination s'active et contamine nos souvenirs évoqués par l'ajout de nouvelles informations susceptibles de les déformer ou de les fausser totalement (Bachand, 2021). Avec ces matériaux-là, ce n'est pas ma mémoire qui s'éveille, mais la possibilité de jouer avec le temps et les présences qu'ils commémorent.

2.2 Temporalité des images

Une pile d'anciennes cartes postales et une collection de timbres rapatriée, les pages d'un vieux *Manuel complet du bricolage*, de vieilles photos de famille : les images imprimées que je choisis ne racontent pas des histoires, elles témoignent du temps lui-même. La mémoire y a laissé une trace silencieuse et subjective. C'est non seulement la matérialité et la qualité chromatique de ces images qui m'attirent, mais aussi leur trajectoire. Par leurs réminiscences, elles prennent sens : je peux les manipuler et leur rattacher les traces d'une nouvelle histoire. Tel que décrit par Denis Bachand, « il ne s'agit pas de raviver des souvenirs ni des moments du passé qu'on ne revisitera plus, mais de témoigner l'œuvre du temps » (2021, p.4). Par l'utilisation de ces matériaux d'archive, quelle que soit leur origine, je peux activer une pensée nostalgique qui veut recréer les bouts manquants du *puzzle mémoriel*, peu importe qu'ils soient des simulacres de souvenirs.

Le regard qu'on porte sur les images du passé ne nous y transporte pas, mais nous révèle la dimension insaisissable du temps : on *perd* le temps qui passe inéluctablement, mais on construit, en guise de consolation, une mémoire qui l'accumule. Ces contradictions m'allument. En m'appropriant ces images d'archive, je peux manipuler un temps qui n'est pas le mien (Didi-Huberman, 2000). Je plonge ainsi dans une recherche caractérisée par un long temps de travail qui rythme l'œuvre au fil des gestes que j'y dépose; ce temps passe alors sans que je le perde. Telle la mémoire construite qui nous console, cette recherche devient ma façon d'appivoiser le temps.

Traitant de la temporalité de l'histoire de l'art, Didi-Huberman aborde la question de l'image dans le temps et du temps dans l'image (2000). Il écrit que les œuvres ne sont pas que des images à comprendre par l'étude d'une époque, elles sont plutôt anachroniques : le passé et le présent y sont reliés. Par les images, on aurait accès à une dimension multiple du temps. Il évoque la pensée de Walter Benjamin, pour qui « l'histoire se désagrège en images et non pas en histoires ». L'écart de temps et de cultures, les

événements du passé qui se sont succédés, brouillent la lecture qu'on peut faire des images au moment présent. Selon Benjamin, cité par Didi-Huberman, « l'image est d'abord cristal de temps [...] un choc fulgurant où l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation » (Didi-Huberman, 2000, p.241). Ainsi, par l'anachronisme dont parle Didi-Huberman, les images ne seraient pas que des souvenirs témoins, mais aussi des images dialectiques, évocatrices des temps, des *formes plastiques* qui se transforment, des fabricantes de la mémoire.

2.3 Photographies d'archive familiale

Immigrante à mon tour, d'anciennes photos de famille figurent parmi le peu d'objets transportés dans mes bagages lors de mon déménagement à Montréal, en 2004. C'est à partir de ces images racontant en somme peu de ma famille que j'entame ce projet. Bien que j'aie un rapport intime avec elles, elles ne sont, sous le regard d'autrui, qu'instant fugaces figés sur papier.

Figure 2.2 Anonyme, photographie argentique, 6 x 6 cm. Photo : archives de famille.



Les photographies d'archives familiales que j'ai décidé d'utiliser sont évasives : il s'avère impossible pour moi de reconstruire des histoires, ni de suivre le fil des événements rien qu'en les regardant; je ne peux même pas nommer avec certitude toutes les filiations entre les personnes qui y figurent.

La Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (combien de photographies sont hors du temps individuel), mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. (Barthes, 1980, p.133)

On y trouve les photos qui ont été prises lors des rassemblements familiaux : fêtes, enterrements et autres célébrations. Il s'agit de photos de personnes que j'ai très peu ou pas connues. Par contre, elles donnent à voir des traits d'inconnus où l'on peut parfois se reconnaître. Cachottières, ces images ne témoignent pas des temps de guerre et de survie, que ce soit en Pologne, en Russie ou en Argentine. Je n'y vois pas non plus les traces des maladies qui en ont emporté plus d'un. D'autres photographies dévoilent de la tendresse, évocatrices de moments légers et lumineux : vacances à la mer, rencontres, instants anodins, mais magnifiés au fil des souvenirs. De ces clichés émergent, capricieusement, des éclats d'histoires, des impressions, des souvenirs recomposés; des présences et des absences. Sur ces photographies imprégnées de mélancolie, je reconnais des traits familiers, des visages tristes, quelques sourires, des lieux m'étant inconnus ou peut-être oubliés... Surtout, dans les visages des jeunes enfants, je reconnais les vieux de mon enfance. Les photos ne laissent pas voir le tremblement de leurs mains ni la peine profonde, propre à ceux qui ont connu la guerre. Leurs histoires de survie s'effacent dans le silence.

Figure 2.3 Anonyme, photographie argentine, 10 x 15 cm. Photo : archives de famille.



2.4 Transformer l'image

Je poursuis mes réflexions avec le désir de créer un nouveau sens pour les photographies de ma famille. Étant donné qu'elles ne représentent pas mes souvenirs d'enfance, mais qu'elles y réfèrent plutôt, ces images parlent d'elles-mêmes. Je cherche à évoquer, par la transformation de leur nature, une idée qui se rapporte au temps et à la mémoire, au-delà du récit personnel. Ceci s'incarne grâce à mes interventions : d'une part, le cliché disparaît, mais l'évocation d'une scène photographique se dévoile. L'image ne commémore plus un moment précis, elle symbolise tous les moments qui forgent la mémoire. D'autre part, différentes natures du temps font partie de ma démarche : les moments furtifs figés, éternisés par le cliché, ainsi que la longue durée sur laquelle ma pratique se développe, qui ne devient qu'un instant de courte durée dans le regard des gens devant l'œuvre terminée. Roland Barthes écrit qu'une photographie ne peut dire autre chose que ce qu'elle dévoile : présentant toujours la même inaction, ses composantes sont inséparables (1980). Afin de me rapprocher de mon intention, j'effectue diverses manipulations sur les photographies que j'utilise, de façon à les dévier de leur fonction initiale; par leur présence imprécise, je sens qu'elles portent une voix nouvelle.

Ma famille, comme tant d'autres, a survécu à la guerre. Son histoire d'horreur n'a pour témoin que le seul récit de ses survivants. En effet, il y a un grand trou dans l'album familial : des photos qui n'ont jamais été prises, des moments volés d'existence. Les récits des victimes se complètent donc par des photographies d'archives documentaires, prises sur le vif. Stigmatisant leur histoire, ces images semblent authentifier ce qu'on connaît des atrocités de la guerre. Dans son mémoire qui traite sur l'histoire de la photographie manipulée, Axel de Pontbriand affirme que, à partir de la fin du XIXe siècle, l'existence des événements est validée par l'image photographique (2015). Selon l'auteur, celle-ci s'adresse tout d'abord à l'émotion : l'information est appréhendée immédiatement, le jugement vient plus tard. Si, comme l'affirme l'auteur, ce sont les images qui confirment la validité des faits, il faut alors se questionner sur les contextes et les conditions de la prise des clichés. Souvent manipulées par les médias, les photographies documentaires tendent à dévoiler une réalité amplifiée ou déformée des événements : « Le sensationnalisme, le spectaculaire et le choc émotionnel y tiennent une place prépondérante » (Pontbriand, 2015, p.29). Tel que le suggère l'auteur, nous devons nous méfier des mutilations historico-culturelles qui répondent aux intérêts du pouvoir politique, économique et social, par lesquelles les événements se voient réduits à de simples anecdotes.

La difficulté de réduction de la photo à une image anecdotique est abordée dans *Images malgré tout* (Didi-Huberman, 2003), qui traite des faits terrifiants subis par les victimes de l'Holocauste dans les camps, plus précisément des gestes désespérés des témoins « esclaves de la mort », le *Sonderkommando*. Il s'agissait d'un groupe de prisonniers écartés et isolés dont les principales tâches étaient de guider les victimes aux chambres à gaz, sortir les cadavres, raser leurs cheveux, prendre leurs bijoux, arracher leurs dents, puis finalement déposer les dépouilles dans des fosses communes et incinérer leurs corps. Complices obligés de cet enfer, de nombreux membres du *Sonderkommando* tentaient de laisser des traces des atrocités, sachant que, suivant un destin inéluctable, ils se trouveraient à leur tour dans le four crématoire.

Non seulement ces hommes étaient obligés de participer au massacre en masse de leur peuple, mais encore étaient-ils pris dans une situation tragique et paradoxale, dans laquelle leur intérêt, inconscient, était qu'il arrivât le plus de convois possible avec leurs milliers de détenus juifs et que le travail ne cessât pas, car un arrêt ou même un ralentissement dans "l'activité de l'usine de la mort" signifiait pour eux une menace sur leur vie, laquelle dépendait directement de l'arrivée régulière de convois dans le camp. (Greif, 2001, p.293)

Dans son essai, Didi-Huberman se réfère à quatre images prises à Auschwitz par un membre du *Sonderkommando*, dévoilant un moment de la crémation des corps gazés. Chacun de ces clichés montre un instant flou où se dessinent non seulement des scènes de ces pratiques atroces, mais aussi la fuite du photographe inconnu, que l'on devinera caché devant la chambre à gaz d'un crématoire. L'opération photographique aura duré en tout une quinzaine de minutes (Didi-Huberman, 2003). Ce bout de pellicule serait sorti d'Auschwitz dans un tube de dentifrice, puis arrivé en 1944 entre les mains de la Résistance polonaise. « Pour réfuter l'inimaginable, plusieurs hommes ont pris le risque collectif de mourir et, pire encore, de subir le sort réservé à ce genre de tentative : la torture ». (Didi-Huberman, 2003, p.29)

La photographie peut offrir « un peu de vérité » (Barthes, 1980, p.161), tout en demeurant infidèle : ces images ne dévoilent pas toute la vérité sur l'extermination des Juifs. Aucune image ne pourra le faire (Didi-Huberman, 2003). Ce qui m'a amenée à écrire sur ces images « arrachées au présent » est ce dont Didi-Huberman traite dans son essai : elles ont été manipulées lors de leur diffusion dans différentes publications. Le recadrage de détails ainsi que des retouches grossières les ont complètement transformées, ont dégénéré l'essence des clichés originaux. Cette réduction des images pour les rendre « présentables » et plus « informatives » est, selon le philosophe, un acte de « manipulation tout à la fois formelle, historique, éthique et ontologique » (Didi-Huberman, 2003, p.51). La rectification du cadre

transforme complètement leur voix : l'image présentée à notre regard n'est plus prise par un photographe caché qui, risquant la mort et l'échec de sa tentative, n'avait aucunement l'intention ou la possibilité de cadrer l'image. Le manque d'orientation dans les clichés originaux dénonçait l'urgence de ce moment si dramatique de l'histoire (Didi-Huberman, 2003).

Figure 2.4 Anonyme (membre du Sonderkommando d'Auschwitz), crémation de corps gazés dans des fosses d'incinération, devant la chambre à gaz du crématoire V d'Auschwitz, août 1944. Oswiecim, Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau. Image A : originale/Image B : recadrée.



https://en.wikipedia.org/wiki/Sonderkoma_1

Je me souviens d'un livre que mes parents cachaient aux enfants dans un coin inaccessible d'une bibliothèque, car il documentait la cruauté du quotidien dans le ghetto de Varsovie : des corps estropiés irrémédiablement, des regards vides, des dépouilles se décomposant sur les trottoirs d'une ville dévastée. Enfant, c'est avec fébrilité que je bravais l'interdit et feuilletais ce livre : ce fut mon premier regard sur la mort. Dans mon souvenir, je tentais d'imaginer comment le photographe avait pu demander à des personnes mourantes de poser pour un cliché qui éterniserait leur agonie. En effet, sûrement décontextualisées par des recadrages elles aussi, ces images se dévoilaient telles des mises en scène. Ce souvenir m'arrime aux réflexions de Didi-Huberman (2003) : cette *esthétisation* trompeuse des faits forge aussi notre mémoire collective. À côté du sensationnalisme de ces images et des drames de l'histoire, les photographies de ma famille font toutefois partie du même récit : elles témoignent de ce

qui en est resté, des ruines. Je brouille le lien personnel et affectif que j'ai avec elles en m'écartant de leur matérialité. Par cette distanciation, je trouve une manière symbolique de dévoiler ces réminiscences, donnant à voir un éventail de récits possibles, incertains, mais qui constituent aussi notre mémoire. Une fois l'objet détourné, l'anecdote familiale se fond dans des éclats de formes et de couleurs, mais les fantômes demeurent, silhouettes imprécises qui, devenues impersonnelles, peuvent se rapprocher de la mémoire des autres.

2.5 Pour en arriver à mon projet final

Dans une tentative de façonner sa mémoire, Georges Perec, dans les premières pages de *W ou le souvenir d'enfance* (1975), se remémore des souvenirs témoignant de sa solitude face à la mort de son père, lorsqu'il avait 4 ans, puis de sa mère, à 6 ans. Tous les deux ont disparu pendant la Seconde Guerre mondiale. Les quelques photographies qui lui restèrent de ses parents ne lui suffirent pas à conserver la tangibilité de leurs vies. C'est donc un récit au ton neutre, et toutefois émotif, qui vient combler l'absence, de laquelle émerge une mémoire redoutable. « Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d'archives. Je n'ai rien trouvé et il me semblait parfois que j'avais rêvé, qu'il n'y avait eu qu'un inoubliable cauchemar » (Perec, 1975, p.14). Les images d'archives familiales attestent de l'inévitable disparition des témoins. En effet, trois générations après la guerre, très peu de voix restent pour la raconter. Avec beaucoup d'humilité, mon projet se veut une tentative de relier ces vies au présent et de trouver une façon symbolique de réécrire des histoires comme le fait la mémoire, en construisant des récits incertains issus de souvenirs altérés. Pour que le regret du passé et la fragilité du présent tissent la trame « des nostalgies à venir » (Bachand, 2021, p.137), je cherche à réactiver les images d'archives familiales en leur donnant une forme et une temporalité nouvelles.

CHAPITRE 3

DU DÉTOURNEMENT DE L'ARCHIVE À L'ŒUVRE

Dans ce chapitre, je fais état des développements de mes recherches autour d'une manière symbolique de représenter la mémoire défaillante. Il en découle un projet visuel au sein duquel il est possible de jouer et de détourner la temporalité de photographies d'archive et de souvenirs d'enfance. Avant d'entreprendre la description du projet qui sera l'aboutissement de mes recherches, je ferai un survol des explorations précédentes, celles qui, tranquillement, m'ont permis de clarifier mes intentions finales.

3.1 Pour introduire mes intentions

Petite-fille de ceux qui ont eu la possibilité de se refaire une vie après tant de désespoir, mon judaïsme est loin de toute pratique religieuse; ce sont plutôt les traces du vécu et plus largement l'histoire familiale qui ont forgé ma culture judaïque. Ainsi, ma pratique artistique ne s'est jamais rattachée directement à mon judaïsme. Je me trouve aujourd'hui à tenter de comprendre mon rôle dans ce récit. Mes ancêtres ont trouvé la force de se battre, de reconfigurer leur vie et de tracer de nouveaux chemins. Ils ont eu la capacité d'offrir à leurs enfants et leurs petits-enfants la possibilité du bonheur. C'est ainsi que mes souvenirs d'enfance font office de baume de douceur. Cependant, le peu de souvenirs que je garde se mêle à des trous de mémoire qui se fondent aux traces des moments dévoilés par les photographies de famille. C'est une nouvelle lecture poétique de ces images qui est à la fois l'élément déclencheur et le fil qui servira à tisser mon travail.

3.2 L'endroit où se cache le temps

Lors de mes premières explorations à la maîtrise, mon attention se porte sur les façons dont la couleur pourrait être appliquée et habiter un espace au-delà de l'objet-tableau. J'ai l'intention, ou plutôt, la certitude, de vouloir créer une étendue de couleurs déployée dans un lieu, d'occuper un espace pour y laisser des traces du temps qui l'habite. Poursuivant mon intérêt pour le travail à partir d'images imprimées datant d'une autre époque (Wilhelm, 2022), je trouve dans une brocante un vieux *Manuel complet du bricolage de Sélection du Reader's Digest* (1975). Il m'attire par le contenu de ses pages : classés en ordre alphabétique, les articles offrent des instructions diverses outillant le lecteur dans les domaines de la rénovation et de l'entretien d'une maison. Les photographies colorées de toutes sortes (mobilier, jardins, objets décoratifs et personnages, le tout à la mode des années 70) qui s'y trouvent

constituent pour moi une première invitation à voyager dans le temps. L'épaisseur du papier et sa couleur jaunâtre m'ont convaincue d'utiliser ces pages comme support pour y déposer la couleur. Bien que réticente à arracher les pages de ce vieux document, leur réutilisation m'a rassurée : en recyclant ce *Manuel*, je n'utiliserai pas du papier flambant neuf dans ce qui se veut une exploration éphémère. Je commence ce projet par un premier geste répétitif qui deviendra, à ma surprise, signifiant pour la suite des choses : celui d'arracher soigneusement, une à une, les quelques 600 pages du recueil. C'est la première action marquée par un rythme, et s'étendant sur une longue durée de temps, que j'entreprends. Suivant cette idée de répétition, je décide alors d'imprimer sur ces pages de la couleur en sérigraphie. Par ce procédé itératif, je dégrade la couleur progressivement, par l'ajout graduel d'une autre couleur. Dans l'atelier de sérigraphie, je me trouve à exécuter une chorégraphie involontaire et machinale à la fin de laquelle j'aurai imprimé autour de 300 pages d'aplats de couleurs. D'une impression à l'autre, j'éprouve une satisfaction insensée en voyant se transformer le *Manuel complet du bricolage* en un grand tas de pages colorées.

Figure 3.1 Poli Wilhelm, 2020, *Papier Peint*, installation de 300 pages du *Manuel complet du bricolage de Sélection du Reader's Digest* imprimées en sérigraphie, 8 ø. Photo : Kyra Revenko.



Dans *Un cabinet d'amateur*, Georges Perec décrit le plaisir et l'obsession que l'on peut ressentir en regardant un jeu de répétitions, où l'on cherche, de manière maniaque, à démasquer les divergences qui existent entre les différentes versions d'une série d'objets (Perec, 1988). Dans mon cas, il n'est pas question de percevoir les détails, mais les gestes minimes qui ont transformé chaque feuille de papier. En donnant un sens nouveau à ces pages, l'utilité de ce manuel à tout faire se voit périmée. Par le geste systématique que je leur impose ainsi que par le jeu de la couleur, une nouvelle temporalité en émerge, s'éloignant de celle originale à l'objet. Plus tard, en une sorte de rituel inventé, j'étends ces pages au sol, une à une, groupées par nuance de couleur, formant un cercle d'environ 8 mètres de diamètre. Disposées ainsi, la force de leur présence se dégage dans l'espace; on sent la puissance de la couleur au premier regard.

Je réalise la deuxième partie de ce projet en peinture, sur les pages jaunes du bottin téléphonique. Cette fois-ci, ce n'est pas la qualité du papier, mais sa quantité qui me séduit, ainsi que l'idée de reprendre des objets « périmés », sans aucune valeur apparente. À partir de la répétition d'un pochoir circulaire occupant toute la feuille, je crée un dégradé allant du blanc au noir sur une centaine de pages du bottin. J'essaye d'ajouter le minimum de peinture possible pour modifier graduellement les nuances du cercle. Ici encore, l'absurdité du geste mécanique stimule mon envie de poursuivre mes explorations dans cette direction. Cette fois-ci, j'installe ces papiers sur les murs d'un local à l'UQAM, entourant, alignés, le cercle de papiers colorés dont j'ai parlé précédemment.

Le cercle et la ligne sont des formes qui représentent le temps; la mise en relation de ces deux réalisations dans un même espace rythme le regard du spectateur entre l'étendue circulaire au sol et une forme de temporalité linéaire sur le mur. À la fin de ce projet, incertaine d'avoir trouvé la voie à suivre, je relève toutefois quelques éléments que j'aimerais garder dans mes futures recherches, tels que la qualité de l'empreinte imprimée et la possibilité de créer une œuvre éphémère se déployant dans l'espace et pouvant s'adapter à différents environnements. De plus, j'aimerais continuer d'explorer une démarche protocolaire, marquée par le temps accordé au geste répétitif, la transformation de la couleur par une trajectoire, et la possibilité de classer la couleur sans tenter de la définir.

Figure 3.2 Poli Wilhelm, 2020, *Papier Peint*, au sol : installation de papiers imprimés en sérigraphie. Au mur : pages appartenant au bottin téléphonique (pages Jaunes) peintes à l'acrylique.



3.3 Les détails perdus d'un temps bien long

Probablement poussée par un épuisement dû au travail d'impression maniaque du projet antérieur, je décide, pour la suite de mes recherches, de trouver la couleur au sein d'objets déjà existants, plutôt que de la fabriquer moi-même. De plus, la couleur m'attire par cette possibilité de la trouver dans mon environnement, de la classer et de la déployer nouvellement. Je décide alors de travailler à partir de ma collection de timbres postaux, qui m'accompagne depuis mon enfance. Il s'agit d'une collection familiale : déjà, sa charge émotive est séduisante.

Une collection de timbres, ou la « haute fétichisation de ces bouts de papier de quelques sous » (Pons, 1990, p.47), se compose des variations des étampes, mais aussi de tous les caprices du temps. Des couleurs altérées, ou des erreurs d'impression, par exemple, donnent une valeur et un caractère exotiques à ces petits bouts de papier : une poussière d'étain du poinçon qui est restée collée sur l'image d'un visage, par exemple, ajoutant une larme imprévue sur quelques timbres d'une série (Pons, 1990). Des gestes accidentels desquels émergent des empreintes de nostalgie. « Art officiel, art de commande,

mais néanmoins images derrière lesquelles il ne faut pas oublier le travail, souvent obscur, d'artistes au burin méticuleux, œuvrant sous le foyer des loupes binoculaires la gravure minuscule » (Pons, 1990, p.46). Cette minutie liée à la fabrication des timbres m'interpelle; elle est le déclencheur de mon deuxième projet à la maîtrise.

Le timbre, témoin d'une forme de communication ancienne, évoque pour moi des souvenirs d'enfance, de voyages, des traces d'existence, des anecdotes... Bachand affirme que cet état de nostalgie porté par les timbres se rattache à notre histoire personnelle, évoquant ce qu'on a vécu, ainsi que ce qui aurait pu être (2021). Puisque notre identité est forgée par le récit de notre histoire, de « ce que nous sommes, ce que nous croyons être, ce que nous efforçons d'être », l'accumulation des souvenirs organise notre autoreprésentation (Bachand, 2021, p.8). Dans *Voyages en nostalgie*, Denis Bachand cite les mots de Gabriel García Márquez, pour qui : « La vie n'est pas celle que l'on a vécue, mais celle dont on se souvient et comment on s'en souvient pour la raconter » (2021, p.8). Ainsi, une collection d'enfance ne raconte en elle-même pas notre histoire; sa puissance réside dans ce qu'elle évoque du temps et de la mémoire. Collectionneur et classeur des mots insurpassable, Perec témoigne de la contradiction qui existe dans toute énumération, car, selon l'écrivain, l'inventaire comporte l'oubli, inéluctablement :

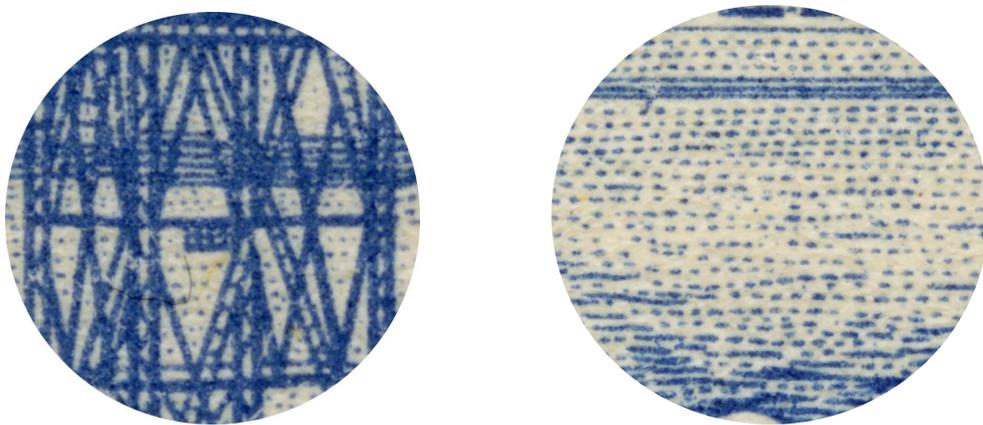
[...] entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (la « vie ») resterait pour nous sans repères [...]. (2003, p.166)

Pour Perec, l'énumération permet de récapituler et redire ce dont il craint la perte, de donner des repères à la vastitude de l'histoire en même temps qu'une forme à l'oubli, par les bouts manquants des récits. L'idée d'assembler des éléments à l'intérieur desquels on pourrait en distinguer d'autres renvoie à la notion du puzzle, récurrente dans l'œuvre de l'écrivain, notamment dans *La vie mode d'emploi* (2018). Ici, l'auteur déploie son récit par monceaux d'histoires et par des tas d'inventaires qui façonnent le monde. Cette dimension ludique de l'énumération d'éléments m'amène à trouver une manière de détourner mes timbres en cherchant des détails dans les images, avec en tête l'idée de créer un nouvel inventaire.

Ce projet débute donc par une collection de timbres postaux numérisés et classés par couleur. Des agrandissements circulaires que j'extraits de chaque timbre numérisé font naître des images abstraites. Ces cercles colorés dévoilent des micro-univers particuliers, séduisants tant par les variations de leurs couleurs que par la sensibilité des dessins, éléments qui se voient magnifiés lors de l'agrandissement de

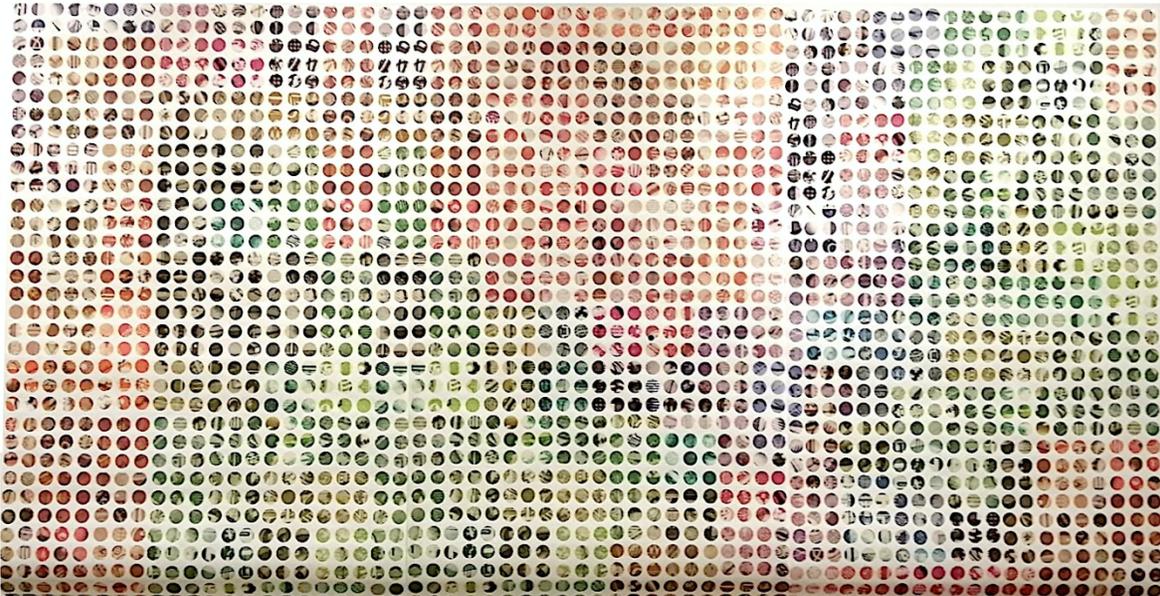
l'image. C'est comme les regarder à la loupe, fixer le regard sur un instant minuscule, où il se porte sur ce à quoi on ne prête pas attention d'habitude, pour le forcer à se distancier de ce qui semble évident. J'ai passé un temps fou à travailler chaque image, chaque cercle. Minutieusement, ils ont été placés en une espèce de grille colorée. Il ne s'agit pas d'une accumulation de formes, mais plutôt d'une collection. J'ai défait ma collection de timbres et j'en ai fait une nouvelle, délirante. Elle n'est pas fonctionnelle, ni échangeable, mais plutôt éphémère et capricieuse. Ces empreintes colorées formant un parcours visuel évoquent une forme d'archive de souvenirs : chaque fragment, particulier et unique, ne se distingue des autres que par l'instant précis où on le regarde.

Figure 3.3 Fragments de timbres numérisés



Dans un premier temps, je présente cette trame dans un espace fermé que j'ai fabriqué, un cubicule de 4 mètres carrés habillé jusqu'au plafond de cette trame de cercles de 4 cm de diamètre imprimée sur papier. Plus tard, je comprends que la puissance de cette trame chromatique se dynamise lorsqu'on la voit de loin. Je décide donc de déployer cette œuvre sur un mur. Par cette hybridation du documentaire et de recherches chromatiques, je propose une expérience contemplative où le regard peut se déposer, où la présence du temps est donnée par une communion entre l'historicité du matériau, le temps accordé au processus de travail et celui de la contemplation de l'œuvre. Celle-ci devient une manière poétique de représenter l'essence d'un lieu ou d'une mémoire, le souvenir d'une texture ou d'une couleur sans référence iconographique, des choses qui nous habitent et qui construisent notre intériorité, dans un registre de sensations innombrables.

Figure 3.4 Poli Wilhelm, Timbre mobile, 2021, impression numérique sur papier de riz, 180 x 400 cm. Photo : Andrea Calderón.



3.4 Un processus rigoureux et souple à la fois

Au fil de l'élaboration de chacune de ces expérimentations, je parviens à clarifier mes intentions pour la réalisation du projet de fin de maîtrise. Je constate, tout d'abord, qu'à chaque fois je me laisse emporter par des tâches laborieuses. Cette pratique légèrement maniaque m'a amenée à porter une attention particulière au temps que j'accorde à chaque geste de ma pratique, dans une tentative de donner sens à la durée et à la minutie des projets que je réalise depuis le début de mes recherches. Afin de rester fidèle à la façon dont ce projet s'est développé, je commencerai par décrire ma démarche créative avant d'en analyser le caractère conceptuel. Cette façon d'aborder ma pratique fait écho au travail de l'artiste Josef Albers qui, pour sa part, conçoit une pratique et une pédagogie exploratoires par lesquelles la théorie peut, plus tard, émerger. *L'interaction des couleurs* (2021) est une méthode d'étude et d'enseignement de la couleur, élaborée par l'artiste à partir de papiers colorés que l'on peut trouver partout, plutôt qu'avec de la peinture. Albers touche à des éléments centraux à ma pratique, notamment par ses exercices de couleur à partir de matériaux existants invitant à aiguïser le regard et à plonger dans l'univers de la couleur au cours d'une expérience intuitive et sensible à la fois. C'est en expérimentant avec un matériau particulier que j'arrive, au fil des essais et des erreurs, à clarifier ma démarche jusqu'à la découverte d'une nouvelle façon d'utiliser la couleur.

3.5 Tâches (taches) de la mémoire

Au cours de ce projet, l'envie me vient d'évoquer une mémoire familiale mouvante, à l'image de notre identité : pliée et dépliée, fragile et infidèle. Ainsi, je décide de me pencher sur mes propres images-souvenirs et réminiscences, cherchant des pistes pour la transformation des photographies d'archives familiales.

Afin de créer les motifs destinés à être tissés par les machines, mon père colorait ses dessins sur des feuilles millimétrées, inspirées des papiers peints qu'il collectionnait dans des magasins de décoration. C'est dans le souvenir de son travail qui subjugué mon regard d'enfant que je trouve un indice pour modifier les photographies de ma famille : je peux les transformer à l'image des pages quadrillées utilisées par mon père. Deux projets émergeront de ce geste.

3.5.1 Projet 1 : de la découverte de la grille en tant que structure de mon temps

Je manipule numériquement une première image pour donner à voir une grille qui conserve toutefois l'information photographique. L'image, par cette transformation, perd détails et profondeur.

Figure 3.5 Anonyme, photographie argentique, 10 x 15 cm. Photo : archives de famille.



Figure 3.6 Poli Wilhelm. 2021, image photographique numérisée et tramée sur Photoshop.

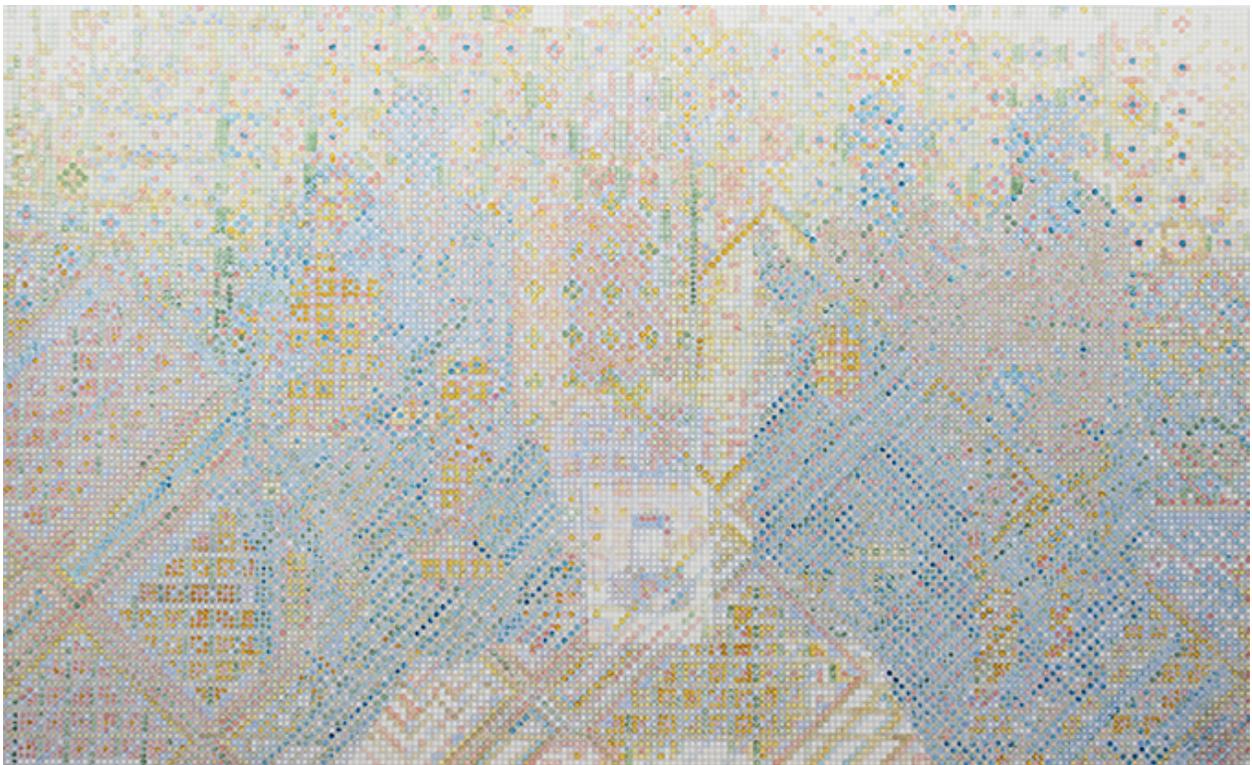


Mon choix d'image n'est pas aléatoire. Selon le peu d'informations dont je dispose sur l'immigration de ma famille en Argentine, cette photo a été prise avant la guerre, dans un cimetière, quelque part en Pologne. Un portrait de famille autour d'un tombeau, c'est déjà une image empreinte de lourdeur. Il m'est impossible, en plus, de me détacher de l'histoire qui l'accompagne. Au centre de l'image, on voit la pierre tombale, sur laquelle est posée une photographie de mon arrière-grand-père paternel. Je reconnais autour de lui ceux et celles qui seront plus tard les vieux de ma famille : mon arrière-grand-mère, ses filles et leurs époux. Parmi elles, ma grand-mère Fraidla, qui, trop jeune, est morte lors de l'accouchement de son seul fils, mon père. J'épargne ici les détails d'une histoire à l'évidence irrémédiablement triste, pour m'attarder sur un détail énigmatique de l'image : le personnage féminin qui se tient complètement à gauche, dont on ne distingue que les jambes, auquel quelqu'un a vraisemblablement prit soin d'égratigner le visage jusqu'à sa disparition complète.

Si je m'attarde aux détails de cette photographie, ce n'est pas pour en révéler les anecdotes cachées, mais plutôt parce qu'elle m'a permis de constater mon incapacité à rattacher les fils de l'histoire par le récit des images, donnant par cette réalisation un sens nouveau à mon projet final à la maîtrise : à

l'image du visage *effacé*, je peux transformer ce que la photographie tramée donne à voir pour qu'elle devienne, par l'ajout de points de couleur, une structure aux textures colorées, évocatrices des motifs textiles, d'où l'on peut parfois voir émerger la suggestion d'une silhouette. C'est donc avec quatre couleurs choisies au hasard que je colorie l'image tramée, comme le faisait mon père. Je comprends tout de suite que le temps demandé par ce travail sera démesuré, et que je devrai trouver une façon d'organiser le processus afin de ne pas cacher complètement les silhouettes avec les motifs. Je songe à établir une routine de travail, telle une pratique signifiante de la répétition.

Figure 3.7 Poli Wilhelm, *Cimetière*, 2021, image photographique tramée, imprimée sur papier, peinture acrylique, 70 x 100 cm. Photo : Andrea Calderón.



Au fur et à mesure que j'avance dans le coloriage, les personnages se fondent dans le paysage. Témoin de cette disparition, je suis à la fois sujette au malaise et à l'excitation. Je constate que le récit photographique peut se transformer par l'effacement graduel des personnages et que l'émergence de nouvelles formes donne à voir un nouveau paysage échappant à toute narrativité et à toute possibilité de classement temporel. Je lis de Julio Cortazar des paroles qui illuminent ma pensée: « [...] opération comparative et mélancolique de la mémoire, face à la réalité perdue; souvenir pétrifié, comme à chaque photo, où il ne manquait rien, même pas et surtout rien, véritable fixateur de la scène » [Ma traduction]

(Cortazar, 2013, p.293). Ainsi, par mon intervention sur la photo, les silhouettes auparavant *pétrifiées* deviennent matière à transformer. Chaque petit point coloré me rapproche de mon désir de représenter une mémoire, avec toutes ses distorsions, du monde dans lequel j'ai grandi. Un récit intime estompé par le temps, qui se désagrège et se reconfigure constamment.

Suite à ce premier essai, j'ai l'intention claire d'insérer du motif dans une série de photographies. Sur Photoshop, je trame l'image et l'inverse pour révéler son négatif, donnant à voir une grille dont l'épaisseur des lignes configure l'image. Tel l'artisan qui s'adonne à s'appropriier des matériaux et des machines (Bréchet, Journé-Michel & Schieb-Bienfait, 2008), ces longues manipulations numériques m'amènent à apprivoiser une pratique qui m'est étrangère. Hélas, mon protocole est défaillant : chaque image étant d'une densité différente, les données changent à chaque fois, malgré mes gestes systématisés. Je me questionne alors sur la faisabilité d'un protocole qui me permettrait de développer une méthode de travail efficace. Tant bien que mal, je finis ce travail, puis j'imprime les trames. Je passe ensuite du temps à explorer la manière dont la couleur peut être déposée sur l'image imprimée, au moyen de tissus, papiers de petit, moyen ou grand format, encres de sérigraphie, peinture acrylique, gouache, divers médiums et vernis, pinceaux, spatules, tampons, etc.

3.5.2 Le temps infiniment long et irréversible

Débutent alors un premier travail lent et long. Je remplis de motifs la photographie du cimetière, imprimée sur papier aquarelle en moyen format (70 x 100 cm), par des touches de couleurs translucides permettant d'entrevoir la grille imprimée. Mon désir de voir les motifs se déployer dans l'espace prend de l'ampleur. Je réalise ensuite deux autres images en plus grand format (185 x 127 cm). Sur chaque photographie, je commence systématiquement par travailler sur les silhouettes, avec des motifs qui parfois vont dépasser leurs contours pour se mêler avec le fond. L'œuvre prend forme tranquillement : elle se construit au fur et à mesure que les motifs composés de touches imprécises s'imbriquent et que l'image émerge par l'enchaînement du geste répétitif. Image contradictoire, ordre et chaos, tension parfois en équilibre, alternances et séquences stimulent le regard qui suit le mouvement, allant du micro au macro.

Sans idée préconçue, je cherche en faisant l'œuvre, j'explore, je laisse des traces. Bien que je sois dans un état de vigilance, plein de choses m'échappent : parfois, je perds la précision de la touche ou de la tonalité des couleurs voulue, parfois des motifs se mélangent à ma surprise, parfois des éléments

disparaissent dans la trame sans que je l'aie décidé. Selon Ehrenzweig : « La recherche créatrice procède donc par paliers et par étapes; chacun d'eux représente un résultat provisoire qu'il est encore impossible de relier à la solution finale » (1974, p.83). Ambivalente, je pratique la spontanéité et le geste calculé : par mon regard de peintre, je prends de la distance et j'envisage une certaine composition, mais la grille me trahit souvent, mon plan doit changer et s'adapter à chaque fois. Face à l'incertitude, je prends des décisions provisoires, sans pouvoir envisager l'ensemble final. L'aspect maniaque du procédé se dévoile à première vue. La grille est stable, mais la trame que j'y insère est mouvante : le regard se laisse emporter par la fluidité d'un mouvement en même temps qu'il se heurte à une nouvelle suite de motifs. La disparition de l'image est parfois volontaire, alors que d'autres fois ce n'est que la masse de motifs qui la fait fondre dans le décor. La profondeur de l'image photographique disparaît alors, mais une autre spatialité émerge, générée par le jeu d'échelles créé par la diversité de dimensions composant la trame.

Le travail de la couleur se fait dans l'atelier, avec une palette restreinte. Sans mélange de couleurs, j'explore et maximise les possibilités de nuances chromatiques par dilutions plus ou moins denses avec du médium acrylique transparent. Systématiquement, je réponds à une contrainte m'aidant à préserver l'image tramée : plus la ligne de la grille est épaisse et les carrés petits, plus la couleur sera pure et dense. Au contraire, lorsque les carrés sont grands et que la ligne s'amincit, je la dissous pour qu'elle devienne translucide. Par la restriction des couleurs, ma pratique se rapproche de celle de l'artisan, qui, par son savoir-faire, peut s'adapter aux contraintes et répondre aux spécificités des demandes (Bréchet, Journé-Michel & Schieb-Bienfait, 2008). Travailler avec ce que le marché peut offrir, développer une expertise guidée par la contrainte : cette façon de travailler me rapproche symboliquement du travail de manufacture qui inspire ce projet, en même temps que la minutie et le contrôle qui y sont maintenant centraux m'éloignent du coup de pinceau et des gestes picturaux de ma pratique d'autrefois.

Plus j'avance dans le travail, plus la tâche se complexifie : le risque de me tromper et de « gâcher » l'image par une tache imprévue ou par une erreur dans la suite d'un motif est constant. Sans chercher à les provoquer, à l'instar d'incidents s'accumulant malgré nous dans la mémoire, les taches ne nuisent pas à l'image, mais la modifient plutôt, en s'intégrant à ce tout. J'ai fini par comprendre que cette incapacité à revenir à la case départ est finalement un signe de la *flèche du temps* (Monge, 1972), le constat inévitable du temps qui passe : c'est un point à la fois, sur un temps long, que se révèlent les trames qui s'imbriquent et se superposent.

D'après Milan Kundera, « imprimer la forme à une durée, c'est l'exigence de la beauté, mais aussi celle de la mémoire. Car ce qui est informe est insaisissable, immémorable » (1995, p.51). En effet, selon l'auteur, il y a un lien secret entre la lenteur et la mémoire, entre la vitesse et l'oubli. On s'arrête un instant pour se remémorer quelque chose, on prend la course lorsqu'on veut laisser derrière soi un moment pénible (1995). Dans *La Lenteur* (1995), Kundera écrit que cette expérience prend la forme de deux équations élémentaires en mathématique existentielle : degré de lenteur directement proportionnel à l'intensité de la mémoire; degré de vitesse directement proportionnel à l'intensité de l'oubli. Par ce temps de travail éternel et introspectif, j'ai l'impression de pouvoir me rapprocher d'une mémoire ancestrale et intangible, de commémorer et de rendre visible le passé, par ces traces d'images qui s'entremêlent. Comme si l'oubli pouvait donner une forme nouvelle à la mémoire, l'image se développe par fragments imbriqués, arrimant l'idée du puzzle : la trame que je donne à voir est composée de bribes d'histoires et de souvenirs, se traduisant par la couleur en motifs assemblés.

Figure 3.8 Poli Wilhelm, *Di Presse (La Presse)*, 2022, image photographique tramée, imprimée sur papier, peinture acrylique, 185 x 88 cm. Photo : Andrea Calderón.

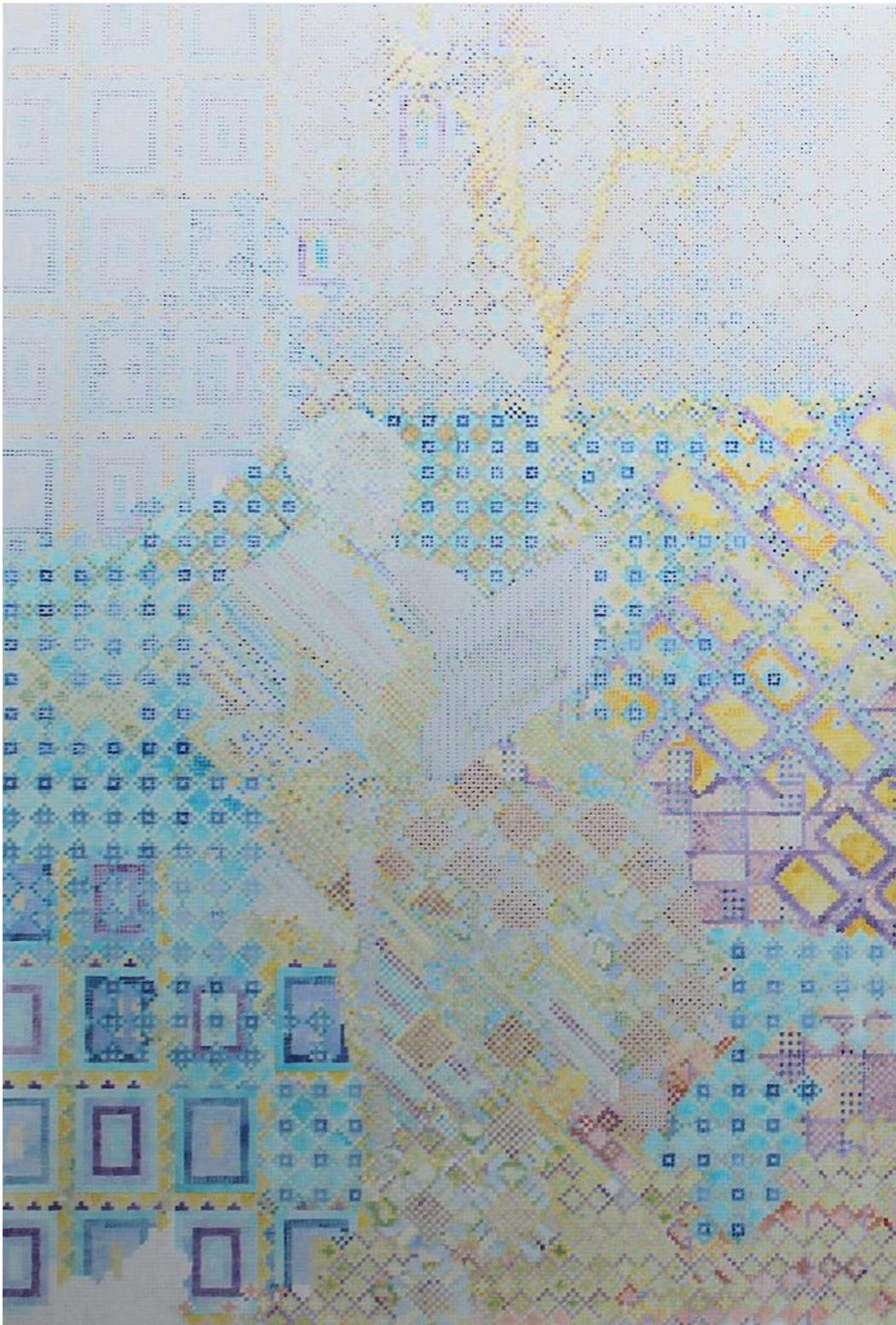
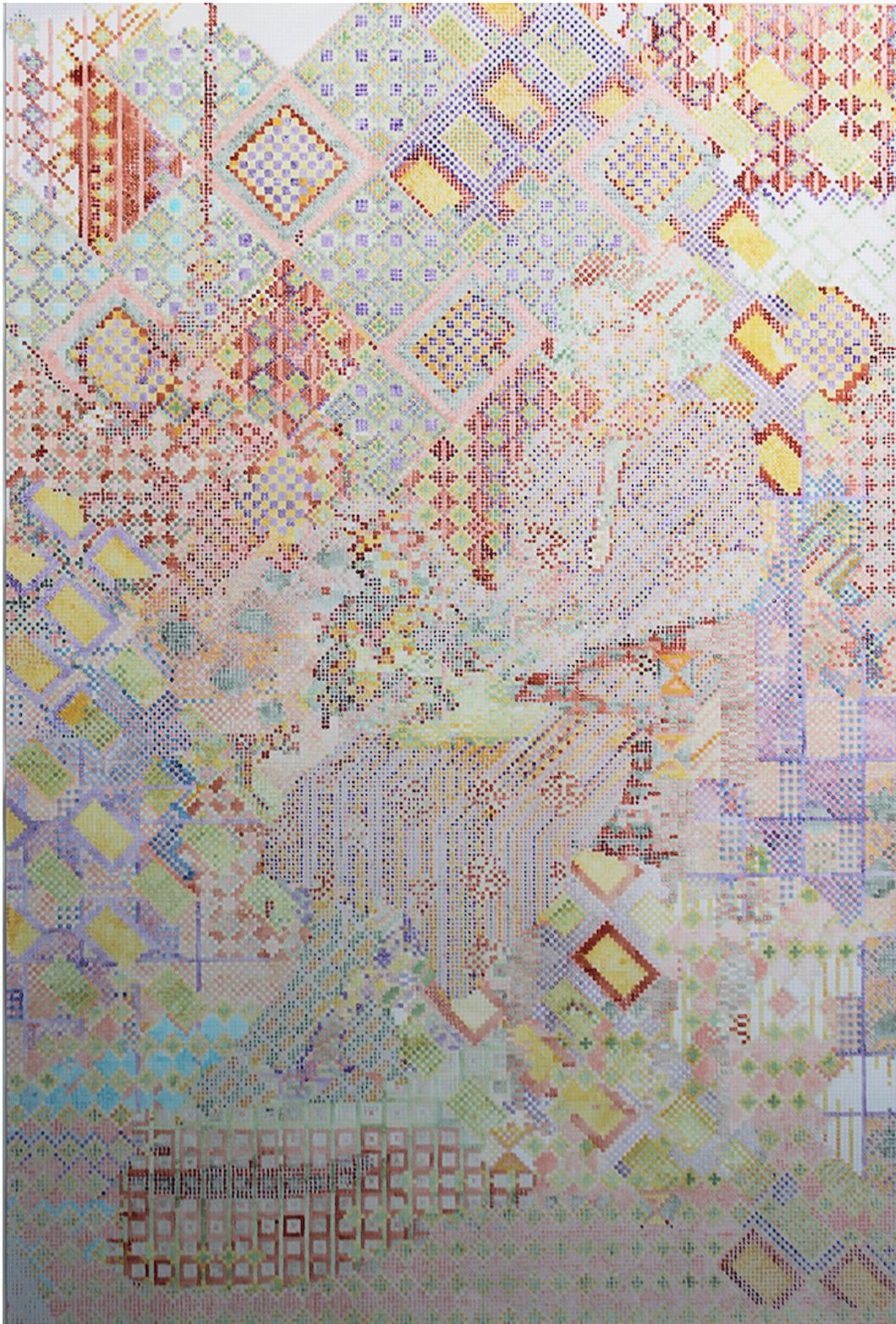


Figure 3.9 Poli Wilhelm, *Rosa*, 2022, image photographique tramée, imprimée sur papier, peinture acrylique, 185 x 88 cm. Photo : Andrea Calderón.



Depuis que j'ai commencé ce projet, je m'émerveille face à chaque image travaillée. J'ai le sentiment d'avoir trouvé une manière singulière de peindre, par laquelle je peux me réconcilier avec mon envie de faire de la peinture, tout en renouvelant ma conception picturale. Ceci résonne fortement avec mon désir premier de réinventer ma pratique. Mes explorations et mes questionnements se poursuivent, mais je me rapproche de plus en plus d'une intention claire : pour faire valoir le textile et la trame, un nouveau projet sera réalisé sur un tissu d'une dizaine de mètres qui viendra allonger le mur en se déroulant au sol, à la manière des rouleaux de tissus qui inondaient l'usine familiale. Je commence alors par imprimer, en sérigraphie, la trame composée de deux photos alternées en damier. Quant à la couleur, suite aux tests réalisés en atelier, je décide d'utiliser des pigments secs mélangés avec du médium acrylique transparent pour permettre une meilleure adhésion au tissu. Le potentiel de dilution des matières premières me séduit. Une fois déposée sur le tissu, chaque touche se répand légèrement, donnant à voir des nuances douces et sensibles. Le résultat est puissant, sa symbolique aussi. Par le regard de l'infiniment petit comme par la vue d'ensemble, ces images brouillées, photographies familiales déformées, évoquent l'instabilité des souvenirs, qui, par l'accumulation de couches et de fragments d'histoires imbriquées, constituent ce qui est notre mémoire.

3.5.3 Projet 2 : De ce qu'il nous reste de l'émerveillement de l'enfance

De nouvelles expérimentations m'amènent à développer un autre corpus d'images à partir de photographies agrandies et tramées, mais cette fois-ci par un autre procédé, menant à des résultats complètement différents. J'utilise d'autres photographies de famille, montrant des moments heureux d'enfance : trois enfants jouant dans le sable, au bord de la mer; trois autres sur une petite carriole traînée par un lama; un jeune enfant entouré de poules dans un paysage champêtre. Nul besoin d'identifier les personnages des images, car elles parlent d'elles-mêmes, tout simplement. Elles évoquent l'état d'émerveillement pouvant émerger de certains instants remémorés et la lumière éblouissante enveloppant des souvenirs d'enfance. De la lueur de ces images, construites par bouts de moments passés et pleins d'émotions, émerge le souvenir d'une fascination. Cette fois-ci, des manipulations numériques me permettent de créer des images à l'aide d'une machine nouvelle pour moi : la découpeuse à vinyle. Cet artefact fonctionne en connexion avec l'ordinateur, duquel il reçoit les instructions de découpage. Il s'agit simplement d'un *exacto* électronique. L'idée de découper l'image a surgi au début de mes explorations, en réalisant ma première grille, sur une photographie de mon grand-père. Je comprends alors que je peux supprimer des informations de la grille configurant l'image.

Le travail avec la découpeuse à vinyle est ardu, car cette machine n'est pas faite pour travailler avec autant d'informations : les carrés de ma grille sont beaucoup trop petits et nombreux. Un grand nombre de tests, d'erreurs et d'ajustements sont nécessaires pour arriver au résultat attendu. Persistante, je reste aux côtés de l'artefact, à l'affût d'imprévus susceptibles de bloquer son travail. Ici, le temps est long, et mon rôle, pointilleux : je travaille avec beaucoup de précision pour que chaque image soit intègre et bien alignée, pour ensuite décoller soigneusement l'image trouée à la fin de chaque séance, s'étendant généralement sur cinq heures, et enlever un à un certains des petits papiers que la machine n'a pas découpés au complet. Patiemment, je parviens à contrôler les actions et j'obtiens ce que je voulais : la trame découpée donne à voir des images « absentes », fantomatiques, à travers lesquelles on peut tout de même percevoir la photographie d'origine.

Figure 3.10 Poli Wilhelm, *Tres tristes, (trois tristes)*, 2022, image photographique tramée, découpée sur papier, peinture acrylique, 60 x 80 cm. Photo : Andrea Calderón.

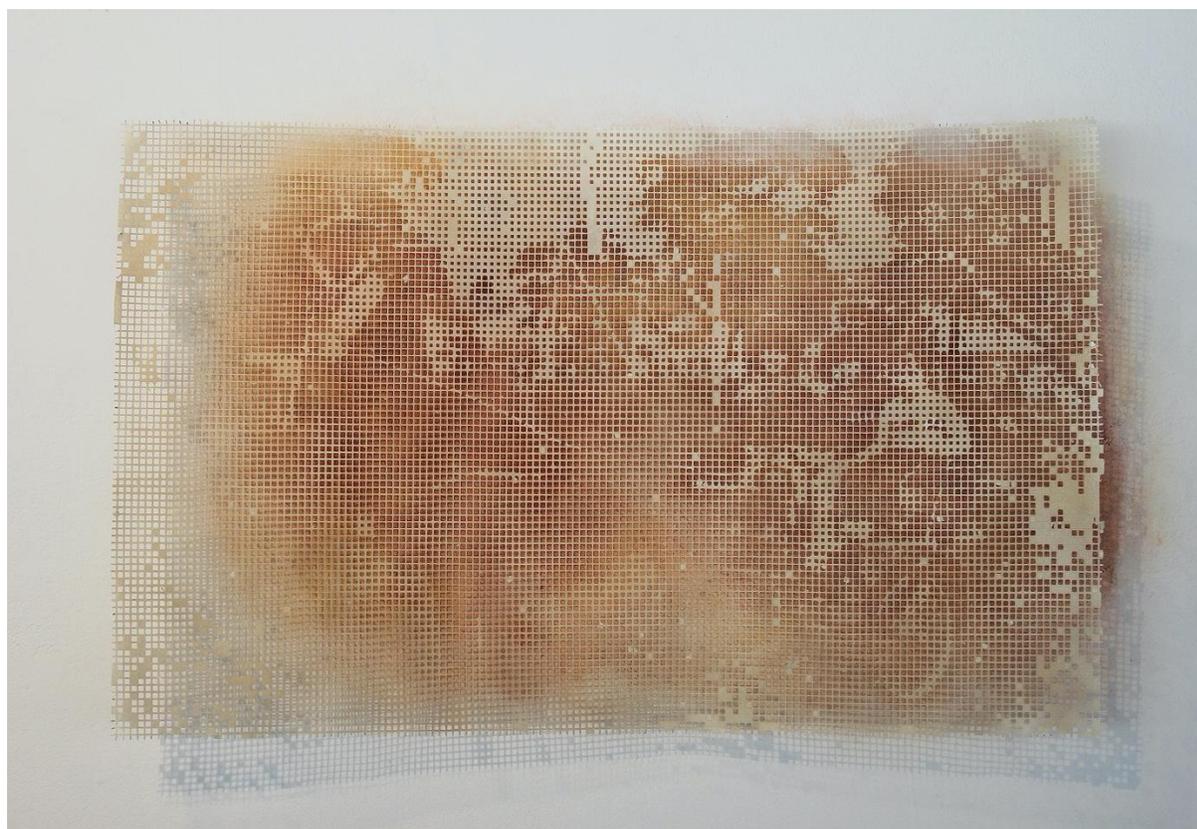


Figure 3.11 Poli Wilhelm, *Dans l'eau*, 2022, image photographique tramée, imprimée sur papier, peinture acrylique, 80 x 60 cm. Photo : Andrea Calderón.



Je travaille sur ces grilles par minces couches colorées, déposées à l'aide d'un aérographe. Suspendue et flottante, l'image est plus ou moins perceptible, en fonction de la couleur du mur où elle sera présentée. De plus, une nouvelle trame est donnée à voir par la projection de l'éclairage. En effet, l'ombre portée génère un effet surprenant, qui n'est pas sans rappeler l'hologramme. Réalisées sur un papier mince pour faciliter la tâche de la découpeuse, ces images aux contours déchirés dévoilent une fragilité qui les rend précieuses. En effet, chaque manipulation risque de les dégrader. D'un autre côté, le papier ainsi transformé en grille abandonne son rôle de support et présente dans sa nouvelle fonction une structure ferme et légère à la fois. Cette légèreté me permet de suspendre ces images à l'aide d'un simple fil à coudre, ce qui cause leur oscillation au moindre courant d'air. De cette façon, une attention supplémentaire est demandée du spectateur, qui doit pouvoir *capter* l'image mouvante. Jouant avec la perception, la trame dévoile subtilement l'image photographique lorsque le regard s'y dépose. Par l'étonnement qu'elles provoquent, ces images précaires et volatiles, qu'on ne perçoit qu'à une certaine distance, sont évocatrices de l'émerveillement de l'enfance et des vestiges de la mémoire, de ce qui reste de nos souvenirs lorsque l'on ne reconnaît plus l'origine du détail (Wilhelm, 2022). Ainsi, l'utilisation de photographies rapportant des moments heureux d'enfance peut activer ces souvenirs qu'on ne peut pas toujours nommer, et dont les images évanescentes illustrent sans paroles notre mémoire.

3.6 Sur mon choix de supports

Mon travail se fait sur papier et sur tissu, matières ancestrales, provenant du monde végétal (Blanc *et al.*, 2005). Comme l'affirme Odile Blanc, le papier participe au processus des créations textiles : « [...] le tissu et le vêtement sont d'abord un dessin, une esquisse, une mise en carte, un patron » (2005, p.15). En outre, que ce soit par la réalisation des papiers peints, des estampes, des broderies, des dentelles ou des étoffes imprimées, les procédés de l'imprimerie sont depuis longtemps adaptés à ces supports. De mon côté, je me sers de ces matériaux pour détourner le textile et l'image photographique, afin que leur présence soit évoquée, mais aucunement leur fonctionnalité. Quant à leur sensibilité, papier et tissu se présentent, dans leur simplicité, en tant que matières premières dont le caractère éphémère atteste de l'empreinte du temps. Par ailleurs, leur temporalité se manifeste par leur physionomie. À ce sujet, la précision de Blanc (2005) est signifiante pour moi lorsqu'elle décrit une feuille de papier « aux bords francs et définitifs » (p.17), ses limites marquées par le moule contenant la pâte. Quant au tissu, elle affirme que celui-ci ne connaît de limites que dans sa largeur, qui est configurée lors de sa fabrication, mais qu'il est « extensible à l'infini dans le sens de la chaîne » (p.17). Leur constitution me permet alors

de les associer à des temporalités différentes : lorsque je travaille sur papier, son cadre s'assimile à la limite d'une photographie, évoquant les confins de l'instant où elle a été prise, tandis que l'étoffe où je peins les motifs cache sa longueur dans le rouleau qui la contient, renvoyant ainsi le regard à l'infinité de formes qui peuvent se déployer dans l'imaginaire.

En rétrospective de ces deux projets, je constate qu'en développant des façons nouvelles de travailler, que ce soit par la méthode ou par la matière, je me déguise en artisane tout en réinventant ma pratique picturale. Ce processus m'a animée d'une certaine fébrilité qui me pousse à vouloir inventer d'autres dispositifs associés à mes souvenirs à l'usine. En effet, je sens que je n'ai pas encore épuisé les possibilités que le travail à partir de ces souvenirs m'inspire. Bien au contraire, il me semble qu'une belle et grande porte s'ouvre à moi, m'offrant une multiplicité de voies nouvelles. Comme si chaque objet associé à un souvenir pouvait déclencher un nouveau projet, apporter de nouvelles façons de travailler les images ou de fabriquer des objets. Par exemple, j'imagine déjà les supports qui pourront mettre en valeur les images que je crée lorsque je me remémore les barres qui étaient destinées à supporter les patrons de couture. J'explore aussi une manière d'associer les photographies de famille aux cartables d'échantillons de tissu, une autre forme d'accumulation des couleurs et du temps.

CHAPITRE 4

DES GRILLES ET DES MOTIFS

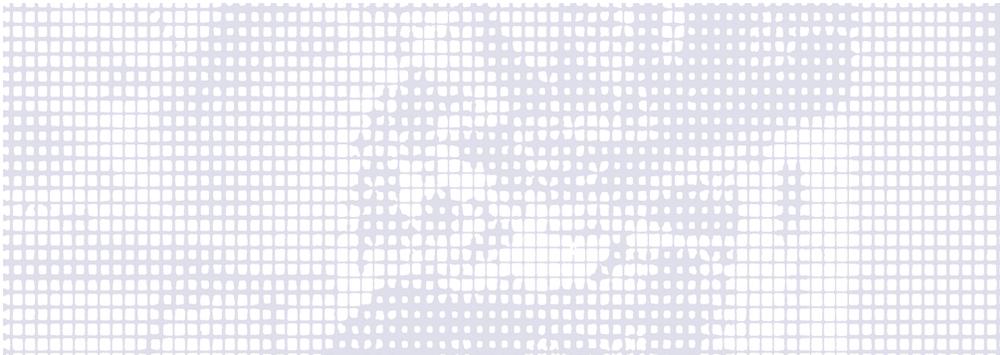
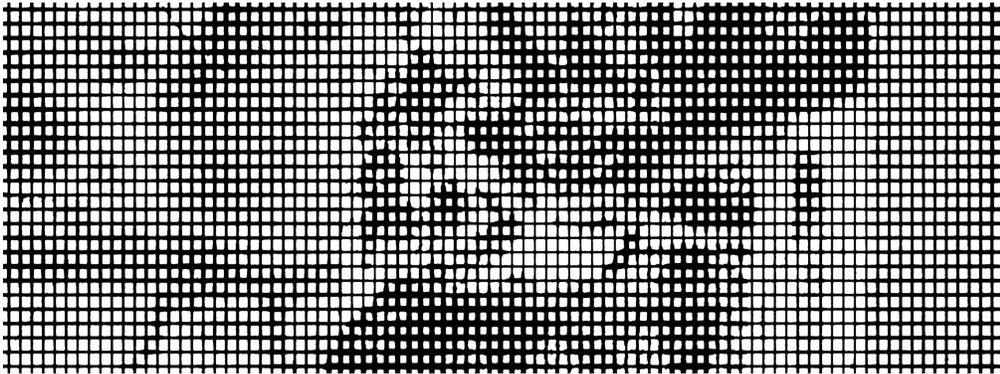
Dans ce chapitre, je fais état de l'importance de la grille dans mon travail actuel. J'aborde son aspect structurel et son rôle en tant que contenant des trames qui composent mon travail. J'explique ensuite comment la perception est mobilisée par l'addition ou la soustraction d'informations dans les images. Plus tard, il est question de plonger dans l'univers des motifs, car ils sont devenus marquants dans ma pratique.

4.1 De leur sens dans ce projet

À cette étape de la maîtrise où j'amorce la réalisation de mon projet final, j'ai l'heureuse conviction d'avoir trouvé dans mon cheminement une ouverture vers une pratique nouvelle et singulière dont la grille, la trame et le motif sont les constituants structurels et formels de base. Par les transformations numériques et analogiques des photographies que je réalise, ces éléments deviennent signifiants par leur complémentarité. Ainsi, la *grille* est donnée à voir par le croisement de lignes horizontales et verticales, dont l'épaisseur est modifiée par la *trame* contenant des données photographiques. Cette texture est, quant à elle, altérée par des motifs qui s'y imbriquent : grille, trame et motif forment un tout où l'un ne peut pas exister sans l'autre. Dans ce chapitre, il sera question de définir ces éléments de mon travail et de clarifier leur sens dans ce projet.

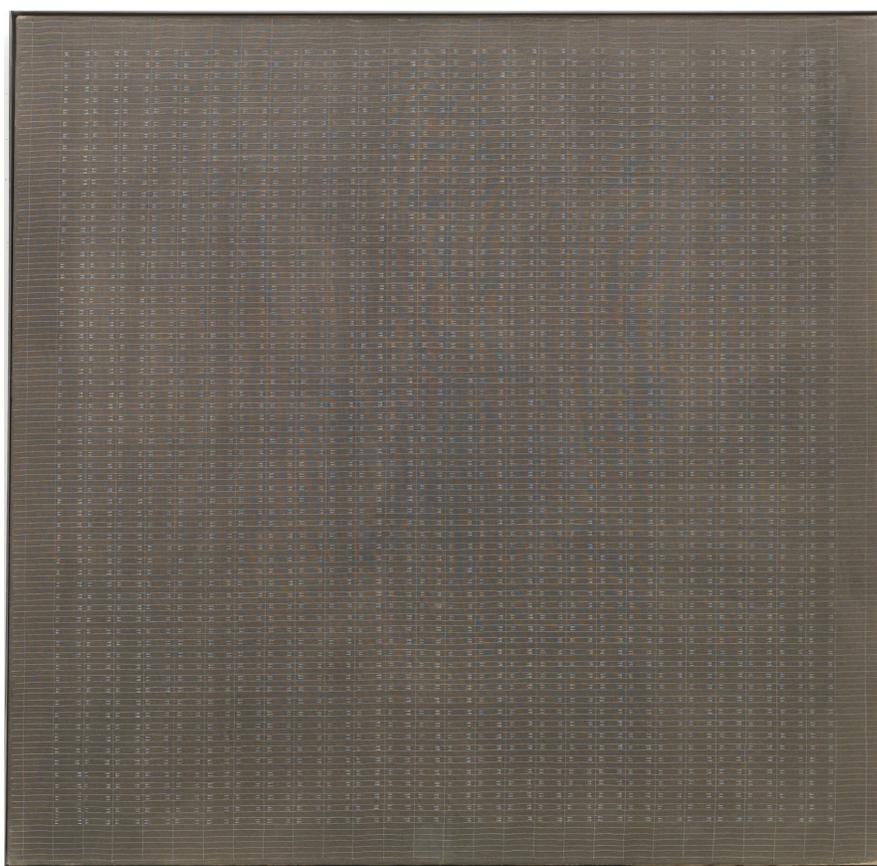
Figure 4.1 Poli Wilhelm, 2022, traces des manipulations réalisées à partir des photographies argentiques, fragments.





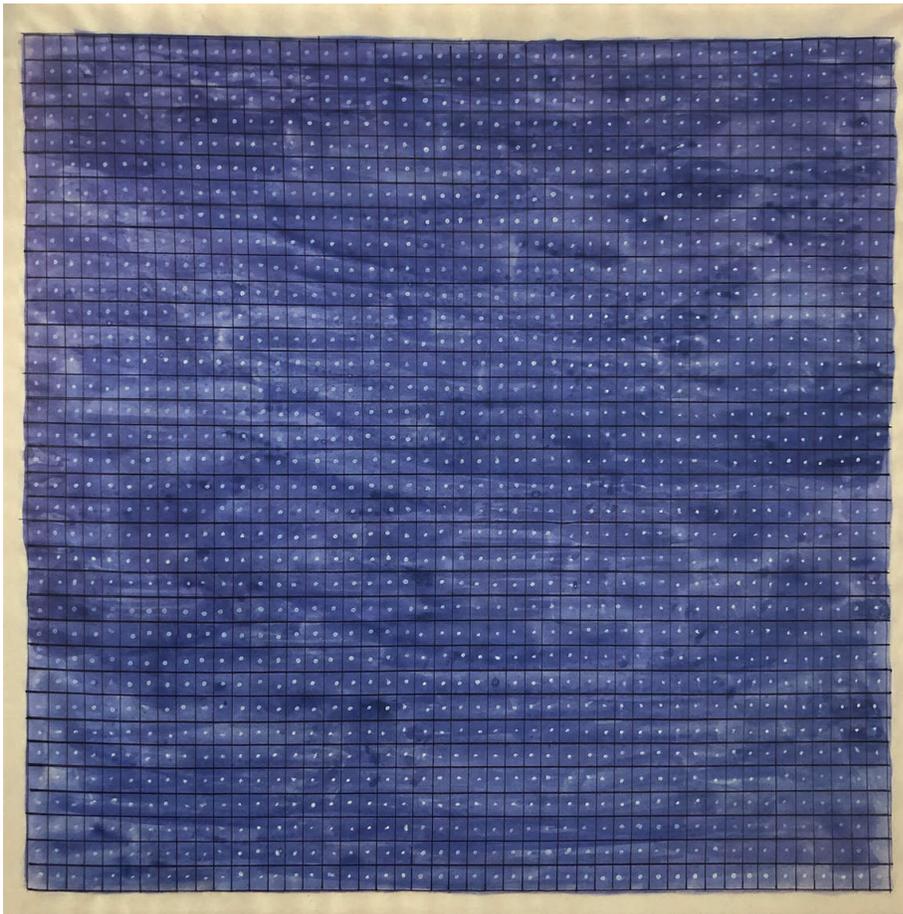
Dans un article publié dans *Artforum* (1972), John Elderfield réalise une typologie de l'utilisation de la grille, notamment par certains artistes minimalistes. Il y définit celle-ci comme un contenant dont la neutralité suggère un ordre stable permettant de supporter l'improvisation et la gestuelle. Moyen d'organisation « visible » et « invisible », la grille est constituée d'un schéma horizontal-vertical (à l'endroit ou en diagonale); ses lignes divisent la surface sur laquelle sont affichés des éléments picturaux, permettant leur dispersion dans un espace *cadre* (Elderfield, 1972). Elderfield fait référence aux œuvres d'Agnès Martin (1912-2004), qui utilise le système de la grille comme support et comme limite de la planéité de ses peintures (1972). Suite à la lecture de cet article, je me penche sur le travail de Martin.

Figure 4.2 Agnès Martin, *White Flower*, 1960, huile sur toile, 182,9 x 182,9 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © Agnès Martin / SOCAN (2019).



<https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/ag 1>

Figure 4.3 Agnès Martin, *Summer*, 1964, aquarelle, encre et gouache sur papier, 22,2 x 23,5 cm, collection de Patricia L. Lewy, New York. © Agnès Martin / SOCAN (2019).



<https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/ag2>

Ses recherches, peu importe leur matérialité, sont issues d'un travail expérimental et méthodique révélant une profonde sensibilité. Elle dessine systématiquement ses grilles au graphite, à l'aide d'une équerre en T et d'une ficelle guidant sa main, sur des surfaces peintes à l'avance à l'huile ou à l'acrylique. Elle donne à voir ainsi d'infimes imperfections des lignes, par le déplacement de ses outils. On retrouve également dans ses grilles des éléments qui font des trames: bordures, tirets, points, lignes brisées... Par ailleurs, son travail se manifeste en tant que représentation d'états émotifs subtils; ainsi, le titre de ses œuvres se réfère à des images qui n'y sont pas formellement représentées (Régimbal, 2019). Dans mon travail, elle est la structure dans laquelle la trame est imbriquée. La grille est stable, mais la trame que j'y insère est mouvante : alternances et séquences de motifs génèrent un mouvement fluide par lequel le regard se promène et se voit déstabilisé en se heurtant à une nouvelle suite de motifs. Malgré le

caractère différent de nos œuvres, je me rapproche de la pratique de Martin par un processus de réalisation long et minutieux, au sein duquel la présence de la grille est structurante et sécurisante à la fois. Protocolaire, mais souple, ma démarche se compose d'étapes qui éternisent mon temps de travail. Premièrement, il y a le traitement qui me permet d'arriver aux grilles photographiques. Que ce soit en numérique ou en sérigraphie, je fais divers tests (couleur, épaisseur et grandeur des grilles, taille de l'image, etc.) avant l'impression de ces images. Ensuite, pour peindre les motifs, je dois concevoir des stratégies prévenant la disparition complète de la photographie contenue dans la grille. J'essaie, de plus, de respecter certains paramètres chromatiques : par exemple, plus la ligne est dense (par le contraste de la photo originale), plus petit sera le carré et plus pure ma peinture. Inversement, au fur et à mesure que les lignes de la grille s'amincissent (plus de lumière dans la photo originale), je dilue les pigments pour qu'ils deviennent translucides, parfois à peine perceptibles. Cette façon de travailler me permet en quelque sorte d'appivoiser chaque instant, en supportant une représentation symbolique de moments accumulés qui font la mémoire. Au fil de ce processus, les photographies sont altérées par les motifs qui font la trame. Ainsi, au lieu de nous emporter par l'histoire qu'elles racontent, elles deviennent des images nouvelles ouvertes aux autres, qui pourront, j'espère, accéder à une lecture personnelle de l'œuvre.

Je découvre un peu plus tard les écrits de Rosalind Krauss, notamment *Grilles*, où elle souligne que la grille est une structure qui s'étend dans toutes les directions, sans fin. Elle est le contenant de l'œuvre, menant le regard vers son intérieur (1981). En même temps, selon l'auteure, la puissance de la grille nous dirige vers la reconnaissance de tout ce qui se trouve en dehors du cadre, tel « un simple fragment, comme un tout petit morceau arbitrairement taillé dans un tissu infiniment plus vaste » (1981, p.172). De la même façon, les photographies familiales que j'utilise ne sont qu'une minuscule trace d'histoires, mais la présence de la grille, les aplanissant, leur permet de se déployer vers l'extérieur de l'image, donnant une autre valeur à leur matérialité et à leur essence. Cette absence de relief résultant des coordonnées de la grille est un « moyen de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface. Par l'entière régularité de son organisation, elle est le résultat, non pas de l'imitation, mais d'un décret esthétique » (Krauss, 1981, p.167). Avec les grilles peintes, je cherche à engager le regard du micro au macro, dans un parcours à la fois vers l'extérieur et vers le centre de l'image, afin d'avoir une vue de l'ensemble et du détail en même temps, de créer une structure *sécurisante*, où les traces peuvent s'accumuler à l'infini : l'histoire est organisée par la grille. On traverse des événements reliés et organisés dans le temps, mais qui ont aussi un effet cumulatif, « de

sorte que nous avons tendance à considérer l'histoire comme un *développement* » (Krauss, 1981, p.175). De ce « développement », dont parle Rosalind Krauss (1981), émerge le besoin d'une distance permettant de percevoir l'ensemble des choses. Sur mon travail, d'un motif à l'autre, s'accumulent des traces portant chacune une qualité particulière, par l'intensité des couleurs, changeante selon l'épaisseur des lignes : le développement des motifs que je peins sur la grille évoque, de façon symbolique, ces liens entre les événements.

La présence de la grille dans ce projet est clairement liée à l'univers du textile, mais certains écrits nourrissent encore mes réflexions, notamment ceux de Lucile Encrevé. Dans un article publié dans la revue *Perspective* (2016), elle fait référence au rapprochement structurel entre le croisement des lignes de la grille et les fils de chaîne (horizontaux) et de trame (verticaux) constituant le textile : « Espaces d'une interrogation de la relation figure/fond, grille et textile constituent des lieux privilégiés pour la ligne » (p.204). Tels que nommés par Encrevé, ces « espaces d'interrogation » entre figure et fond, entre le motif et l'image photographique (2016), constituent non seulement l'aspect formel de mon travail, mais le fondement de mon intention de traduire en image cette masse multiforme qu'est la *trame* de la mémoire. Que ce soit par le travail des motifs peints comme par les images tramées et découpées, je détourne l'information de l'image photographique par addition ou par soustraction d'éléments. Dans les deux cas, la grille n'est pas que structurelle, elle fait aussi l'image.

4.2 De la multiplicité des motifs

Selon le *Vocabulaire d'esthétique*, « le terme *motif* désigne en arts plastiques un dessin ou en général une forme unitaire, sculptée ou peinte, qui se répète ou se développe de manière décorative », mais aussi, « le motif, paysage où va le peintre » (Souriau, 2010, p.1090). Ces deux aspects très différents de la définition de Souriau m'interpellent tout à la fois : l'assemblage de petites unités répétitives, se développant à l'infini dans mon travail, se rattache à une activité décorative. Néanmoins, je m'éloigne de l'ornementation par l'évocation d'un paysage imaginaire où s'accumulent des traces d'histoires et de souvenirs. Du micro au macro, chaque unité d'un tout révèle notre existence, dans un temps précis (Joly, 2010). Ainsi, lorsque les motifs évoquent l'ensemble dont ils sont extraits et que l'on comprend la structure du tout par ses détails, ils deviennent véhicule de connaissances, ils dévoilent ce qui se cache dans les composantes de la structure (Wicky, 2015). Dans mon cas, les paysages de motifs que je réalise laissent percevoir un espace-temps nouveau, habité par des présences humaines, ou plutôt, par leur évocation.

Pour concevoir les motifs des tissus à l'usine, mon père travaillait avec des feutres de couleur sur des feuilles millimétrées. Il trouvait son inspiration dans les papiers peints, très à la mode pendant les années 1970, qu'il collectait des magasins de décoration. Il se servait de la grille comme outil de mesure, pour structurer ses motifs. L'image se compose alors, selon Elderfield, par le cadre régulier et les données qu'on y trouve (1972).

Figure 4.4 Poli Wilhelm, 2022-2023, motifs peints sur tissu, fragment.



De mon côté, je m'inspire des vagues réminiscences que je garde des petits dessins qu'il réalisait et qui m'ont tant impressionnée, enfant. Pour mes motifs, je ne fais pas de croquis; je remplis intuitivement les cases de la grille. Au fur et à mesure que le geste se répand, je le rapporte, par la translation des mêmes couleurs, aux cases suivantes. Conçus avec la fraîcheur du geste spontané, les dessins qui émergent devant moi se veulent des géométries toutes simples que je réalise par la combinaison des couleurs et des nuances. Bien que ces motifs ne seraient probablement pas appropriés pour le tissage, ce travail évoque le geste du tisserand, qui cherche à créer des compositions harmonieuses par le croisement d'éléments (Blanc et Charpigny, 2005). Guidée par la grille photographique, je me laisse emporter par une opération mécanique. L'organisation visuelle de la trame se complexifie par l'imbrication des motifs, par des répétitions, des symétries et des alternances des suites, tout en respectant les contraintes de couleurs limitées et de tonalités changeantes selon l'épaisseur des lignes formant la grille.

4.3 De l'histoire des motifs

Mon intérêt envers les trames de motifs est lié aux souvenirs que je garde du travail de mon père. Grâce à eux, je peux remonter le temps et ouvrir une fenêtre qui donne sur le jardin de mon enfance: « voici d'où je viens, voici ce que je fais, voici qui je suis » (Gillow et Sentance, 1999, p.15). Le seul référent qui se rattache à ces coloriations fascinants et uniques est l'usine et l'univers étrange dans lequel j'ai grandi. Lorsque je revisite mes souvenirs, je ressens encore le même émerveillement face à l'évocation de ces formes assemblées, mouvantes, parfaites et répétitives qui avaient sur moi un effet hypnotique. Pour me rapprocher du passé, j'effectue des recherches sur l'histoire du motif et particulièrement de son intégration à l'industrie textile; ceci m'aide également à m'affirmer dans ma pratique nouvelle.

Témoignant de l'intérêt de l'humain pour les rythmes visuels générés par des géométries simples, l'existence du motif remonte aux temps préhistoriques : on trouve dans des cavernes des dessins graphiques réalisés par la répétition de lignes, avant toute forme de représentations d'animaux ou de figures sacrées (Fleury, 1986). Selon John Gillow et Bryan Sentance, les premières ornements textiles, issues de l'Antiquité, sont des formes simples, tels des bandes horizontales ou verticales et des carreaux (1999). Ces deux chercheurs en histoire du textile affirment que ces formes seront complexifiées plus tard, par la fabrication de tapisseries ou de brocarts. En même temps, on voit apparaître une ornementation qui s'inspire des peintures et des tatouages corporels : en utilisant les mêmes pigments et teintures, on conçoit des manières raffinées de teindre et de décorer les tissus, notamment par le batik et l'impression multicolore; puis, la découpe et l'assemblage de tissus donnent naissance aux applications, aux patchworks et à la broderie (Gillow et Sentance, 1999). Selon les auteurs, ce que l'on sait de l'histoire du textile n'est qu'un ensemble d'hypothèses et d'interprétations puisque les étoffes ne se conservent que dans des circonstances exceptionnelles. On peut toutefois affirmer que la fabrication de tissus par l'humain a atteint très tôt une qualité et un raffinement élevés (1999). C'est en étudiant l'histoire des arts décoratifs qu'il est possible de suivre le fil des recherches formelles en ce qui concerne l'évolution du motif, notamment par les mosaïques, les dallages, les tissus, les tapisseries et, plus récemment, les papiers d'emballage (Fleury, 1986).

Dans un article publié dans la revue *Artefact* en 2014, Audrey Millet écrit que vers la fin du XVIIIe siècle, l'institutionnalisation et la normalisation du métier de dessinateur ont été influencées par le développement d'une formation technique, transformant les dessinateurs en ouvriers essentiels dans la chaîne de fabrication. L'auteure remarque que les archives muséales de l'époque dévoilent que les

procédés de réalisation des motifs et les sources d'inspiration des dessins préparatoires sont les mêmes pour un objet décoratif luxueux ou banal (céramique, orfèvrerie, textile, etc.) : les dessinateurs utilisent tous les mêmes techniques picturales (2014). Leurs esquisses sont accompagnées de notes pour indiquer la *mise au rapport* du dessin, c'est-à-dire sa largeur en fonction du montage du métier (par exemple, les dimensions d'une assiette ou le type de tissu envisagé) (Millet, 2014). Par la suite, Millet se réfère à la *mise en carte* ou *mise au net*, processus par lequel, d'un geste précis et minutieux, on transcrit un dessin original sur une feuille quadrillée, cherchant à multiplier et à structurer le motif qui servira à décorer un objet en deux ou trois dimensions. En plus de devoir maîtriser la géométrie, le dessinateur doit jouer avec une contrainte majeure : l'économie du nombre de couleurs, car de ceci dépend le coût de production (Jacqué, 2010). Millet ajoute qu'en tissage ou en impression textile, le procédé est modélisé par les codes de l'industrie, variant selon l'objectif visé. Dans le cas du tissage, le dessin sert à déterminer avec minutie le mouvement des fils qui font la trame afin de reproduire le motif sur le tissu (2014). En impression, sur textile ou sur papier, l'esquisse est transposée sur la planche gravée où, suivant fidèlement les pleins, les vides, ainsi que le nombre de couleurs, le travail se fait en collaboration entre le dessinateur, le graveur et l'imprimeur (Millet, 2014). Dans *Tissu-papier, échanges d'impressions : question de points de vue* (Blanc et Charpigny, 2005), on remarque que le souci prioritaire chez l'imprimeur n'a jamais été esthétique, mais plutôt économique. Les auteurs expliquent qu'il s'agit avant tout d'une affaire de productivité, d'optimisation du rendement et d'économies d'échelle : des préoccupations qui, dans le contexte du développement du commerce national et international, ont transformé, au fil des siècles, une production artisanale en production industrielle (2005).

4.4 Le métier de technicien

Que ce soit pour le tissage ou l'impression, la réalisation de motifs était auparavant un travail collaboratif commençant dans l'atelier du peintre, où le dessinateur s'appliquait à copier les maîtres, puis à pratiquer la répétition du geste (Millet, 2014). Millet écrit que le métier de dessinateur, se situant désormais entre art et industrie, se voit plus tard intégré aux manufactures, dans le but, selon l'auteure, de réduire les coûts des formations : les apprentis ont un salaire réduit et leur formation est adaptée aux besoins des entreprises, se détachant, en même temps, d'une pratique académique (2014). Il est intéressant de remarquer que le métier de dessinateur n'est pas destiné aux femmes.

[...] on les nomme dentellières, brodeuses, midinettes ou petites mains ; ordineuses, bobineuses, bambrocheuses, tisserandes, rentrayeuses, cardeuses, retordeuses ou encore

remailleuses. Elles sont couturières pour les unes, ouvrières pour les autres. (Archives nationales du monde du travail, 2022)

À l'usine, une panoplie d'autres rôles leur sont réservés. En creusant ma mémoire, j'arrive à l'évidence : à l'usine familiale, hommes et femmes ne partageaient pas les mêmes tâches. Vendeuses et secrétaires allaient d'un bout à l'autre de l'immeuble. À l'étage de couture, je me souviens des femmes assises devant leurs machines, l'échine courbée par le poids des heures. Il y a aussi les tisseuses, bien évidemment, les femmes de ménage. Par contre, dans mon souvenir, les bureaux sont masculins, et sentent toujours la cigarette.

Selon Jacqué, les dessinateurs des manufactures textiles du XVIIIe siècle puisent souvent leur inspiration dans les archives de la manufacture, « la mode n'étant qu'un éternel recommencement » (2010, p.11). L'auteur remarque, en conséquence, l'importance du rôle de la couleur, puisqu'elle permet de rendre un motif méconnaissable lorsqu'elle est réactualisée. C'est ainsi que je constate que dans mon travail, la couleur est mon alliée : puisque mes sources d'inspiration ne sortent que de mon imaginaire et que je n'ai aucune expérience en design de motifs, c'est par les variations de nuances des quelques couleurs que j'utilise que peut se déployer une multiplicité de formes. Le métier de dessinateur, selon Blanc et Charpigny, se voit complètement transformé par le développement de l'informatique. En effet, bien que pour certains créateurs, le papier calque, les pinceaux et les crayons soient encore d'usage, une grande majorité côtoie l'écran et la palette graphique. Le travail artisanal, long et minutieux du dessinateur n'est plus (2005).

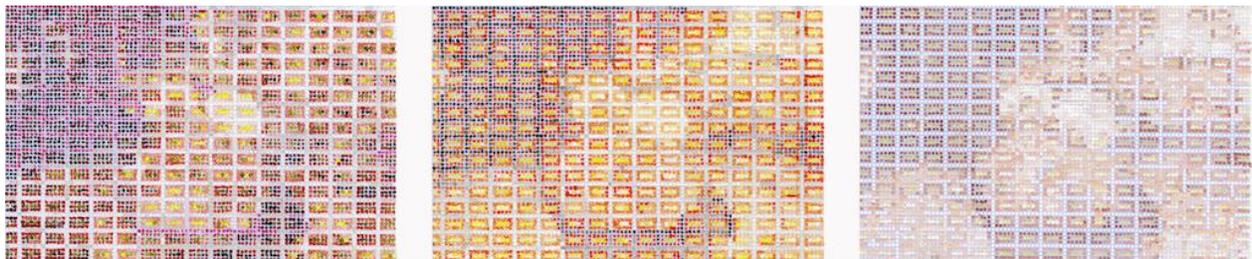
Durant le long XVIIIe siècle, l'apprentissage montre que la répétition du geste et la chorégraphie des mains installent le dessinateur dans une routine. Celle-ci se qualifie par des actions [...] des savoir-faire informels et tacites, la maîtrise d'un matériel et la possession d'un bagage d'images mentales de l'exécutant... (Millet, 2014, p.83)

Ainsi, ma pratique *autodidacte* se base sur un détournement du travail artisanal du dessinateur, par certains gestes et actions routiniers et par un savoir-faire que je développe peu à peu. Quotidiennement, je me soumetts à des tâches longues et répétitives, défiant mon endurance et les limites de ma patience. Ceci me demande un certain état d'esprit, une posture physique et mentale calme, une attitude devant l'image que je découvre tranquillement. Je constate qu'en développant des façons nouvelles de travailler, par la méthode ou par la matière, je me déguise en artisane tout en réinventant ma pratique picturale.

4.5 Percevoir l'image

Les écrits de Ehrenzweig, notamment *L'ordre caché de l'art*, traitant de « l'illusion de chaos qu'offre l'immense structure de l'art » (1967, p.28), m'aident à réfléchir aux mécanismes de perception devant l'image, à ce qui nous permet d'aller, selon l'auteur, au-delà de la représentation, de l'ordre de surface, afin de percevoir un ordre caché, une perception profonde qui s'articule et qui émerge au-delà du chaos. Ehrenzweig explique qu'enfants, nous avons une vision synchrétique qui nous permet de voir les images dans leur globalité et d'identifier ce qu'elles donnent à voir tout en négligeant leurs détails. C'est vers l'âge de huit ans que notre lecture des images devient également analytique, nous menant à critiquer et à confronter ce qu'on voit. Néanmoins, l'auteur affirme qu'on ne perd jamais cette vision synchrétique; beaucoup plus flexible et sensible que l'analytique, elle peut devenir un instrument puissant, notamment sous la main d'un artiste (Ehrenzweig, 1967). Dans cet essai traitant de la psychologie de la forme, Ehrenzweig donne en exemple les portraits distortionnés de Picasso, où un chaos apparent déjoue toute confrontation analytique : c'est intuitivement qu'on perçoit un visage se démarquant du tout. Ainsi, ce balayage inconscient qu'effectue notre vision synchrétique est constant et contrebalance les distorsions données à voir par certaines images (Ehrenzweig, 1967).

Figure 4.5 Poli Wilhelm, *Dans l'eau*, 2022, triptyque (15 x 22 cm x 3), image photographique tramée, imprimée sur papier, peinture acrylique. Photo : Andrea Calderon



Devant les images que je réalise, c'est ce synchrétisme qui permet au spectateur d'imaginer et de construire l'image évoquée, sans correspondance nécessaire à la photographie originale. Ouvertes à la vision et aux expériences de l'autre, ces images proposent de multiples lectures. Ainsi, l'œuvre n'est plus l'image unique de mon récit, mais se veut plutôt une représentation du travail de la mémoire: c'est elle qui construit nos images par les bouts de souvenirs qu'on garde des événements. De la même façon, les œuvres de ce projet se révèlent au spectateur en tant que constructions de sa propre subjectivité, de ce qui émerge de la trame selon sa perception.

Afin d'approfondir une réflexion au sujet de la perception et de l'effet syncrétique que mon travail peut susciter, je porte mon regard vers la psychologie de la forme, telle que mise de l'avant par la théorie de la *Gestalt*, un système de concepts élaboré par Frederick S. Perls (1893-1970), psychiatre et psychothérapeute allemand (Corbeil & Poupard, 1978). Dans un article, Corbeil et Poupard expliquent que la *Gestalt*, bien que façonnée par de nombreuses théories et philosophies, se rattache principalement à la psychanalyse de Freud et Jung et à l'analyse caractérielle de Reich. Je lis chez Ehrenzweig (1967), qu'un des axes fondamentaux de la *Gestalt* concerne la perception des images et les principes qui dominent le regard lorsqu'on sélectionne une forme plutôt qu'une autre. Pour leur part, Corbeil et Poupard expliquent qu'on perçoit les choses dans leur ensemble, et non pas par leurs composantes, selon la théorie de la *Gestalt*. Ainsi, lorsqu'on entend une pièce musicale, expliquent ces deux psychologues, on n'entend pas les notes séparément, mais plutôt la mélodie qu'elles composent. Quant aux images, ils écrivent qu'on possède différentes dispositions à compléter les figures, à les détacher du fond et à percevoir un ensemble signifiant. « L'acte de percevoir n'est plus un acte physiologique isolé, mais un processus de découverte, d'invention qui modifie à son tour l'expérience intérieure mentale » (Corbeil & Poupard, 1978, p.65). Ainsi, dans ce processus d'organisation mentale, par l'addition des éléments séparés, on peut configurer la vue d'un ensemble. C'est selon nos besoins et notre état d'esprit qu'on va organiser nos perceptions :

Nous vivons dans un univers perceptuel interne et externe qui est la toile de fond de notre expérience vitale. Tout ce qui compose ce champ perceptuel est en mouvement, car ce qui est perçu en relief change suivant les instants, suivant les besoins. (Corbeil & Poupard, 1978, p.66)

Ce principe me pousse à réfléchir à l'effet visuel du projet que j'élabore, qui donne à voir beaucoup et très peu en même temps. Devant la multiplicité d'éléments faisant l'image, on est confronté à des choix, on doit se positionner à une certaine distance et parcourir la surface du regard afin d'identifier une structure qui n'est pas forcément définie à l'avance (Ehrenzweig, 1967). Tel que décrit par Ehrenzweig, sur mon œuvre, on se promène intuitivement par ces textures qui font la trame, tout en mobilisant des niveaux plus profonds de sensibilité. « Dans un nombre de constellations possibles qui peuvent regrouper les stimuli visuels, nous tendrons à choisir le pattern le plus dense, le plus simple et le plus cohérent : on dit qu'il possède une "bonne" gestalt » (1967, p.45). Ainsi, à une certaine distance, l'image que j'élabore s'éloigne d'une vision de *mosaïque pointilliste*, où « pièces et morceaux s'additionnent en entités plus grandes » (Ehrenzweig, 1967, p.52). Même s'ils sont fragmentés, les motifs contribuent au développement de l'image globale, complétant les « lacunes et les imperfections » (p.45.) de ce qui est

donné à voir. Comme le suggère Ehrenzweig, ce qui importe, n'est pas « la structure objective du thème ni ses qualités de bonne ou de mauvaise gestalt, mais l'usage subjectif qu'on en fait » (1967, p.87). Notre attention se porte alors sur un détail ou sur une figure, tandis que le reste des données visuelles est fondu, devenant un arrière-plan de texture imprécise. L'image que je donne à voir est malléable : sous le regard des autres, elle peut évoquer des silhouettes, reconnaissables ou pas, plus ou moins précises, selon l'instant présent de la personne qui la regarde.

Mon travail avec le détail et l'image fragmentée m'amène à découvrir les écrits d'Erika Wicky (2015), pour qui la réelle connaissance d'une chose par le simple regard implique son observation dans les moindres détails. Paradoxalement, explique l'auteure, de ce regard rapproché émerge une fragmentation de l'objet nous confrontant au choix de la bonne distance : plus notre attention est portée sur le détail dans le but de « connaître » un objet, moins on peut avoir un point de vue global (2015). Cette dichotomie est au centre des réflexions de Wicky. Je m'intéresse particulièrement à son idée selon laquelle le détail se présente comme une possibilité de sélectionner et d'isoler librement des éléments de la réalité et en faire un récit. De plus, le fractionnement des choses pour constituer un tout renvoie à la précision et à la rigueur, percevables par une certaine proximité du regard. Cette minutie serait une manière d'accumuler des données sur un objet, mais elle porte cependant le risque de perdre de vue l'ensemble (Wicky, 2015); ce n'est qu'en voyant le tout que notre perception peut tenter de comprendre l'image. Sur mon œuvre, deux natures du motif émergent, deux lectures imbriquées. On comprend d'abord l'image esthétique, le dévoilement d'une vue d'ensemble immédiate. Apparaît ensuite le fragment, qui donne à voir la texture, ses qualités et ses défauts. Selon Ehrenzweig, pour que le motif remplisse ces fonctions, ses contours doivent se fondre et s'intégrer au sein d'une structure « polyphonique », à l'image d'une fugue, où la répétition d'un motif musical tisse la richesse de sa structure (Ehrenzweig, 1967). Quant à ma nouvelle manière de composer l'espace visuel, je m'éloigne d'une conception de l'image picturale basée sur des représentations harmonieuses caractérisées par « un ordre, une hiérarchie, un rapport figure-fond entre les choses représentées » (Eco, 2009, p.12). Dans *Vertige de la liste*, Umberto Eco se réfère ainsi à une autre forme de représentation :

[...] quand on ignore les confins des choses que l'on entend représenter; quand on ne sait pas combien il y en a et qu'on en présuppose un nombre, sinon infini, du moins astronomiquement grand; ou encore quand on ne peut donner de quelque chose une définition par essence, et que, pour parler de ce quelque chose, le rendre compréhensible, plus ou moins perceptible, on en énumère les propriétés... (2009, p.15)

Selon l'auteur, *l'esthétique* relève de la possibilité d'interpréter une forme à l'infini : à chaque fois, on peut porter un regard nouveau sur l'image et découvrir de nouvelles relations, de nouvelles configurations. Il affirme qu'une énumération par des images serait donnée à voir lorsqu'en regardant les éléments qui la composent, on présumerait ne voir qu'un détail faisant référence à un tout difficilement quantifiable, à la différence de ce qu'on voit, par exemple, lorsqu'on contemple une peinture de paysage : même si on imagine que celui-ci se poursuit au-delà du cadre, il est sous-entendu que l'artiste n'avait pas l'intention de représenter l'infini (Eco, 2009). Walter Benjamin, pour sa part (cité dans Gaillemin et *al.*, 2004), fait référence à cette structure répétitive lorsqu'il parle de l'ambivalence de l'ornement du papier peint et des multiples lectures qu'on peut y voir. Benjamin fait notamment référence à son regard influencé par le *crock*, l'opium, face à la répétition illimitée de motifs figurant sur un mur : « Source d'angoisse ou de délices, le papier peint ne serait-il qu'une des images de " l'éternel retour du même" ? » (Gaillemin et *al.*, 2004, p.9). Cette « source d'angoisse ou de délices » est probablement visible dans mon travail. Se détachant du mécanisme répétitif des formes auquel réfère Benjamin, la surcharge de motifs et l'ordre chaotique que je donne à voir ne créent probablement pas une image qui évoque l'infini. Néanmoins, grâce à l'évocation incertaine de quelques formes reconnaissables qui, par le peu d'information qu'on peut saisir, nous permettent de configurer des images nouvelles et fascinantes, c'est une image qui, plaisante et troublante à la fois, nous mène ailleurs, dans un paysage imaginaire et intrigant.

CHAPITRE 5

COULEUR

Ce chapitre traite de l'évolution de ma pratique, notamment en lien avec mon rapport à la couleur. En effet, c'est par elle que mon projet actuel se déploie, c'est-à-dire par sa plasticité, sa malléabilité et sa capacité à s'adapter et à modifier la surface qui la contient. M'éloignant d'une pratique guidée par l'intuition et le hasard, où mes gestes picturaux s'accumulent dans des masses de couleur laissant voir des traces du processus, je travaille à présent la couleur par des gestes minutieux et dans une multiplicité de formes nouvelles, par l'utilisation de stratégies et de méthodes innovatrices pour moi. En me basant sur un cadre conceptuel déterminant la relativité de nos perceptions chromatiques et l'achromie des souvenirs, j'explique de quelle manière la couleur s'insère dans les actions qui donnent forme à mon objectif.

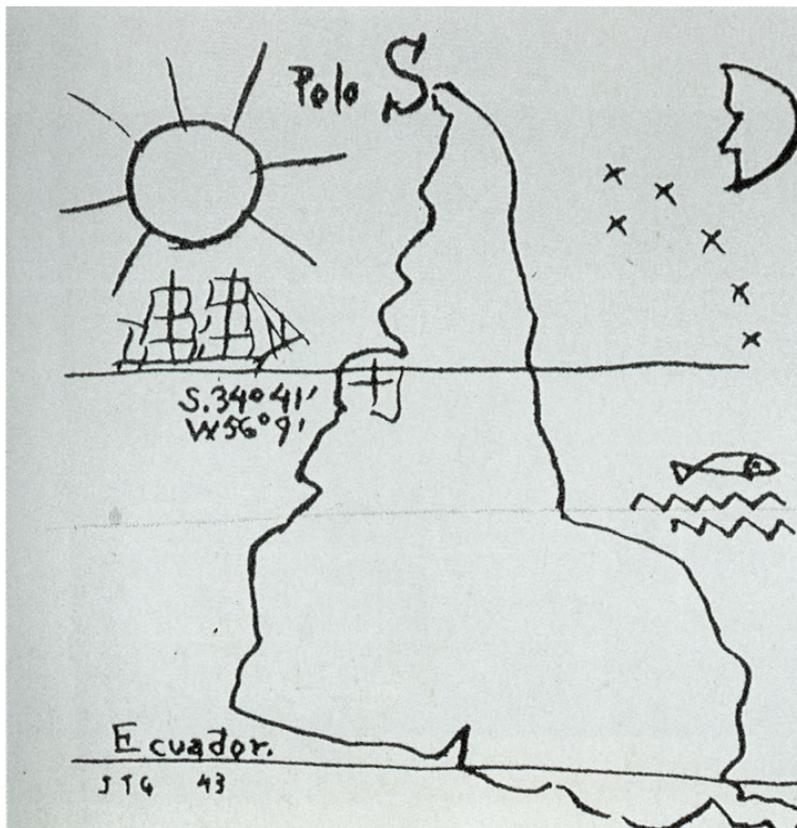
5.1 Trajectoire de mes couleurs

Dans chacun des projets que j'ai réalisés durant la maîtrise, la couleur est un vecteur de mon intention de matérialiser et de concevoir des images évocatrices de temps et de mémoire. Ayant exploré déjà des palettes chromatiques découlant de techniques d'impression en sérigraphie et numériques, je décide, pour mon projet final, de travailler avec des couleurs de base, provenant de pigments purs. Mes choix sont guidés par une intention d'agencer ces couleurs par une approche intuitive : directement sur la surface que je travaille, j'organise une palette restreinte, afin de proliférer des motifs de couleurs qui se dégradent, sans jamais se mélanger. Afin de contextualiser mes choix au présent, je trouve significatif de situer mon rapport à la couleur au fil de l'évolution de ma pratique.

Dès mes débuts, à Buenos Aires, j'ai fui l'école des Beaux-Arts : ma résistance à toute forme de discipline me mène à chercher d'autres milieux, principalement l'expertise d'artistes dont la pratique m'interpelle. Je vis alors une période de recherche personnelle qui me mène à rencontrer celui qui est devenu mon maître pendant de longues années, l'artiste Adrian Dorado (1946-), lui-même émule de l'artiste uruguayen Joaquin Torres García (1874-1949). Leur doctrine m'a rapprochée de l'universalisme constructif, théorie conçue par Torres García, qui cherche à comprendre l'ordre des choses par leur sens universel, au-delà de toute manifestation esthétique. C'est un art nouveau à l'époque, qui s'affirme dans son identité locale en intégrant aux idées et à l'esthétique constructivistes des éléments provenant des cultures antérieures à la conquête européenne (Gradowczyk, 1985). Des géométries structurant des

pictogrammes répondent à un ordre absolu et à une harmonie symbolisant l'unité de la création : « Les symboles sont là, immuables, comme s'il s'agissait d'éléments préhistoriques, de figures égyptiennes, de reliefs babyloniens, de frises mayas, de tissus préincas » [Ma traduction] (Gradowczyk, 1985, p.49). Torres García a laissé un legs identitaire marquant la pratique de ses disciples, notamment leur rapprochement à l'art précolombien. Pour eux, il n'est pas question de s'appropriier des images du répertoire autochtone, mais de trouver la voix, les émotions, les images et les couleurs de l'être sud-américain, au travers d'un regard actuel (Larnaudie *et al.*, 2010). Tel que Torres García le donne à voir dans un dessin réalisé en 1943, l'universalisme constructif marquera l'avant-garde de l'art sud-américain par sa revendication de l'oppression de l'impérialisme culturel auquel les peuples sud-américains ont été soumis (catalogue du *Museo de Arte precolombino e indígena*, 2010).

Figure 5.1 Joaquin Torres Garcia, *La América invertida* (*L'Amérique inversée*), 1943, dessin.



https://es.wikipedia.org/wiki/América_in_1

Influencée par le fort discours de ce groupe d'artistes dont Adrian Dorado faisait partie, ma palette se compose à l'époque de couleurs, principalement chaudes, associées à la terre.

Des années plus tard, un changement majeur se produit dans ma démarche, probablement dû à une perte totale de repères lors de mon déménagement à Montréal : déracinée, je me détache des contraintes et de toute doctrine acquises, tant dans l'aspect formel de mon travail que dans le traitement de la couleur. M'éloignant de la structure de ma démarche précédente, mes motivations se portent vers l'intention de *faire parler* la couleur, de la rendre puissante par sa présence et ses textures, ainsi que par la multiplicité de déclinaisons de teintes que j'applique sur de nouvelles formes. Je m'inspire alors d'objets du quotidien et du nouvel environnement que j'habite, comme une façon de répertorier mes nouveaux repères. Par l'insertion de la couleur, les images que je travaille perdent leur définition; il ne reste que des traces de leur forme, traçant ainsi des aller-retours entre figuration et abstraction.

Dans *Les couleurs de l'Occident*, Hervé Fisher cite les écrits de Maurice Denis dans *Art et Critique* (1890) : « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (2019, p.254). Hervé Fisher rapporte cette idée à Matisse, qui, cherchant un nouvel ordre dans ses couleurs, ne se souciera pas de peindre sur la base d'un équilibre chromatique sinon qu'en accord avec son intuition et son expérience. L'artiste développera dans son travail une posture préconisant la liberté individuelle (Fisher, 2019). Cité par Fisher, Matisse dira :

De la même façon que dans une harmonie musicale chaque note est une partie du tout, ainsi souhaitai-je que chaque couleur eût une valeur contributive. Un tableau est la coordination de rythmes contrôlés, et c'est ainsi que l'on peut transformer une surface qui apparaît rouge-vert, bleu-noir en une autre qui apparaît blanc-bleu, rouge-vert; c'est le même tableau, la même sensation présentée différemment, mais les rythmes ont changé. (2019, p.258)

Je me sers de la pensée de Matisse pour expliquer le rôle de la couleur dans mon travail actuel. C'est principalement de façon intuitive que j'organise la couleur en motifs. Néanmoins, mes actions sont également guidées par des *microdécisions*, constamment : je choisis les couleurs d'un motif que j'invente, j'évalue son emplacement et sa succession dans la surface, je comptabilise les touches de couleur qui font chaque motif, je calcule l'espace entre eux, je gradue la couleur en fonction des lignes, je recule, et pour projeter mes suites dans l'espace, j'imagine la vue d'ensemble, je m'adapte à chaque erreur dans la suite, aux imprévus qui surgissent malgré ma tentative de contrôler chaque infime geste. La distance me permet de porter un regard fasciné à la vue de la trame qui s'élargit sur la surface et de la vibration

produite par l'infinité de touches de couleur organisées. Grâce à la « valeur contributive » de celles-ci, je compose des trames dont les oscillations ne sont pas subordonnées à mes choix chromatiques, mais à leur agencement dans la surface. Sans vouloir les harmoniser, je cherche au contraire à provoquer un embrouillement qui propose, au-delà de ce chaos, une multiplicité de lectures d'une même image.

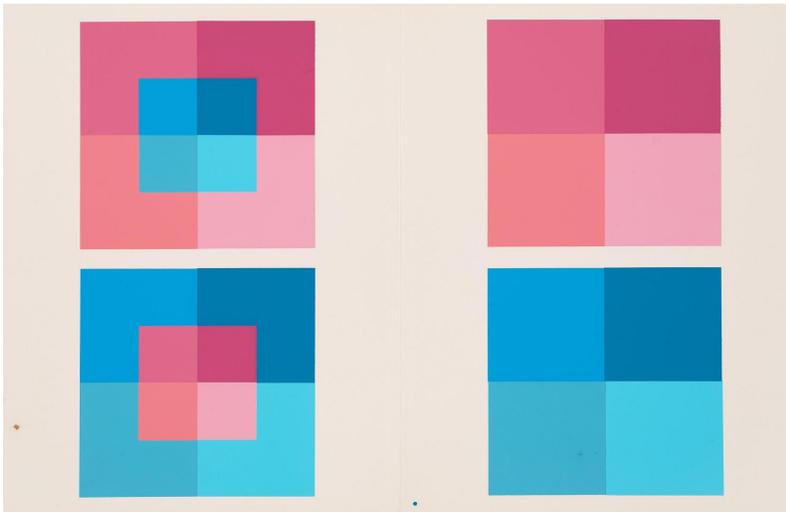
5.2 Sur mon choix de couleurs présent

Traitant de notre attraction envers les couleurs, David Batchelor estime qu'elle est souvent capricieuse :

Sa qualité arbitraire [de la couleur] réside dans une sorte d'absence de liens avec quoi que ce soit; elle est un ajout ou un complément; elle est artificielle, elle est décorative. Ou peut-être est-elle désorganisée dans un sens plus fort et plus dangereux . (2001, p, 14)

Ce pouvoir d'attraction est, selon moi, une qualité qui excède la valeur subjective des couleurs, les connotations qu'on leur accorde. De cette façon, l'absence de liens dont parle Batchelor illustre la manière dont j'aborde la couleur dans ma pratique. Revisitant mes explorations depuis le début de la maîtrise, je réalise que je suis mobilisée par le même moteur à chaque fois. Activées par une force impulsive, mes recherches opèrent comme des *mises en dialogue* chromatiques, me permettant de trouver des manières et des supports où la couleur peut se *déployer* par des actions se rattachant au temps. Ainsi, par des gestes répétitifs et les contraintes que je m'impose, la couleur se répand dans l'espace et la surface, sans répondre nécessairement à l'image qui la contient, et sans que j'aie l'intention de dévoiler son expressivité; l'œuvre se matérialise donc au fil de ce déploiement coloré. Tel que l'écrit par Joseph Albers dans *L'interaction des couleurs*, « ce n'est pas le quoi qui importe, mais le comment » (1963, p.15). En conclusion de ces recherches, l'artiste établit que la couleur est le plus relatif des moyens d'expression : « les couleurs se présentent en flux continu qui sont en liaison constante avec un voisinage changeant et des conditions générales changeantes » (1963, p.15). Je porte alors mon attention sur ses études chromatiques à partir de divers papiers recyclés, par lesquelles il dévoile, sans chercher à réaliser des combinaisons harmonieuses ni plaisantes, la capacité qu'ont les couleurs de déjouer nos perceptions.

Figure 5.2 Joseph Albers, Interaction of Color, 1963.



<https://listart.mit.edu/exhibitions/jo 1 1>

Je m'ouvre alors aux possibilités infinies des combinaisons de couleurs et à la mise en valeur de leur caractère plastique : leur malléabilité et leur capacité d'adaptation et d'agencement coexistent avec cette idée de les *cloîtrer*. Néanmoins, par leur puissance, elles dépassent la grille qui les contient. À cet effet, je fabrique mes peintures à partir de pigments secs que je mélange avec du médium transparent. D'origine chimique, ces pigments sont composés de fines particules de couleur. Durant mes recherches, j'apprends qu'auparavant, la plupart des pigments étaient d'origine naturelle, puis l'introduction de la chimie dans la fabrication des couleurs a élargi la palette traditionnelle. On en trouve maintenant à base de cadmium, de cobalt et de titane, ainsi que de pigments organiques modernes.-Quoi qu'il en soit, avec cette nouvelle façon de préparer mes propres couleurs, qui me rapproche d'une démarche artisanale, je remarque que leur intensité et leur vibration augmentent. De plus, leur rendement est meilleur que celui des acryliques en tube que j'avais l'habitude d'utiliser. Enfin, comme le disait Albers dans la citation rapportée plus haut, ce qui compte pour moi, peu importe le choix de couleur, c'est sa présence indispensable : éclatante, l'image se matérialise et prend forme par l'accumulation chromatique.

Selon Hervé Fisher, toute signification des systèmes de couleurs, et les conventions sociales les entourant, fluctuent, et dépendent des paradigmes institutionnels : sacralisée, la couleur participa dans des rituels magiques des temps anciens et, plus tard, fut mise au service de la religion et du pouvoir politique (2019). L'auteur écrit que ce sont les sociétés qui définissent la couleur, selon ce qu'on veut

qu'elle soit : « divine, pécheresse, régulatrice, élégante, transgressive, vulgaire, décorative, fonctionnelle, joyeuse, religieuse, poétique, réaliste, signalétique, festive, ou même absente » (p.9). Ainsi, pour Fisher, la couleur est un indicateur sociologique qui va s'ordonner au fil du temps, particulièrement grâce aux techniques de reproduction de Gutenberg, aux nuanciers développés par Chevreul destinés aux ateliers de teinture et à la création du Pantone en 1866 : la normalisation des couleurs prend la forme de catalogues qui l'ordonnent et l'asservissent à la société de consommation (Fisher, 2019). En effet, évoquant ses souvenirs, mon père m'explique que c'est en se référant aux systèmes Pantone, arrivant à l'usine chaque année, qu'il choisissait les couleurs et les nuances de ses crayons de couleur. Je me trouve maintenant à dégrader la couleur et à combiner des tonalités, tel qu'il le faisait, pour composer les motifs sortis de mon imagination. La couleur est ainsi l'élément de base permettant de donner forme à mes inventions, de matérialiser et de partager mes rêves.

5.3 Couleur et mémoire

Lorsque je revisite mes souvenirs, j'observe que la couleur ne s'y dévoile pas naturellement. L'infidélité de la mémoire est en effet à son plein potentiel lorsqu'on cherche à se remémorer nos souvenirs chromatiques. Certes, la possibilité d'associer couleurs et souvenirs avec précision est douteuse et, tel que l'affirme Michel Pastoureau, peut appauvrir notre imaginaire (2010). Se référant au regard qu'on porte sur elles, l'historien affirme que les couleurs sont premièrement des concepts qui, par leur relativité, s'éloignent du réel. « Enfin – mais enfin seulement – les couleurs sont des matières, des lumières, des perceptions, des sensations » (Pastoureau, 2010, p.232). Selon l'historien, il s'agit d'abstractions qui ne nécessitent pas de se concrétiser pour exister et, dans le même sens, leur matérialisation peut parfois affaiblir leur puissance affective. Puisque nous portons « l'idée de la couleur », il n'est pas nécessaire de voir *le rouge*, par exemple, pour en parler (2010). Bien que la couleur puisse sembler indispensable dans certains domaines tels les arts visuels, Pastoureau questionne si, par son absence, son potentiel évocateur n'en serait pas plus puissant, car s'éloignant du problème des nuances et de sa matérialité, le regard peut « laisser son esprit vagabonder dans les champs infinis du sens et du rêve » (2010, p.232). Poursuivant cette idée dans sa « tentative de mise en couleurs » (p.14), l'historien se remémore des souvenirs d'enfance liés aux couleurs de son époque :

Nombreux sont en effet nos souvenirs visuels que nous ne conservons pas dans des teintes définies, pas même en noir et blanc ou en noir-gris-blanc. Non, enfouis dans notre mémoire, ils sont surtout achromes. Mais lorsque nous les convoquons, lorsque nous les faisons surgir avec une intention définie, nous opérons plus ou moins consciemment une mise au net, à la

fois formelle et chromatique : notre mémoire en clarifie les contours, en fixe les lignes, et notre imagination se charge de leur donner des couleurs, des couleurs que parfois ils n'ont jamais eues (Pastoureau, 2010, p.14).

De la même façon, une même couleur ne sera pas perçue de la même manière par plusieurs personnes la regardant, et nul ne peut être certain de ce que perçoivent d'autres; peu probable, donc, que nous nous remémorions de façon identique une nuance. Curieusement, notre mémoire visuelle, celle de la couleur, ne peut faire preuve de la même précision que la mémoire auditive. Plus facile de se rappeler d'un air que l'on a entendu quelques fois que d'une nuance de vert (Albers, 1963). Ainsi, s'amusant à nous tromper, la couleur joue avec les oscillations de la mémoire. Je peux évoquer un tel bleu qui était celui de ma robe préférée, ou le vert très pâle de la façade de ma maison d'enfance, celle qui dans mes souvenirs trompeurs est toujours ensoleillée. Tout ceci n'est qu'une expression incertaine d'images subliminales. La couleur que j'applique ne se rattache pas directement à mes souvenirs; sa présence n'est pas évocatrice, mais fonctionnelle : m'en passer me mènerait à l'échec, car c'est grâce à elle que les motifs prennent forme et deviennent marqueurs de temps, un point coloré à la fois. Telle que décrite par Pastoureau (2010), la couleur me permet de faire une mise au net des grilles, c'est-à-dire, leur donner une allure nouvelle *définie* par la couleur qui, fictive, active l'image photographique avec une présence qu'elle n'avait pas auparavant.

Dans une tentative d'explorer les limites de la mémoire à travers la citation chromatique, l'œuvre picturale de l'artiste Guy Pellerin témoigne du temps, de la nostalgie de ce qui a été et du moment présent (Murphy, 2012). Dans un article publié dans la revue *esse arts + opinions*, je lis que la couleur, chez Pellerin, est liée à une expérience intime devenant vecteur d'émotion : l'artiste classe des souvenirs en créant des inventaires chromatiques. Son œuvre témoigne de la persistance de la mémoire des lieux ou des personnes, ainsi que de leur absence (Murphy, 2012). *No.390 - Oskar H. Ehrenzweig* (2008) est une œuvre qui m'interpelle particulièrement, par ce qu'elle évoque dans ma mémoire.

Figure 5.3 Guy Pellerin, n o 390 – Oskar H. Ehrenzweig, 2008. © Guy Pellerin / SODRAC (2012), photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste & Galerie Simon Blais, Montréal.



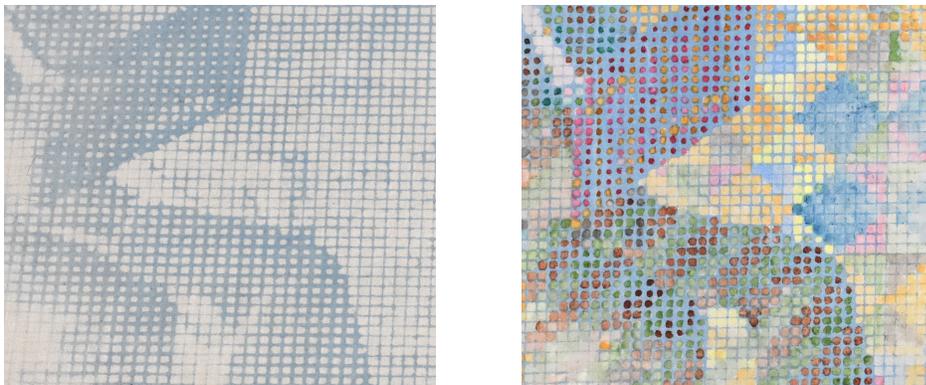
<https://esse.ca/en/guy-pellerin-paint-1>

S'inspirant du travail de Oskar Ehrenzweig (1906-1988), Pellerin reprend les couleurs des motifs destinés à la réalisation de cravates que cet important dessinateur de mode autrichien peignait sur des cartons, dans les années 1930-40. Pellerin transpose ces couleurs sur des étiquettes d'expédition, en laissant en insigne la trace des couvercles des pots de peinture où il les prépare, créant un rapprochement entre l'artiste et les motifs sur carton d'Ehrenzweig. Ceux-ci, par cette évocation chromatique, se matérialisent dans un temps présent (Murphy, 2012). La connexion que l'artiste tisse avec le temps à travers cette œuvre m'émeut. D'une part, sa référence au dessinateur textile qui travaille avec minutie les détails d'un motif rejoint ma propre position dans ce projet, qui est elle-même rattachée aux souvenirs que j'y évoque. D'autre part, les étiquettes utilisées par Pellerin font ressurgir une anecdote enfouie dans ma mémoire : parmi les boîtes entreposées dans un bureau de l'usine, certaines contenaient des étiquettes semblables. Délinquante, j'aimais plonger mes mains dans ces boîtes remplies de petits cartons et en prendre quelques-uns. Je dessinais par la suite sur les étiquettes et les accrochais aux rouleaux de tissu du dépôt par leur petite corde blanche et fine.

Ce souvenir d'un plaisir caché qui émerge de mon regard sur l'œuvre de Pellerin m'aide à remarquer une fois de plus mon attirance envers les accumulations et les tas de bidules, comme ceux que j'appréciais

quotidiennement à l'usine. À présent, je découvre que mon travail avec la couleur se dévoile en tant que pratique d'accumulation : de petites traces anodines aux contours négligés se multiplient incommensurablement, composantes d'une masse puissante de motifs et de formes qui émergent grâce aux variations des couleurs dégradées, marquant ainsi le temps de ma pratique. Avec une certaine souplesse, je suis un protocole me permettant de garder une logique dans ce processus : une couleur à la fois, je structure chaque motif, puis répète cette structure, en dégradant la couleur selon la densité de l'image, et ce, en suivant un certain déploiement de chaque suite. Il ne s'agit pas d'un travail mécanique, car je dois évaluer à chaque fois la densité de la couleur : aucun petit carré n'est pareil à l'autre.

Figure 5.4 Poli Wilhelm, deux fragments : a- image tramée; b- image avec motifs peints.



Ainsi, dans un espace délimité, cette abondance de gestes répétés nous submerge dans des images puissantes au sein desquelles on comprend le geste du peintre et le temps destiné à effectuer ce travail d'accumulation. Finalement, la plasticité de la couleur me permet de la déployer, de la multiplier et de dévoiler ma sensibilité par une force qui dépasse l'effet optique et les qualités chromatiques de ces images.

CHAPITRE 6

TEMPS ET MÉMOIRE

Ce chapitre traite du temps et de la mémoire, présents dans mes actions et dans la perception des images que je fabrique. Cherchant à expliquer ma pratique, j'aborde la notion d'impermanence liée aux transformations des événements constituant l'expérience de chaque personne. De cette façon, la mémoire relie ces expériences et, par cette continuité, devient un composant identitaire. Enfin, m'appuyant sur l'idée de répétition infinie, j'explique comment ma pratique quotidienne devient signifiante et observable au sein de mon travail abouti.

6.1 Si le temps long n'était pas ennuyant

Depuis le début de mes recherches, mes actions s'étirent sur un temps long et sont constituées d'un travail répétitif. Le déchirement des papiers et le dépôt des couleurs en sérigraphie et au pochoir dans *Papier peint* (2020), le travail numérique et la sélection de centaines de cercles colorés extraits de timbres dans *Timbre mobile* (2021), puis ma tâche actuelle, une cadence minutieuse de petits points de couleur composant des motifs : au fil de chacune de ces démarches, le temps se perpétue et ralentit mes actions; la précision et le souci du détail s'amplifient. Pendant plusieurs mois avant l'exposition, je dédie mon temps à une pratique chronophage quotidienne afin de réaliser la dernière œuvre de ce corpus : 10 mètres de tissu sur lesquels une grille photographique, créée à partir de deux clichés répétés en damier, est imprimée en sérigraphie. Je compte peindre une trame sur toute la longueur de cette étoffe, créant une trajectoire par laquelle j'associe mes souvenirs de l'usine, l'image photographique d'archive et la couleur. Celle-ci sera dégradée par l'ajout de blanc à chaque rangée d'images, jusqu'à la disparition probable des traces. Je me consacre ainsi à une pratique au ralenti par laquelle l'image s'étend irréversiblement. Le temps y est perceptible par l'aspect factuel de mon travail et par la transformation des silhouettes, affectées par les motifs jusqu'à leur disparition. À travers tout cela, je plonge dans une réflexion sur la façon dont temps et mémoire prennent sens et sont reliés dans ce projet.

Cherchant à concilier une définition du temps qui résonne avec ma pratique actuelle, je lis, dans *Le Robert*, que le temps est « continuité indéfinie, milieu où se déroule la succession des événements et des phénomènes, les changements, mouvements, et leur représentation dans la conscience » (*Le Robert* en ligne, s.d.). *Le Robert* explique aussi que le temps se divise en années, en mois, en semaines, en jours, en heures, en minutes, en secondes. Cette banalité me mène à présumer qu'à chaque instant où je dépose

une touche de couleur sur la toile, je marque la temporalité de ma pratique, je suis un rythme se traduisant par l'ensemble de *secondes picturales*, percevables par le regard qu'on porte sur la couleur déposée sur la grille. Se demandant si le temps est un attribut de l'univers ou une conséquence de la perception humaine, Christine Macel affirme que la notion actuelle du temps se traduit par l'accumulation d'expériences et d'apprentissages ancestraux. « S'appuyant sur la réalité de l'impermanence des choses et de leur continuelle mutation, le temps est en effet né comme un instrument dont les hommes ont besoin pour définir leurs trajectoires et organiser leurs interactions sociales » (2020, p.17-18). Ainsi, selon l'historienne, le temps est une expérience individuelle personnelle qui se développe en une multiplicité de rapports possibles. Cette idée résonne dans ma pratique actuelle, où, d'une part, je plonge dans l'idée de ces rapports, créant un temps propre à ma pratique qui devient un cadre rassurant. D'autre part, la temporalité de l'image se manifeste par la mise en relation de divers marqueurs, évoquant ainsi le grand puzzle mémoriel que chaque personne élabore et porte en soi, et qui ne se dévoile que par fragments. En effet, la mémoire n'est ni fidèle ni cohérente lorsqu'il s'agit de rétablir une séquence d'événements, qu'il s'agisse de moments historiques ou de souvenirs personnels : selon André Turmel, elle estompe l'objectivité du passé, efface complètement certains aspects et en met d'autres en évidence. Toutefois, au-delà des incertitudes qui la caractérisent, la mémoire contribue au développement identitaire (Turmel, 1997). Dans un article traitant de la mémoire de l'enfance, ce professeur et chercheur cite la pensée de Ricœur, pour qui « la mémoire [...] assure la continuité temporelle, en permettant de se déplacer sur l'axe du temps ; elle permet de se reconnaître et de dire moi, mien » (1997, p.51.). Ce déplacement génère une narrativité par laquelle, selon l'auteur, la mémoire est le fil conducteur entre le passé, le présent et le futur, donnant un caractère unique et une continuité à notre existence. Je lie cette continuité, nommée par Turmel, à la mémoire familiale (forgée par la narration, les photographies, les lettres) et à ses récits qui, selon l'auteur, participent à la construction de la mémoire individuelle. Ainsi, on accède au statut d'acteurs sociaux tout en participant à l'expérience familiale : là où il y a partage d'expériences, la trame de l'histoire est tissée, dans une extension temporelle (Turmel, 1997).

Ce fil directeur qui lie l'avant et l'après, dans le cycle de vie, ressortit surtout au souvenir personnel : à ce qui est sien et propre dans une existence singulière et qui lui donne son caractère unique. Mes souvenirs ne pouvant être vos souvenirs, on constate la contribution irremplaçable de la mémoire à la continuité personnelle, c'est-à-dire à la constitution du soi. (Turmel, 1997, p.52)

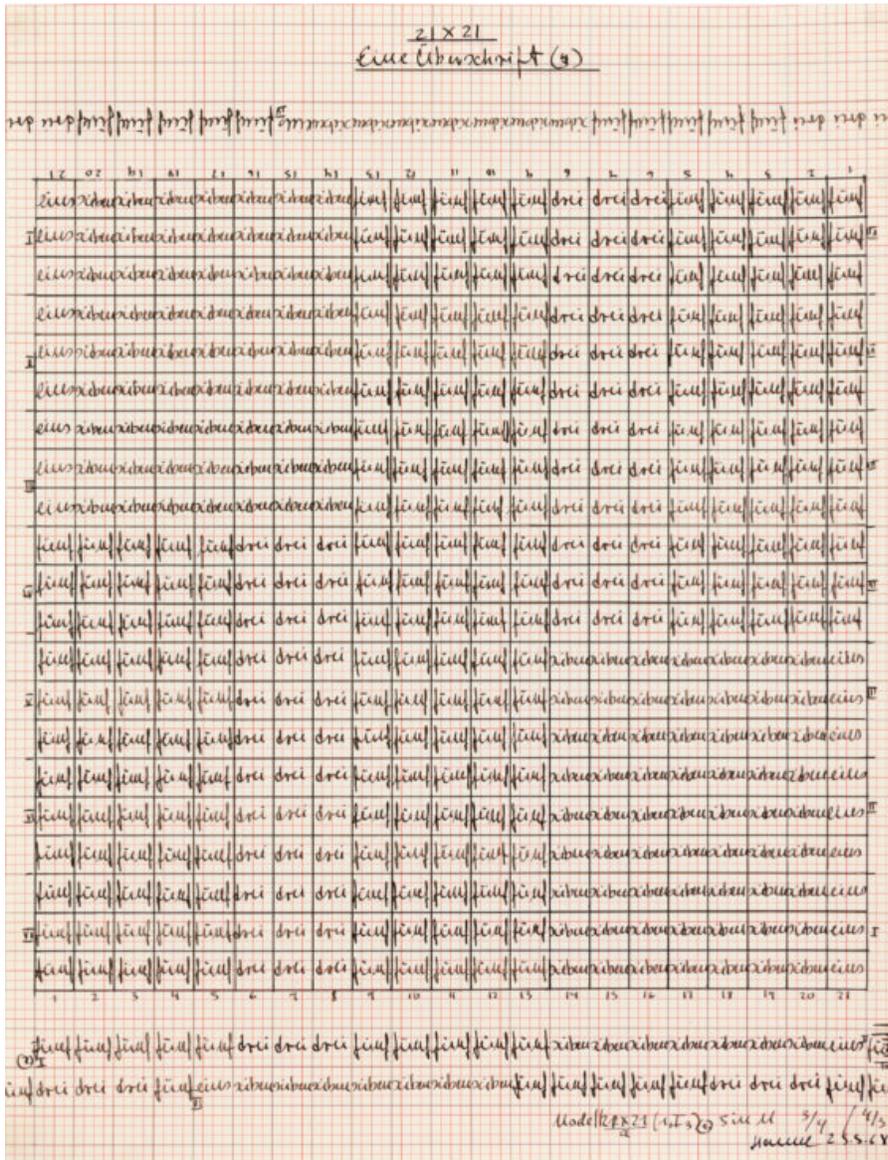
Turmel se questionne quant au manque de cohésion inhérent à la mémoire en même temps qu'à son rôle indéniable dans la construction d'une identité. Tel qu'énoncé par l'auteur, les récits de souvenirs forgent l'identité de chaque personne; uniques par leur représentation imaginaire, ensemble, ils configurent la temporalité de notre existence. Il serait alors possible d'agencer le passé, le présent (si fragile) et le futur, dans une forme qui incarne la subjectivité du récit, s'éloignant de la narrativité, car, tel que nommé par Benjamin et cité par Christine Macel, « le temps n'est pas linéaire, mais [prend la forme d']"arabesques inextricables" » (2020, p.118). Ce motif, formé par toutes les traces de la mémoire, est une projection vers l'infini... sans garantie de continuité de la suite. Par la lecture de Macel, je prends connaissance de l'œuvre de l'artiste allemande Hanne Darboven (1941-2009). Je découvre que ma pratique fait écho à son intention de rendre manifestes différentes lectures du temps (Macel, 2020). Par l'utilisation de calendriers, Darboven travaille la répétition à l'infini, en des assemblages composés de feuilles remplies de chiffres ou de textes qu'elle dispose sous forme de grilles, en des étendues monumentales encadrées au mur. Par la discipline et la répétition de son travail quotidien, ces images représentent pour l'artiste une forme de récupération du temps qui passe (Parent, s.d.).

Figure 6.1 Hanne Darboven, *Erfindungen die unsere Welt verändert haben* [Inventions qui ont changé le monde], 1996, vue d'installation, © Hanne Darboven Stiftung, © ADAGP, Paris.



<https://awarewomenartists.com/artiste/ha> 1

Figure 6.2 Hanne Darboven, *Eine Überschrift*, 1968, encre de Chine sur papier, 60 x 45 cm, courtoisie P420, Bologne, © ADAGP, Paris.



<https://awarewomenartists.com/artiste/ha2>

Cette volonté de récupérer le temps est présente dans ma pratique, dans une tentative de saisir sa subjectivité par la fabrication d'objets (Monge, 1972). Recueillir le temps, à l'image d'un grand tas de matériaux à recycler, ici composé de souvenirs et d'une mémoire antérieure, des traces du vécu ancestral qui nous façonnent.

6.2 Une pratique lente et irréversible

Les gestes chromatiques que je dépose sur des surfaces sont à la fois contrôlés et irréversibles. Je ne cache pas les taches indésirables ni les erreurs dans les suites; l'œuvre évolue et se transforme constamment, par chaque empreinte que j'y dépose, créant des séquences saccadées et dissymétriques, telle la mémoire, cette matière qui transforme l'irréversibilité des événements. Par cette pratique au ralenti, j'évoque de nouveau la pensée de Milan Kundera (1995), lorsqu'il associe le temps long à la possibilité de se remémorer. À ce sujet, Macel (2020) affirme qu'il y a un comportement chronophobe chez certains artistes ayant passé au travers des traumas de la Seconde Guerre mondiale, qui furent témoins de la croissance économique et de l'accélération du temps qui ont suivi ces années sombres. Ces gens ont vu leur quotidien et leur mode de vie changer trop rapidement. L'auteure fait référence aux affiches lacérées de Raymond Hains qui, tel « un mémorialiste de l'insignifiant » (2020, p.47), rejette le temps accéléré qui nous impose un nouveau rythme de vie. « On a bien le temps, il faut mettre de l'ordre dans tout ça », répétait Hains plusieurs fois par jour (Macel, 2020, p.47).

Figure 6.3 Raymond Hains, *sans titre n°8J* (série *Dauphin*), 1990, médias mixtes, affiches déchirées sur tôle d'acier, 300x400 cm, courtoisie Galerie Daniel Templon, Paris / Brussels.



<https://www.artbasel.com/catalog/artwork 1>

Par une forme de *reconstitution archéologique*, particulièrement dans sa démarche avec les affiches, Hains développe un langage plastique qui flirte avec la peinture, la photographie, l'appropriation, l'archéologie, l'abstraction et la poésie (Carrié, 2007). « Archéologue-archiviste », il intègre le groupe des *affichistes* avec Jacques de la Villeglé et François Dufrêne qui, s'appropriant des marques *contemporaines* des murs urbains, révèlent les ruines d'une société dont il est question de préserver les vestiges (Carrié, 2007). Son travail à partir d'affiches va au-delà du témoignage ou du miroir d'une époque. Prises dans la rue, « lieu d'improvisation et de hasard [...], de mémoire et de souvenirs » (Thorel, s.d.), elles laissent voir des interventions cachées, des signes, des fragments de photographies et des lettres, le tout cadré sur une structure métallique rouillée. « L'effet de cadrage, dû au support métallique, suffit à délimiter une aire de jeu pour l'œil, l'esprit et l'imagination » (Thorel, s.d.). En effet, par le chaos structuré qui émerge de ses œuvres, Hains donne à voir des traces du passé qui ne s'estompent pas; l'évocation de celui-ci est alors une activité constante pour l'artiste (Macel, 2020, p.49).

Sans enchaînements, mais plutôt par éclats, la question du temps dans l'œuvre de Hains me m'évoque la pensée de Benjamin pour qui « la véritable image du passé se faufile devant nous. Le passé peut seulement être retenu comme une image qui brille tel un éclair, pour ne plus jamais revenir, à l'instant précis où elle devient reconnaissable » (Benjamin, 2017, p.59). Telles les bribes d'images percevables dans les œuvres de Hains, ces éclairs s'accumulent et restent figés sur les surfaces que je travaille, comme si, par ce geste, je pouvais retenir le temps qui passe. Bien que ceci ne demeure qu'une intention personnelle et intime, par un temps de travail très long et introspectif, j'ai l'impression de pouvoir me rapprocher d'une mémoire ancestrale et intangible, de commémorer et de rendre visible le passé, par ces traces d'image qui s'entremêlent en créant des trames et des motifs (Wilhelm, 2022), dans l'espoir d'offrir un instant pour que le regard de l'autre se pose sur un temps évocateur de tout ce qu'on porte, sans nécessairement le nommer.

CONCLUSION

Témoignant de l'esprit expérimental qui nourrit ma pratique, ce mémoire est tout d'abord un résumé de mes explorations et des recherches théoriques ayant découlé de celles-ci. C'est aussi une réponse à mon intention de réactiver des matériaux d'archive et de travailler la couleur pour donner forme à un projet dont le temps et la mémoire sont l'axe central. Aboutissant ce texte qui accompagne mon projet final, présenté à la Maison de la Culture Rosemont-La-Petite-Patrie à Montréal, du 16 mars au 21 mai 2023, j'ai la satisfaction d'avoir accompli une tâche qui allume mon désir de m'ouvrir à de nouvelles recherches.

Mon intention de recherche se dévoile dans le contexte d'un récit familial qui reflète, plus largement, comment notre histoire est façonnée par des traces et des détails parfois imperceptibles (Brunet Dragon, 2018). Le silence douloureux des survivants de la guerre semble se rapprocher d'une forme d'oubli, par lequel l'histoire est néanmoins aussi racontée. En effet, la mémoire s'active pour combler les trous et donner forme aux récits magnifiés des souvenirs d'enfance. C'est pourquoi que je porte mon regard sur les photographies d'archive, témoins mélancoliques des événements et du temps qui passe : bien que les présences qu'elles dévoilent soient éphémères, elles nous aident à constituer une mémoire. Mais là encore, cette mémoire est inévitablement infidèle. Portée par l'intérêt d'activer ces images d'archive se rattachant à la mémoire, je découvre une pratique nouvelle.

Ainsi, par l'exploration de nouveaux outils et de nouvelles stratégies, je développe, durant mon parcours à la maîtrise, une méthodologie qui me permet de trouver un nouveau langage pictural. Issue de ces recherches, la grille devient pour moi une révélation. Je comprends qu'elle peut se transformer à la fois en support et en substance de mon travail. C'est grâce à elle que la question du temps peut se présenter et s'articuler sous différentes formes, que ce soit en supprimant l'information (découpeuse à vinyle), ou en l'ajoutant (motifs) : trame, rythme, répétition, séquence et série sont les éléments permettant à la lenteur et à l'infini de se déployer dans mon travail, en liant le passé au présent. Dans ce processus où je construis ma trame au fur et à mesure, la perte de contrôle est un risque constant. Néanmoins, je maintiens cette menace à distance en progressant dans le travail de façon logique : je décide d'un motif, des nuances et du rythme que la forme prendra, ce qui me permet de projeter un résultat qui deviendra une structure intègre. Quant au rôle de la couleur dans mes recherches, je conclus que de l'associer à la mémoire est une tâche incertaine qui comporte également des risques : poreuse, elle se presse de teinter nos souvenirs et de façonner ainsi le passé. Je l'aborde par sa plasticité, sa malléabilité et sa

capacité à structurer en créant des associations. L'impression numérique, la sérigraphie et la peinture sont les moyens que j'utilise pour la déployer. Peu importe la subjectivité de la couleur, elle est une alliée dans mon intention, car finalement, par sa présence, elle marque le temps de mon travail. Un point coloré à la fois, je donne place à la lenteur (Honoré, 2005). L'importance de ce geste lent prend de l'ampleur dans ma pratique, et l'accomplissement de la tâche que je me donne se présente telle une tentative symbolique de se remémorer, car, comme l'écrit Kundera (1995), par ce ralentissement, la mémoire s'active. C'est ainsi que je crois avoir trouvé une réponse à mon intention première de *revisiter et réactiver la temporalité de l'archive par un travail de la couleur* qui devient, de cette manière, *vecteur de la mémoire*.

Pour l'avenir, je retiens de ma démarche actuelle certains éléments que j'aimerais explorer davantage : les motifs, l'image d'archive imprimée, la grille qui la structure, le temps long. Je songe à la manière de réinvestir ce nouveau langage visuel développé au fil de la maîtrise. Par ailleurs, ces recherches pratiques et théoriques suscitent l'émergence de nouveaux questionnements. Je porte mon regard vers mes souvenirs d'enfance pour évoquer les chiffres imprimés sur les bras de mes aînés déportés; je me demande comment estimer la lourdeur de ces souvenirs au sein de ma mémoire. Plus largement, comment mesurer le poids du vécu qui nous a été transmis, des blessures ancestrales? Cherchant à augmenter et à accélérer notre capacité à accumuler l'information, on mesure sans cesse le poids de la mémoire de nos archives, mais comment fait-on pour mesurer les conséquences des ravages provoqués par l'humain lors d'événements atroces, et les cicatrices plus ou moins visibles laissées par ceux-ci, altérées par le temps? Enfin, par ces questions, je songe aussi aux liens possibles entre les chiffres tatoués et les données d'archive, le numérique. J'aimerais faire image : toucher aux formes sensibles de cet héritage qui s'accumule et le matérialiser en une forme de registre porteur d'humanité.

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, L. (2022, 30 mars). *Georges Didi-Huberman et Marie-José Monzain*. Dans *L'heure bleue*. France-Inter. <https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-du-mercredi-30-mars-2022>
- Albers, J. (2021). *L'interaction des couleurs* (C. Gilbert, trad.). Hazan. (Publication originale 1967)
- Bachand, D. (2021). *Voyages en nostalgie : parcours mémoriel à travers les arts et les médias*. Presses de l'Université Ottawa.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Cahiers du Cinéma.
- Batchelor, D. (2001). *La peur de la couleur* (P. Delcourt, trad.). Autrement.
- Benjamin (2017). *Sur le concept d'histoire – suivi de Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien, et de Paris, la capitale du XIXe siècle* (Olivier Mannoni, trad.). Payot. (Publication originale en 1942)
- Blanc, O., Charpigny, F. (2005). *Tissu-papier, échanges d'impressions : question de points de vue*. ENS.
- Bodei, R. (2015). Mémoire et Oubli. Dans *Plastir, La Revue Transdisciplinaire de Plasticité Humaine. Les plis de la mémoire*. Éditions PlasticitéS, p.11-17. http://plasticites-sciences-arts.org/PLASTIR/Les_plis_de_la_memoire_HS.pdf
- Bouriau, C. (2003). *Qu'est-ce que l'imagination?* Vrin. Chemins Philosophiques.
- Bréchet, J.-P., Journé-Michel, H., Schieb-Bienfait, N. (2008). Figures de la conception et de l'innovation dans l'artisanat. *Revue internationale P.M.E.*, 21(2), 43–73. <https://doi.org.proxy.bibliotheques.ugam.ca/10.7202/029431ar>
- Brunet-Dragon, S. (2018). *Cartographie des vivants*. Éditions du Noroît.
- Carrié, J. (2007). La relation texte-image dans l'œuvre de Raymond Hains. *Litter@ Incognita*. <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2016/02/16/numero-2-2007-article-3-carrie/>
- Corbeil, J. & Poupard, D. (1978). La Gestalt. *Santé mentale au Québec*, 3(1), 61–84. <https://doi.org/10.7202/030032ar>
- Cortazar, J. (2013). Las babas del diablo dans *Las armas secretas. Cuentos completos I*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Éditions de Minuit.
- Eco, U. (2009). *Vertige de la liste*. Flammarion Québec.

- Ehrenzweig, A. (1974). *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. (Lacoue-Labarthe, F., Nancy, C., trad.). Gallimard. (Publication originale en 1967)
- Elderfield, J. (1972). Grids. *Artforum*, vol. 10, n.9. <https://www.artforum.com/print/197205/grids-36215>
- Encrevé, L (2016). Le textile derrière la grille : une abstraction impure ? *Perspective*, 1, 204-209. <https://doi.org/10.4000/perspective.6440>
- Fischer Hervé. (2019). *Les couleurs de l'occident : de la préhistoire au XXIe siècle*. Gallimard.
- Fleury, M. (1986) *Graphisme et géométrie*. Presses de l'université du Québec.
- Gaillemin, J.-L., Boussoussou, M., Bibliothèque Forney (2004). *Le bon motif : papiers peints et tissus*. Paris bibliothèques.
- Gillow, J., Sentance, B. (2000). *Textiles : le tour du monde illustré des techniques traditionnelles* (Mourlon, J.-P., trad.). Editions Alternatives. (Publication originale en 1999)
- Gradowczyk, M. (1985). *Joaquín Torres García*. Editions de arte Gaglianone.
- Greif, G. (2001). La tragédie des hommes du *Sonderkommando*. *Revue d'Histoire de la Shoah*, 171, 292-303. <https://www.cairn.info/revue--2001-1-page-292.htm>
- Honoré, C. (2021). *Éloge de la lenteur* (Artaud, S., trad.). Marabout. (Publication originale en 2005)
- Jacqué, B. (2010). *Papiers peints. L'histoire des motifs XVIIIe et XIXe siècles*. Éditions Vial.
- Joly, J.-L. (2010). *Perec et l'art contemporain*. Le Castor astral.
- Krauss, R. (1981). Grilles. *Communications*, 167-176. <https://doi.org/10.3406/comm.1981.1513>
- Kundera, M. (1995). *La lenteur*. Gallimard.
- Larnaudie, O. (2010). Museo de arte precolombino e indígena (2010). *Alberto Delmonte. Exposition Homenaje* [catalogue d'exposition]. https://www.mapi.uy/docs/libreria/diptico_delmonte.pdf
- Le Robert (s.d.) Temps. Dans *Dico en Ligne*. Consulté le 26 octobre 2022 sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/temps>
- Macel, C. (2020). *Le temps pris : Le temps de l'œuvre, le temps à l'œuvre*. Flammarion.
- Millet, A. (2014). Du dessin de fabrique à la formation des dessinateurs : des techniciens entre art et industrie (xviiiie-xixe siècles). *Artefact*, 75-88, 75-88. <https://doi.org/10.4000/artefact.9020>
- Monge, J. (1972). *Temps et mémoire. Le problème, réversibilité - irréversibilité*. Éditions Horvath.
- Murphy, S. (2012). Guy Pellerin : peindre loin (et construire) / Guy Pellerin: Painting Distance (a Mental Construction made Visible). *esse arts + opinions*, (76), 16-19.

- Niney, F. (2016). Que documentent les images d'archives? In Steinle, M., & Maeck, J. (Eds.), *L'image d'archives: Une image en devenir*. Presses universitaires de Rennes.
<https://books.openedition.org/pur/46518?lang=fr>
- Parent, B. (s.d.) Darboven Hanne (1941-2009) *Encyclopædia Universalis* [en ligne],
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/hanne-darboven/>
- Pastoureau, M. (2010). *Les couleurs de nos souvenirs*. Seuil.
- Perec, G. (1975). *W : ou le souvenir d'enfance*. Denoël.
- Perec, G. (1988). *Un cabinet d'amateur : histoire d'un tableau*. Balland.
- Perec, G. (2003). *Penser/classer*. Éditions Seuil.
- Perec, G (2018). *La vie mode d'emploi*. Librairie Générale Française.
- Poloni-Simard, J. (2013). Pachamama constructiviste : l'indo-américanisme de Joaquín Torres García.
 Dans J. C. Garavaglia, J. Poloni-Simard et G. Rivière (dir.), *Au miroir de l'anthropologie historique : mélanges offerts à Nathan Wachtel*. Presses universitaires de Rennes.
<https://doi.org/10.4000/books.pur.43809>
- Pons, C.-M. (1990). L'art du timbre-poste : miniature imposée. *Vie des arts*, 35 (139), 44–47.
<https://id.erudit.org/iderudit/53765ac>
- Pontbriand, A. de (2015). *Histoire de la photographie manipulée. La photographie manipulée en histoire. Enseignement et dossier pédagogique*. [Mémoire professionnel. Haute École Pédagogique de Lausanne] 10.13140/RG.2.1.2950.9840
- Romano, C. (2020). *De la couleur*. Gallimard.
- St.Clair, K. (2016). *La vie secrète des couleurs*. Éditions du chêne.
- Souriau, É. (2010). *Vocabulaire d'esthétique*. P.U.F.
- Thorel, B. (s.d). Quelques notes sur R. Hains, Sans-titre, 1977. *Raymond Hans*. MAC VAL.
<https://www.macval.fr/Raymond-Hains>
- Turmel, A. (1997). Mémoire de l'enfance et construction de soi. *Sociologie et sociétés*, 29(2), 49–64.
<https://doi.org/10.7202/001809ar>
- Wicky, É. (2015). *Les paradoxes du détail : voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie* (Ser. Aesthetica). Presses universitaires de Rennes.
- Wilhelm, P. (2022). *De Mémoire*. Research Catalogue.
<https://www.researchcatalogue.net/view/1590819/1590820>