

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN OUTAOUAIS

RÉPÉTER *J'HABITE AU 148* EN RÉGION. UN PROJET PHOTOGRAPHIQUE
DANS L'ESPACE HABITÉ, ENTRE EXTRACTION ET PERFORMATIVITÉ

MÉMOIRE-CRÉATION

PRESENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN MUSÉOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS
CONCENTRATION PRATIQUES DES ARTS

PAR

GENEVIÈVE THIBAUT

DÉCEMBRE 2024

RÉSUMÉ

Cette maîtrise en pratiques des arts comprend un projet de création en photographie et une théorisation de ce projet sous forme de mémoire. Il y est question du projet photographique *J'habite au 148* débuté en 2016. Celui-ci consiste à visiter à l'improviste des résidences qui portent toutes le numéro civique 148, à y rencontrer les personnes occupantes, puis à photographier des fragments de leur habitation. Avec des méthodes empruntées à l'ethnologie, plusieurs manières de faire et différentes formes ont été explorées, allant de l'étude de cas dirigée par l'ethnologue Jocelyne Mathieu à l'installation artistique dans la maison de l'artiste. Comment poursuivre le projet photographique *J'habite au 148* tout en améliorant l'équilibre des relations de pouvoir qu'il implique ? Dans un premier temps, le déséquilibre des rencontres est révélé à travers la revisite des archives du projet en question. Ensuite, le projet est répété différemment afin de rendre possibles des relations interpersonnelles moins hiérarchiques. Finalement, un corpus d'images et de textes font l'objet d'une diffusion sous la forme du livre photographique. La réalisation de cette recherche-crédation contribue à un changement de paradigme jugé nécessaire par l'artiste : un passage de l'extraction à la performativité. De manière plus personnelle et à échelle citoyenne, il s'agit d'une mise en action à sa portée qui participe à rendre le monde dans lequel elle vit plus habitable.

Mots-clés : Photographie, maison, habiter, éthique, ethnologie, documentaire, performativité

REMERCIEMENTS

Pour leur chaleureux accueil, je remercie les communautés d'Amqui, d'Amos, de Cacouna, de Duparquet, de Grosses-Roches, de Kamouraska, de La Motte, de La Sarre, de Matane, des Méchins, de Mont-Joli, de Palmarole, de Rimouski, de Rivière-du-Loup, de Rivière-Ouelle, de Rouyn-Noranda, de Saint-Anaclet, de Sainte-Luce, de Saint-Pacôme, de Senneterre, de Sept-Îles, de Trois-Pistoles et de Val d'Or. Ces lieux sont situés en territoire Anichinabé, sur le Nitassinan des Innus, sur le Wolastokuk des Wolastoqiyik et sur le Gespe'gewa'gi des Mi'gmaq. Les pratiques d'échange et d'hospitalité y sont pratiquées depuis plusieurs milliers d'années.

Merci aux personnes qui m'ont ouvert la porte de leur maison, celles qui m'ont invitée à entrer dans leur *148* comme celles qui ont décliné ma proposition. Dans tous les cas, elles ont participé à l'avancement de ma réflexion.

Je remercie Sophie Bélair Clément qui a dirigé de manière bienveillante et éclairante cette recherche-crédation. Elle m'a également enseigné les cours en atelier, des moments de création précieux qui m'ont permis d'entrer en relation avec la matière photographique. Je suis également reconnaissante envers ces six autres femmes qui ont marqué mon parcours à l'École des arts et cultures de l'Université du Québec en Outaouais : Mélanie Boucher, Amélie Giguère, Nada Guzin Lukic, Isabelle Riendeau, Nathanaël Stephens et Tina Tardif.

Mon passage dans cette université m'a permis d'échanger avec une communauté étudiante issue de différents champs disciplinaires et engagée dans un processus réflexif original. Je remercie Marine Kathie Solène Buffet, Sarah Jane Mayer Chartrand, Émile Carey, Philippe-Antoine Charbonneau, Jose Antonio Guayasamin Granda, Mathieu Legault, Prescilla Merabet, Jean-Michel Quirion, Camille Rivard, Noémie Ross et Jérémie Roussel pour avoir nourri le travail en me partageant leur recherche, leurs idées, leurs questionnements et leurs commentaires.

Tandis que le Cégep de Matane et le Département de photographie m'accordaient un temps de jachère, d'autres, comme le centre d'artistes L'Écart, le centre SAGAMIE et l'École

secondaire de Matane, mettaient à ma disposition un lieu d'enracinement. Merci pour le temps et l'espace nécessaires à la poursuite de ce projet d'étude.

Merci également à Chany Lagueux et Maxime Rheault, du bureau de design graphique Criterium, pour avoir collaboré de manière créative à la publication de mon projet de création sous la forme du livre photographique.

J'ai une pensée toute spéciale pour les membres du jury qui évalueront cette recherche-création, Sophie Bélair Clément, Mélanie Boucher et Ania Wroblewski. Merci à elles de consacrer leur expertise et leur temps à mon travail.

Finalement, je remercie de tout mon cœur, pour leur précieuse présence, les trois personnes avec qui je partage les espaces de la maison et la vie quotidienne – mon amoureux, Bruno, notre fils, Anthony et notre fille, Marianne.

Cette recherche-création a bénéficié d'une bourse de maîtrise octroyée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre du Programme de bourses d'études supérieures du Canada.

Cette recherche-création a bénéficié d'une bourse de maîtrise octroyée par les Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC).

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES	vi
LISTE DES FIGURES	1
INTRODUCTION.....	2
1. BIBLIOTHÈQUE VITRÉE, BLEU FONCÉ.....	4
1.1. Bon à savoir	5
1.2. Matériaux.....	20
2. INSTRUCTIONS D'ASSEMBLAGLE.....	34
3. OUTILS.....	38
4. USAGES.....	43
5. DISSIMULEZ OU EXPOSEZ.....	56
6. AVIS	60
BIBLIOGRAPHIE	64
ANNEXE I : Bilan budgétaire pour deux séjours de création.....	68

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : <i>Petit intérieur d'un artiste dramatique</i> , Eugène Atget, 1910.....	7
Figure 2 : <i>Salle de bain chez les Houde</i> , Lotbinière, Gabor Szilasi, 1977.....	7
Figure 3 : Pages 112-113 du livre <i>Ensembles</i> , Hortense Soichet, 2014.....	10
Figure 4 : <i>Andrea Szilasi dans sa chambre</i> , Gabor Szilasi, 1979.....	11
Figure 5 : Extrait du projet <i>Encyclopedia of Things</i> , Elisabeth Smolarz, 2022.....	12
Figure 6 : <i>Model Living Room</i> , Lynne Cohen, 1976.....	16
Figure 7 : Paysage minier réalisé en Gaspésie en collaboration avec Rick Miller, 2018.....	19
Figure 8 : Extrait de la version no 1 de <i>J'habite au 148</i> , 2016.....	22
Figure 9 : Grille d'observation pour la version 2 du projet, 2017.....	24
Figure 10 : Grille d'entrevue pour la version 2 du projet, 2017.....	25
Figure 11 : Recto et verso du carton d'invitation de l'exposition <i>J'habite au 148</i> , 2018.....	29
Figure 12 : Exposition de la version no 3 de <i>J'habite au 148</i> , 2018.....	30
Figure 13 : Exposition de la version no 3 de <i>J'habite au 148</i> , 2018.....	30
Figure 14 : Extrait de la version no 3 de <i>J'habite au 148</i> , 2018.....	31
Figure 15 : <i>Femme Maison</i> , Louise Bourgeois, 1947.....	39
Figure 16 : <i>Jeanne Dielman, 23 rue du commerce, 1080 Bruxelles</i> , Chantal Akerman, 1975 ...	41
Figure 17 : <i>bread-bed</i> , Karen Elaine Spencer, 2003.....	45
Figure 18 : Entente de participation, 2023.....	47
Figure 19 : Détail de l'entente de participation, 2023.....	47
Figure 20 : Intérieur de l'entente de participation, 2023.....	48
Figure 21 : Suggestions de Julie.....	52
Figure 22 : Suite des suggestions de Julie.....	52
Figure 23 : Création d'une carte au centre d'artistes L'Écart.....	53

INTRODUCTION

« Une pile de vaisselle sale sera toujours plus qu'une simple pile de vaisselle sale. »
(Elliot, 2021, p. 50)

Je vis dans un bungalow construit dans les années 1970. Trois de ses murs sont en briques rouges, mais pas celui qui fait face aux vents dominants. Seulement ceux visibles par les passants. Ma maison est construite à proximité d'une école primaire, d'une école secondaire et d'un cégep, dans un quartier familial d'une ville de 11 000 habitants située dans une région qu'on appelle tantôt la Gaspésie, tantôt le Bas-Saint-Laurent, longtemps le Gespe'gewa'gi. Ici, ce n'est ni urbain, ni rural. Ce n'est pas non plus la banlieue.

Ma maison n'est pas une maison qu'on remarque. Elle se fond parmi les autres qui forment un tout. Je suis un être dispersé, les morceaux presque contenus dans une boîte qui fait 40 par 28 pieds. Je suis une femme, une fille et surtout une mère. Je suis aussi une artiste. Je suis une mère-artiste.

Mes projets de création questionnent, à travers une réflexion sur les manières d'habiter, les soi-disant frontières entre l'espace public et l'espace privé, l'identité et l'altérité, le territoire intime et le tissu social, ainsi que les forces à l'œuvre dans l'acte d'habiter. Ces préoccupations, qui convergent toutes vers la question de la cohabitation, m'ont conduite vers les études autochtones, vers l'étude de l'ethnologie et la pratique des arts.¹ Avant de poursuivre, je propose de visiter mon site web d'artiste : <https://www.genevievethibault.com/>.

¹ J'ai complété, à l'Université Laval, un baccalauréat multidisciplinaire composé d'un certificat en ethnologie, d'un certificat en études autochtones et d'une formation complémentaire liée à ma pratique artistique. Au 2^e cycle, j'ai opté pour la maîtrise en muséologie et pratiques des arts (concentration pratiques des arts) (avec mémoire) offerte par l'Université du Québec en Outaouais.

Dans le cadre de cette recherche-création, je me penche sur le projet *J'habite au 148* débuté en 2016. Il s'agit d'un projet photographique qui consiste à visiter à l'improviste les personnes dont les habitations portent le numéro civique 148, puis à documenter des fragments de l'espace domestique au moyen de la photographie. Depuis 2016, je répète ce projet en changeant mes méthodes afin d'améliorer l'équilibre des relations que je provoque.

L'improviste comme mode de fonctionnement permet de déjouer les cases horaires et les protocoles pr format s. Surtout, cela m'amène à entrer en relation avec des lieux sans fard, c'est-à-dire des espaces qui n'ont pas été préparés à ma venue, où les objets (d )placés et les traces témoignent des différents mouvements du corps dans l'espace-temps de l'intimité. Avec l'improviste comme mode de fonctionnement, j'évite de documenter des espaces déjà en représentation. J'observe et je photographie des espaces en usage.

Le respect de l'adresse civique 148 est la principale règle du jeu. La détermination d'un nombre me pousse vers des lieux non sélectionnés selon de quelconques critères esthétiques ou économiques. Ce nombre fait aussi référence à deux maisons que j'ai habitees : l'une d'elles située à Sept- les (mon premier achat immobilier alors que j'étais enceinte de mon premier enfant), l'autre située à Matane (la maison que j'habite en ce moment, vingt ans plus tard). Finalement, le nombre crée un sentiment d'appartenance chez les personnes qui habitent un 148. Ce projet les interpelle. Il leur est adressé. Souhaitant faire partie de cette communauté inventée par l'artiste, elles l'accueillent chez-elles.

Amorcé au cégep durant mes études en photographie, j'ai continué ce projet durant mon bac et ma maîtrise poursuivis complètement à distance. Durant mon cheminement, des livres se sont accumulées dans mon bungalow matanais. Trop de livres pour une trop petite étagère. J'ai donc magasin  une bibliothèque plus grande, et j'ai choisi de l'assembler dans mon bureau-atelier. Elle est visible à l'écran quand je joins une rencontre en ligne. Elle arrive dans mon décor réel et virtuel au même moment que j'enchaîne les mots qui composent ce mémoire. Ma bibliothèque se remplit et me transforme tandis que j'extrais ma substance en vue d'un passage de l'extraction au performatif. Les intérieurs se déplacent.

1. BIBLIOTHÈQUE VITRÉE, BLEU FONCÉ

« 31 1/2x11 3/4x79 1/2 " (80x30x202 cm)
199,00\$ »

« Ce produit est livré en 2 emballages. »

Ikea, Billy

Il s'en vend une comme la mienne toutes les 5 secondes dans le monde. Je suis l'acheteuse du 26 août 2022, 8h40 (heure de l'Est).

Dans ce premier chapitre, livré en deux emballages comme ma nouvelle bibliothèque, j'expose la problématique de cette recherche-crédation. La partie *Bon à savoir* se consacre aux notions de la maison et de la photographie. Une recherche documentaire pluridisciplinaire m'aide à réfléchir aux tensions que créent la mise en relation de ces deux notions. Comme si je prenais le risque de brancher une lampe dans une prise de courant douteuse avant de me mettre au travail. Dans la deuxième partie de ce chapitre, intitulée *Matériaux*, j'expose les différentes versions du projet *J'habite au 148* ainsi que les questions que chacune d'elles soulève. Autrement dit, j'étaie sur ma table de cuisine les éléments fournis pour construire la bibliothèque. Cet inventaire m'amène à relever plusieurs problèmes. Les pièces abîmées, celles qui semblent manquer. Je conclus cette opération de déballage avec les principales questions qui orientent cette recherche-crédation.

1.1. Bon à savoir

« Les portes vitrées exposent les objets précieux
et les protègent de la poussière. »

Ikea, Billy

Ma pratique artistique m'amène à faire usage de la maison et de la photographie pour documenter différentes manières d'habiter. La notion de « maison », telle qu'elle est utilisée ici, renvoie au-delà de sa simple dimension architecturale. Si les maisons sont « le reflet des conditions de vie et du patrimoine culturel de leurs bâtisseurs » (l'Encyclopédie canadienne, 2015), ce qui m'intéresse surtout, en tant qu'artiste, c'est leur capacité à refléter l'identité des personnes qui l'habitent et leur expérience du quotidien. La maison est représentative à la fois d'une communauté, d'une famille, d'une personne, voire d'une situation précise ou d'un état psychologique.

D'une manière plus générale, la maison et la manière de l'habiter renvoient d'abord à la communauté dans laquelle les personnes évoluent et à laquelle elles s'identifient. La maison reflète un climat, une géographie particulière, des savoir-faire en matière de construction, de design et d'urbanisme, des matériaux, des traditions, une culture. L'anthropologue Isac Chiva considère que la maison « est à la société ce que le noyau est au fruit et à l'arbre : elle contient ce qui leur permet de se reproduire ». (Chiva, 1987, paragraphe 1) Véritable « microcosme social », elle est constituée, comme le patrimoine ethnologique, à la fois « de biens matériels et immatériels, d'objets, de savoirs et de virtualités, de systèmes de techniques, de liens sociaux et de signes, ensemble durable, adaptable, et dont les utilisations à venir sont largement imprévisibles. » (paragraphe 11) Certains ethnologues, spécialistes des caractères culturels d'un groupe humain, consacrent leur recherche aux manières d'habiter ainsi qu'à la vie quotidienne. C'est d'ailleurs ce qui m'a poussée à étudier l'ethnologie au premier cycle universitaire.

En art et en littérature, on s'intéresse aussi à la maison et à la vie quotidienne pour leurs qualités représentatives d'une culture. C'est le cas de Georges Perec, un auteur français de renommée internationale dont les œuvres sont entrées dans la Bibliothèque de La Pléiade en 2017. Connu pour ses jeux formels, mais aussi pour ses écrits sociologiques et autobiographiques, il

nomme l'infra-ordinaire « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel [...] » (Perec, 1989, p. 11). Dans le livre *L'infra-ordinaire*, il apporte l'idée de fonder sa propre anthropologie en collectant des détails observés sur des terrains plus familiers, à l'opposé d'une pratique anthropologique plus traditionnelle qui pousse à « piller à l'étranger ». Autrement dit, il propose un passage de l'exotique à l'endotique (Perec, 1989, quatrième de couverture).

Cet intérêt pour l'écriture de sa propre culture se manifeste également en photographie documentaire. Aux États-Unis, une série de grands inventaires culturels débute dans les années 1930, amenant des photographes documentaires comme Walker Evans à participer à un mouvement d'écriture du patrimoine (Lugon, 2001, p. 148). En France, au début du 20^e siècle, Eugène Atget dresse un inventaire photographique des aménagements intérieurs parisiens qu'il différencie selon les classes sociales. Il nomme *Intérieurs parisiens, début du XX^e siècle : artistiques, pittoresques et bourgeois* cette série décrite comme un catalogue d'habitudes qui relèvent de la culture d'appartenance (Robertson, 2003). Pour Claire Le Thomas, historienne de l'art, l'œuvre *Petit intérieur d'un artiste dramatique*, est particulièrement représentative de l'exubérance décorative de l'époque (Le Thomas, 2007). Plus proche de nous, dans les années 1970, le photographe Gabor Szilasi documente la vie rurale dans plusieurs régions du Québec. Il s'intéresse particulièrement aux intérieurs des espaces habités qu'il photographie souvent en excluant les propriétaires du cadre photographique. Évoluant à différentes époques et chacun dans sa géographie, Walker Evans, Eugène Atget et Gabor Szilasi sont des figures incontournables de l'histoire de la photographie documentaire. Leurs images d'intérieurs de maisons et d'assemblages d'objets rendent visible, en quelque sorte, ce que Georges Perec nomme l'infra-ordinaire.



Figure 1 : *Petit intérieur d'un artiste dramatique*, Eugène Atget, 1910

Note. Tiré de la collection de la Bibliothèque Nationale de France. © Bibliothèque Nationale de France.



Figure 2 : *Salle de bain chez les Houde, Lotbinière*, Gabor Szilasi, 1977

Note. Tiré de la collection du Musée national des beaux-arts du Québec. © Gabor Szilasi.

Dans le titre de l'œuvre *Salle de bain chez les Houde, Lotbinière*, collectionnée par le Musée national des beaux-arts du Québec, Szilasi mentionne le nom de la personne rencontrée ainsi que la région où la photographie est prise. Le titre du livre *Charlevoix 1970* (Szilasi, 2012) ou le titre des sections – *Charlevoix, Beauce, Lotbinière, Abitibi* – du livre *Gabor Szilasi, photographies 1954-1996* (Szilasi, 1997) inscrivent la représentation individuelle dans un spectre plus large. Ainsi, les photographies des intérieurs de maisons participent à représenter une culture matérielle et immatérielle dite régionale.

Les photographies du projet *J'habite au 148* ne sont pas classées sous de quelconques critères comme celles d'Atget ou de Szilasi présentées ci-haut. Toutefois, elles ont toutes été réalisées dans le Québec du 21^e siècle, plus spécifiquement dans des régions qu'on nomme aujourd'hui Gaspésie, Bas-Saint-Laurent, Côte-Nord, Saguenay–Lac-Saint-Jean ou Abitibi-Témiscamingue. Toutes des régions éloignées de la métropole. Pour le moment, je considère que ces images participent à représenter la vie « en région », une notion imprécise et à laquelle je m'identifie. Vivre « en région » ne désigne pas un lieu particulier, mais un mode de vie qui se

différencie du « vivre en ville » pour différentes raisons que j’effleure à peine dans cette recherche. Pour ma part, le choix de vivre en région m’amène à me rapprocher des espaces naturels et contribue à mon épanouissement tout en compliquant le développement de ma pratique. Le fait de vivre en marge des centres urbains où foisonnent les propositions artistiques, les événements et les activités de réseautage ralentit l’avancement de ma démarche et le développement d’une carrière professionnelle en art. Autre exemple de différenciation vécue : ma situation géographique m’amène à économiser sur le prix d’une maison, mais à dédier un budget important aux déplacements locaux et inter-régionaux. Selon l’Office québécois de la langue française, « en région » est une expression courante qui désigne les « territoires situés à l’extérieur des grands centres urbains ».

La construction *en* + nom singulier évoque une notion générale, un lieu abstrait et non un lieu particulier. Les expressions ainsi construites, que l’on pourrait assimiler en quelque sorte à des adverbes dénotent davantage une modalité, une manière d’être ou de faire, qu’un lieu proprement dit. (Office québécois de la langue française, 2023)

Même si l’expression « en région » ne prend pas la forme du pluriel à l’écrit, elle fait référence à une réalité partagée entre plusieurs régions. Une « manière d’être ou de faire » commune. Une culture. Le fait de vivre en région et tous les enjeux que ce choix implique transforment la manière d’être et de faire des personnes qui en font l’expérience. En ce sens, la série *J’habite au 148* participe, mais pas de manière aussi ciblée que celles d’Atget et de Szilasi, à documenter une culture. Cette série documente également les différentes manières d’habiter d’une toute nouvelle communauté, inventée par l’artiste. La communauté des personnes qui habitent dans un 148. Évidemment, cette communauté des 148 n’a aucune valeur culturelle. Elle ne se distingue pas vraiment des 248 ou des 147, par exemple, comme c’est le cas avec le projet *Le théorème des Sylvie* (2000) qui amène l’artiste québécoise Sylvie Cotton à téléphoner d’autres Sylvie au hasard pour converser avec elles sur le concept d’identité (Centre des arts actuels Skol, 2001). Bien que l’identification à un prénom et à une adresse civique n’aient pas la même portée, dans les deux cas, des personnes inconnues se rassemblent et échangent dans un espace inventé.

Petit pois
 Gros pois
 Tous ensemble
 soupe aux pois
 (Ma fille, Marianne)

Les maisons situées dans une même rue se ressemblent, sur certains aspects, et diffèrent à la fois les unes des autres. En plus de refléter la culture d'une communauté plus large, ces maisons reflètent aussi la personnalité et les habitudes des personnes qui les habitent. Dans un texte publié par la revue *Pensée plurielle* qui aborde les problèmes sociaux sous un angle interdisciplinaire, Sabine Vassart approche l'espace habité en tant qu'expérience vécue et lieu de vie investi de manière physique, affective et intime par les personnes qui l'occupent. Elle considère que la notion de « chez-soi » est celle qui traduit le mieux cette relation riche à l'espace qui se veut à la fois culturelle et sociale, comme le propose Chiva, mais aussi personnelle. Le « chez-soi » représente les personnes qui l'habitent. Il est « le plus intime de [leurs] territoires » (Vassart, 2010, p. 10). Le chez-soi ne correspond pas nécessairement à la maison à proprement parler, en revanche, Vassart considère l'espace de la maison comme « expression privilégiée du chez-soi » (p. 15). La maison est un lieu où il est possible de « devenir ou de redevenir soi, loin des rôles publics ou sociaux que nous assumons dans notre vie professionnelle » (Vassart, 2010, p. 14).

L'observation de l'habitat dans la perspective d'un espace vécu offre un champ supplémentaire d'informations sur la relation qu'une personne développe et entretient avec son chez-soi. Plus largement, cette attention portée permet de rencontrer l'autre dans sa présence au monde, dans ce qui fait sa singularité. (Vassart, 2010, p. 19)

En art, la photographe française et docteure en esthétique Hortense Soichet s'intéresse à la fois aux manières d'habiter communes qui caractérisent un territoire précis et à l'expérience individuelle d'habitation. Elle présente, dans son livre *Ensembles* (2014), des photographies d'intérieurs réalisées dans des logements sociaux français. Les images sont classées par villes : Montreuil, Colomiers, Beauvais, Carcassonne. Si Soichet s'intéresse à la singularité de chaque ville, elle met aussi de l'avant la singularité de chaque personne rencontrée. Pour ce faire, elle mène des entretiens et elle en juxtapose des extraits aux photographies qui leur sont associées. Cette juxtaposition appelle une lecture plus intime d'une problématique sociale partagée entre les

personnes participantes. On y découvre les expériences personnelles d'habitation à travers, par exemples, le récit des difficultés traversées pendant le processus d'émigration, la description de la situation familiale, la solitude vécue, la nature des activités qui occupent les temps libres, le manque d'emploi, d'espace, etc. Le récit biographique, dans ce cas, apporte des informations qui participent au processus de la représentation. Il fournit des éléments supplémentaires qui ne sont pas visibles, pour la plupart, dans les photographies.



Figure 3 : Pages 112-113 du livre *Ensembles*, Hortense Soichet, 2014

Note. Tiré du site web des éditions Créaphis.

Perla Serfaty-Garzon, sociologue, psychosociologue et chercheuse spécialisée sur la question du chez-soi et de l'intimité, se penche sur cette question des manières personnelles d'habiter. Pour elle, les trois caractéristiques fondamentales du fait d'habiter sont l'instauration d'un dedans et d'un dehors, les questions de la visibilité et du secret et le processus d'appropriation. Les murs extérieurs agissent comme une frontière plus ou moins perméable entre l'ici et l'ailleurs. Ils protègent d'un monde en constant changement. Les éléments visibles et ceux qui demeurent cachés sont déterminés par le tempérament des occupant.es, leur histoire personnelle

et le contexte culturel. Finalement, l'appropriation renvoie au processus par lequel le lieu devient signifiant. Pour Serfaty-Garzon, l'appropriation s'exprime par différents comportements et attitudes comme le contrôle, le marquage et la personnalisation. Elle comprend également les acquisitions matérielles, leur disposition et les pratiques domestiques. « Versant actif du chez-soi, l'appropriation est action sur ce qui est *hors soi* pour le rendre propre et y reconnaître le soi, et retentissement de cette action sur l'habitant » (Serfaty-Garzon, 2003, p. 89). Une œuvre de Gabor Szilasi collectionnée par le Musée d'art de Joliette, présentée à droite, illustre bien cette idée d'extension du soi. Il s'agit d'une photographie qui rend visible une chambre à coucher, celle de la fille du photographe. L'image est tirée d'un diptyque intitulé *Andrea Szilasi dans sa chambre*. Le titre est des plus significatifs lorsque la photographie est présentée seule, sans le portrait qui l'accompagne habituellement. Je la découvre ainsi sur le site web de la revue Ciel Variable. Cette représentation d'une personne absente à travers l'espace qu'elle s'approprie m'apparaît des plus significatives puisqu'elle suggère une autre forme de présence.



Figure 4 : *Andrea Szilasi dans sa chambre*, Gabor Szilasi, 1979

Note. Tiré du site web de Ciel Variable, gracieuseté du Musée d'art de Joliette. © Gabor Szilasi.

Ervin Goffman et Michel de Certeau, des théoriciens de la vie quotidienne incontournables, parlent de « mise en scène » pour aborder la question du décor domestique (Goffman, 1973 ; de Certeau, Giard et Mayol, 1994). Il semble qu'une part importante de la représentation, à travers la maison, soit volontaire et auto-représentative. J'aime bien l'utilisation de l'expression « mise en scène du soi » pour parler de la maison. Elle suggère des gestes qui sont volontaires. Une construction. À travers la chaîne de décisions qu'impliquent la sélection et le placement des objets, une personne se met en scène. Elle choisit les objets qui l'entourent et les positionne plus ou moins à la vue des personnes qui lui rendent visite.

Le regard averti y reconnaît pêle-mêle des bribes du « roman familial », la trace d'une mise en scène destinée à donner de soi une certaine image, mais aussi l'aveu involontaire d'une manière plus intime de vivre et de rêver. (de Certeau, Giard et Mayol, 1994, p. 206)



Figure 5 : Extrait du projet *Encyclopedia of Things*, Elisabeth Smolarz, 2022

Note. Tiré du site web de l'artiste.
© Elisabeth Smolarz.

Avec le projet *Encyclopedia of Things*, l'artiste new-yorkaise d'origine polonaise Elisabeth Smolarz (2022) s'intéresse à la mise en scène du soi à travers la sélection d'objets signifiants. Durant le processus de création, Smolarz demande d'abord à la personne qu'elle visite de choisir elle-même des objets qui la représentent. Puis, dans une approche collaborative, un assemblage de ces objets est créé et photographié. L'implication des deux personnes complexifie le processus de la représentation. S'agit-il d'un autoportrait ? Les personnes que je rencontre, dans le cadre du projet *J'habite au 148*, participent, elles aussi, à leur représentation. Bien que j'arrive à l'improviste et que je choisisse moi-même les fragments du décor que je photographie,

ces derniers sont constitués d'éléments mis en scène par quelqu'un d'autre dans une démarche d'autoreprésentation, comme les portraits de famille accrochés aux murs, les assemblages d'objets décoratifs, le choix des meubles, l'habillage des fenêtres, la couleur des murs, etc. Ces éléments sont plus rarement remplacés ou déplacés, contrairement aux objets usuels de la maison qui témoignent d'habitudes quotidiennes. Je n'interviens pas sur la disposition des objets. Je les photographie tels quels.

Des éléments contextuels agissent sur la représentation d'une personne à travers sa maison. Le chez-soi reflète différentes contraintes personnelles comme les limites financières, la situation familiale, l'âge, la condition physique, la proximité du lieu de travail, l'emploi du temps, le temps libre pour aménager l'espace, les aptitudes manuelles, etc. Ces contraintes enrichissent les qualités représentatives du chez-soi et complexifient de manière exponentielle la représentation.

Pour d'autres, la maison reflète l'intimité de ses occupants. L'intérieur devient représentatif de l'intériorité. Dans *La poétique de l'espace* (1981), le philosophe Gaston Bachelard imagine les relations profondes développées avec l'intérieur de la maison. Il suggère différentes images poétiques, comme le nid ou la coquille, pour désigner les espaces de l'intimité heureuse.

L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces « objets » et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité [...] Quand on donne aux objets l'amitié qui convient, on n'ouvre pas l'armoire sans tressailler un peu. Sous son bois roux, l'armoire est une très blanche amande. L'ouvrir, c'est vivre un événement de la blancheur. (Bachelard, 1981, p. 140-143)

Le psychiatre et psychanalyste Alberto Eiguer se penche sur les joies et les blessures rendues visibles dans l'espace habité avec son livre *L'inconscient de la maison* (2004). Qu'ils soient heureux ou malheureux, grands ou petits, les événements de la vie affectent l'espace habité comme l'état de l'espace habité peut affecter la personne qui habite. Un chapitre complet est consacré à l'ordre et au désordre dans la maison, reliés par l'auteur à l'ordre et au désordre moral et psychique.

Le désordre matériel dans la maison peut être l'expression des deux autres, moral ou psychique. Mais un ordre excessif risque d'être également motivé par des difficultés morale ou/et psychologiques [...] Si l'ordre reflète notre inconscient, il nous stabilise afin que se déploient nos capacités imaginatives, créant un espace de rêve et de jeu. Nous en avons longuement parlé. De même, l'ordre nous organise à l'intérieur de nous-même. À son tour, le désordre peut nous aider, en nous épargnant bien des contraintes. (Eiguer, 2004, p. 224-225)

La maison devient représentative d'une situation vécue. En ce sens, la représentation photographique fixe un état appelé à se transformer, appuyant l'idée de la courte validité de la représentation. Celle-ci appartient toujours plus ou moins au passé.

La personne qui s'intéresse à l'autre à travers l'observation de son chez-soi doit regarder au-delà de ce qui est donné à voir tout en acceptant de ne pas tout voir. Lorsque les codes culturels sont connus, autrement dit lorsque la personne qui regarde la maison détient suffisamment de connaissances (acquises, par exemple, via l'expérience vécue dans son propre quotidien) pour lire les indices qui lui sont donnés à voir, s'en suit un jeu d'interprétation qui brouille encore davantage la frontière entre le réel et la fiction. Les pièces manquantes sont imaginées.

L'ethnologie concerne toujours une double réalité : celle de la présence au monde de l'ethnologue et celle de la présence du monde. Cela existe, et moi aussi.

Le "j'y étais" de l'ethnologie rejoint en plusieurs points le « j'y étais » de la photographie. Dans un article paru dans la revue *Ethnologie française*, le sociologue Sylvain Maresca relève plusieurs distinctions et similitudes entre l'ethnologie et la photographie documentaire. Parmi les points de ressemblance, il mentionne les enjeux de la rencontre.

pour les photographes ou les ethnologues, la rencontre est surtout décisive en ce sens qu'elle engage la suite de l'interaction et qu'elle conditionne la possibilité de réaliser ce que les uns et les autres sont venus faire, à savoir un reportage photographique ou une étude savante. Sur place chacun se trouve soumis à la nécessité d'établir la bonne distance, pour tout à la fois réussir à s'immerger dans la vie des autres, rester concentré sur son travail et s'absorber dans l'observation tout en affirmant son propre regard. (Maresca, 2007, p. 63)

L'écrivaine américaine Susan Sontag, dans son essai *Sur la photographie* (1983), avance que l'acte photographique agit à la fois comme une manifestation du « je » dans le monde et un moyen d'y trouver sa place. En ce sens, la photographie lui apparaît comme un moyen de « donner réalité au vécu » (Sontag, 1983). Dans *La chambre claire* de Roland Barthes (1980), un des ouvrages les plus cités sur la photographie, l'auteur soutient qu'une photographie ne se distingue jamais de son référent. Contrairement à la peinture, le référent est réel et il a bien été présent devant l'objectif. Il le nomme le « Ça-a-été ». Le mot « photographie » provient des racines grecques phôtos (lumière) et graphein (écriture). Dès 1839, date officielle de son invention, la photographie est reconnue pour la fiabilité de ses enregistrements. Il ne fait alors aucun doute : l'image fixée représente fidèlement la réalité (Gandolfo, 2003). Le nouveau procédé se répand rapidement au sein des portraitistes et des scientifiques de l'époque qui apprécient l'objectivité de l'image qui en résulte. Avant-même son invention officielle, la photographie est décrite ainsi dans un ouvrage daté de 1834 : « Technique de représentation de la réalité et de reproduction d'images à l'aide de procédés fondés sur des réactions chimiques à la lumière et de moyens optiques » (R. Florence, 1834, cité dans CNRTL, 2012). Aujourd'hui, sans faire état de l'évolution des techniques, la photographie se définit toujours comme un « procédé, [une] technique permettant d'obtenir l'image durable des objets, par l'action de la lumière sur une surface sensible » (Le Grand Robert, s.d.). Le temps de captation d'une image est passé de plusieurs dizaines de minutes, au commencement de la photographie, à une fraction de seconde.

Aussi, le résultat s'observe maintenant instantanément dans le cas de la photographie numérique. L'évolution du procédé reflète une réalité bien actuelle, soit celle de l'accélération accrue de la productivité. Pour sa précision et son efficacité, la photographie m'apparaît idéale pour documenter les détails des vies quotidiennes dont les rythmes s'accélèrent. Comme j'arrive chez les gens à l'improviste, je dois être en mesure d'exécuter le travail peu importe le temps qui m'est alloué. En quelques minutes comme en quelques heures.

Mon usage de la photographie se fonde sur une pratique documentaire. Le terme « documentaire » fait d'abord son apparition dans le domaine du cinéma pour désigner un film « fondé sur la réalité plutôt que sur la construction d'une fiction » (Lugon, 2001, p. 14). Au cinéma, le documentaire est traditionnellement considéré comme un lieu d'information bien plus qu'un lieu d'expression. En ce sens, la subjectivité de la personne qui documente a longtemps été considérée comme un agent contaminant. Cette subjectivité fait référence aux processus qui permettent aux documentaristes de s'auto-explorer, de ressentir, de se guérir, d'examiner et de construire leur identité (Renov, 2004). À la fin des années 1920, le terme « documentaire » fait son apparition dans la terminologie photographique. Cependant, contrairement au cinéma, la photographie documentaire est caractérisée par une intention esthétique, elle devient rapidement une catégorie de la photographie artistique, puis un genre à part entière : le « documentaire » (Lugon, 2001, p. 17). Walker Evans nomme, en 1971, « style documentaire » cette pratique photographique artistique qui adopte le style du document. Il est d'ailleurs un précurseur de la forme dont Lugon (2001) identifie les caractéristiques dominantes : clarté, lisibilité, netteté, neutralité apparente, poses frontales, approche systématique, travail en série, poses affirmées, statiques et cadrage simple. Le style documentaire se veut une représentation, d'apparence neutre, du réel. Il évite les effets artistiques pour assumer complètement ce qui fait la spécificité du médium, c'est-à-dire l'enregistrement du réel. En ce sens, l'idée-même du réel en tant que matériau de création figure au centre de cette pratique photographique sans pour autant nier le rôle de la fiction dans la représentation.

Avec *J'habite au 148*, j'utilise le style documentaire décrit par Lugon (2001) pour photographier des espaces habités, en usage. Cependant, les représentations d'intérieurs de maison que je crée sont trop lacunaires pour prétendre saisir la singularité complexe d'un habitat précis ou d'une expérience d'habitation en particulier. Contrairement au projet *Blanc* (2017-2019) qui

m'a amenée à côtoyer les Ursulines de Québec pendant plusieurs années et à documenter leur vie quotidienne dans leur monastère, ma présence dans chacune des adresses 148 est trop courte pour rendre compte d'une manière précise d'habiter, c'est-à-dire d'un ensemble d'aspects, de situations et de comportements possibles. Une fois mises en corpus, ces représentations du réel rendent plutôt visibles des fragments de vie « en région » et les habitudes qui en découlent. Aussi, des idées sous-jacentes élargissent leur signification et réfèrent à une réalité beaucoup plus large. Ce qui se présente d'abord comme un jeu – cogner seulement aux portes des résidences qui portent le numéro 148, me pointer à l'improviste – permet l'observation de problématiques sérieuses, comme celle de l'aliénation au capitalisme, celle reliée au poids de la vie matérielle domestique, celle du manque de temps et celle du repli sur soi. Je suis témoin de situations difficiles, rarement visibles en d'autres circonstances. Toutes ces personnes que je rencontre ne s'attendent pas à être visitées. Elles m'accueillent dans un espace privé révélateur, préservé des opérations de nettoyage et de dissimulation qui précèdent couramment les visites prévues à l'agenda.

Mon travail est influencé par celui de l'artiste Lynne Cohen (1944-2014) qui photographiait des espaces intérieurs souvent corporatifs ou institutionnels. Ses photographies d'architecture sont facilement reconnaissables d'un point de vue formel par leur prise de vue frontale, leur grande netteté, leur neutralité apparente et la distanciation de la photographe. Si chacune d'elles reflète avec humour les fonctions, les illusions et le mauvais goût de la société nord-américaine, l'ensemble de sa production appuie l'idée inquiétante du conditionnement culturel comme outil de contrôle. Contrairement aux décors de maisons construits par les personnes qui les habi-



Figure 6 : *Model Living Room*, Lynne Cohen, 1976

Note. Tiré de la collection de la Olga Korper Gallery.
© Lynne Cohen

tent afin de se mettre en scène elles-mêmes, les lieux photographiés par Lynne Cohen sont conçus par des personnes inconnues pour des usagers quelconques. Décontextualisés et dénués

de vie, ces espaces semblent témoigner d'un monde standardisé. Comme c'est le cas avec *J'habite au 148*, la plupart des titres des images de Cohen ne fournissent aucune information supplémentaire ni clé de lecture. Ce choix concorde avec le discours de l'artiste qui tend à distancier son travail de la pratique documentaire selon une entrevue accordée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2013 et selon la monographie *Lynne Cohen – Camouflage* publié en 2005. Pour Caillet et Pouillaude (2017), deux éléments sont essentiels à la représentation d'un objet de manière non fictionnelle : la trace et le témoignage. Dans le cas de *J'habite au 148*, aucun titre attribué aux images individuelles ne témoigne de la validité de la trace photographique ou de son référent. Ce choix reflète les limites documentaires du projet.

Étant donné la place qu'occupent les relations interpersonnelles dans ma démarche, mon travail est parfois associé à l'art relationnel. J'ai moi-même pensé, à un certain moment, qu'il en était relié. Bien qu'une dimension relationnelle et performative évidente sous-tende le projet *J'habite au 148*, celle-ci n'est jamais montrée et elle se limite au processus de création. Dans l'ouvrage incontournable sur la question de l'art relationnel *Esthétique relationnelle* (1998), le critique d'art et commissaire français Nicolas Bourriaud rappelle que « [l]'art a toujours été relationnel à des degrés divers, c'est-à-dire facteur de socialité et fondateur de dialogue ». Dans le cadre de mon projet, le choix de réaliser un livre photographique plutôt qu'une exposition isole chaque personne dans « son espace de consommation privée ». Il ne permet pas de vivre une expérience en groupe ou, dans les mots de Bourriaud, de « resserrer l'espace des relations » (Bourriaud, 1998, p. 13-14). De plus, les objets d'art que je produis et que je présente sont essentiellement photographiques. Ils ne rendent pas visibles mes relations.

À travers la répétition de ce projet, je prends conscience de ce que je fais *subir* à l'autre. Selon Roland Barthes, toujours dans *La chambre claire* (1980), le processus de représentation photographique repose sur trois pratiques : faire, subir et regarder. Pour les nommer, il utilise les concepts *Operator*, *Spectrum* et *Spectator*. Barthes nomme *Spectrum* celui qui subit la photographie. Le sujet représenté fait face à la mort lorsqu'il fait face à l'objectif, car il devient l'autre (il se regarde, mais ne se reconnaît pas). Son image se situe au carrefour de quatre imaginaires : celui qu'il se croit être, celui qu'il voudrait qu'on le croie être, celui que le photographe le croit être et celui dont le photographe se sert pour exhiber son art (Barthes, 1980, p. 29). Certaines expériences photographiques ou cinématographiques documentaires ont été

vécues de manière douloureuse ou frustrante par des personnes qui considèrent avoir été mal représentées. C'est le cas du célèbre projet *Disraeli* réalisé par les photographes Claire Beau-grand-Champagne, Michel Campeau, Roger Charbonneau et Cedric Pearson. En 1972, le collectif passe l'été dans la communauté rurale de Disraeli pour y dépeindre la vie quotidienne de ses membres dont plusieurs se choquent à la vue des images jugées « misérabilistes ». Selon ces personnes, les photographies dépeigneraient une seule facette de la réalité – une population défavorisée, de vieux bâtiments et des coutumes figées dans le temps – sans porter attention à la modernisation de la communauté qui s'opère en parallèle. La situation, très médiatisée, devient le premier cas public d'éthique de la représentation photographique au Québec. En 2022, soit cinquante ans plus tard, le Musée McCord Stewart (Montréal) lui consacre une exposition commémorative qui adressed plusieurs questions : « Qui a le droit de photographier les autres ? Par quelles images peut-on fidèlement représenter une communauté ? » (Musée McCord Stewart, 2022). En cinéma documentaire, le film *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perreault suscite de vives réactions, notamment de la part d'un des trois protagonistes, Stéphane-Albert Boulais, qui vit des déceptions, des états dépressifs et de la frustration durant et à la suite du processus de représentation (Vachon, 2013).² À l'international, les films *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty et *Enjoy Poverty* (2008) de Renzo Martens font partie des projets qui sèment la controverse. On reproche aux cinéastes leur emprise sur les images montrées, mais aussi l'utilisation de populations vulnérables, celle d'Inukjuak au Nunavik ou celle de la République Démocratique du Congo en Afrique, pour arriver à leurs fins respectives.³

Le terme « extraction photographique » que j'invente et utilise dans ce travail de recherche découle d'une prise de conscience de l'impact néfaste d'une pratique photographique qui ne tient pas compte du bien-être des personnes impliquées. L'extraction est une image qui me parle, liée à mon expérience de vie sur la Côte-Nord et en Gaspésie. Elle fait référence à

² Le chercheur Benoît Vachon (2013) analyse les enjeux de pouvoir au sein des collaborations de Perreault dans son mémoire de maîtrise en anthropologie.

³ Depuis le tournage du film *Enjoy Poverty*, Renzo Martens poursuit ses collaborations et multiplie ses initiatives pour le développement d'un marché de l'art en République Démocratique du Congo. Entre autres, il collabore avec le Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) et, en 2017, contribue à la construction du centre d'art White Cube sur le site d'une ancienne plantation. Au moment où j'écris ces lignes, les sculptures des membres du CATPC sont exposées à la Biennale de Venise. <https://www.labiennale.org/en/art/2024/netherlands>

l'extraction minière qui implique l'exploitation d'une ressource, son accumulation, sa transformation en capital et la formation d'une trace permanente dans le paysage. L'extraction photographique implique une répétition de gestes mécaniques sans autre préoccupation que celle liée au résultat.



Figure 7 : Paysage minier réalisé en Gaspésie en collaboration avec Rick Miller, 2018

Je suis préoccupée par la vulnérabilité des personnes qui m'accueillent chez elles et qui acceptent de participer à mon projet photographique. Dans la section suivante, celle consacrée aux matériaux, j'expose les différentes expérimentations qui ont été réalisées jusqu'à maintenant pour équilibrer mes relations. Depuis 2016, je répète le projet. J'utilise le terme « répéter » non pas dans le sens de « dire ou faire la même chose », comme c'est le cas avec l'extraction, mais plutôt dans le sens emprunté au théâtre visant l'amélioration d'une performance. Cet emprunt au théâtre souligne aussi l'idée du rôle (le mien, celui de la personne visitée), du jeu et de la représentation du réel par le biais d'une interprétation. Le terme « répéter » est plus près de l'action performative que de l'extraction photographique. Dans le contexte du quotidien, c'est-à-dire dans la vie dite de tous les jours, le terme fait référence aux nombreux gestes répétés, les habitudes comme les rituels ou les tâches domestiques. Le terme « répéter » reflète bien l'objectif visé à travers la poursuite de *J'habite au 148* ainsi que ses lieux de création.

1.2. Matériaux

« Le panneau de particules est obtenu à partir de bois recyclé et de chutes de scierie. Par conséquent, une seconde vie est donnée à des morceaux de bois dont la nuance n'est pas la bonne, à des copeaux ou à de la sciure. »

Ikea, Billy

Les principales notions utilisées dans cette recherche-crédation ayant été présentées, j'explique, dans cette section, le projet *J'habite au 148*, ses trois différents modes d'existence et les problèmes soulevés à travers la répétition du projet.

J'habite au 148 pour la deuxième fois. D'abord, il y a eu la petite maison de compagnie minière située à Sept-Îles. Il s'agissait du premier achat immobilier pour mon amoureux, Bruno, et moi. À l'époque, j'étais enceinte de notre fils, Anthony, et nous avons trouvé cette maison jaune soleil idéale pour accueillir notre famille en devenir. Une dizaine d'années se sont écoulées entre cet emménagement et notre retour à Matane, ville qui nous a vu naître Bruno et moi. L'envie profonde de retrouver nos racines s'était fait ressentir après un voyage d'un an en famille autour du Monde. Encore aujourd'hui, nous habitons ce bungalow des années 1970 tatoué « 148 » sur sa devanture de briques rouges. La famille a grandi et s'est agrandie depuis : Anthony est âgé de 22 ans et Marianne, sa sœur, en a 17. J'habite au 148 pour la deuxième fois. Il m'a fallu un temps pour constater cette répétition.

Version 1 : *J'habite au 148* (2016)

Lorsque je réalise cette coïncidence, en 2016, je suis âgée de 35 ans et j'étudie la photographie au Cégep de Matane. J'intègre cette répétition à un projet photographique qui synchronise mon histoire personnelle, la joie que me procurent les rencontres et mon intérêt pour les objets que contiennent les maisons. Le projet en question, dans sa version 1, consiste à cogner à l'improviste aux portes des adresses 148 de Matane, à « convaincre » les personnes occupantes de me laisser entrer pour photographier des fragments d'espace prédéterminés au moyen d'une liste, puis à réaliser les photographies en question. Pour « convaincre » ces personnes, j'explique très brièvement le projet, je mets l'accent sur mon statut d'étudiante et sur la rapidité

de mon exécution une fois à l'intérieur. Aussi, en cas de gêne exprimée en lien avec le ménage non fait, je souris, dédramatise, voire normalise, la situation. Je parle des histoires que le désordre raconte bien mieux que l'ordre.

L'arrivée à l'improviste permet d'entrer en relation avec des lieux qui se rapprochent de la réalité quotidienne, c'est-à-dire sans excès de mise en scène. Les traces des actions récentes sont visibles dans l'espace : vaisselle du dernier repas, derniers vêtements portés, etc.

Liste d'items photographiés à chaque endroit

- Le coin télévision
- La table de cuisine et son luminaire
- L'armoire à plats de plastique
- Les souliers et les bottes dans une entrée
- Les vêtements dans une garde-robe
- Le dessus d'une commode
- Un objet décoratif
- Un cadre
- La douche
- Le tiroir à bas

La liste agit comme une règle à laquelle se plient les personnes qui acceptent de se prêter au jeu. Intéressée surtout par les espaces et les choses dissimulées, je choisis les items à photographier en conséquence. Si la liste débute par des éléments plus accessibles et visibles par la plupart des personnes qui visitent une maison, elle m'amène progressivement à plonger au fond des choses, littéralement : armoire à plats de plastique, chambre à coucher, garde-robe, intérieur de tiroir à vêtements, etc. Bien plus que des fragments d'espace, les photographies dévoilent l'intime à travers différentes vues macroscopiques du chez-soi.

Critique de la version 1

Aujourd'hui, ces représentations autorisées d'intimités anonymes me paraissent dérobées, voire violentes. Je me demande : « En quoi cette méthode, initialement réfléchie comme un jeu,

contribue-t-elle à instrumentaliser les personnes rencontrées ? Comment est vécue leur participation au projet ? »



Figure 8 : Extrait de la version no 1 de *J'habite au 148*, 2016

En plus de décider des choses photographiées, je décide du moment où je cogne à la porte. La personne préférerait sûrement que j'avise avant de passer. Peut-être aurait-elle fait du ménage juste avant ma venue. La photographie représenterait alors davantage son espace habité tel qu'elle aimerait qu'on le voie. En choisissant le moment, je contrôle davantage le réel représenté. Est-il davantage représentatif de la réalité ? Je ne saurais dire, car je n'observe pas cette réalité sur une longue période. Cependant, je suis convaincue que les traces visibles dans l'espace habité, celles qui n'ont pas été nettoyées, témoignent d'une expérience d'habitation représentative de cette journée bien précise. D'un ici et maintenant. La personne qui habite l'espace s'inquiète souvent du « qu'en dira-t-on ». Elle souhaiterait avoir plus d'autorité sur la représentation de sa réalité telle qu'elle l'imagine et telle qu'elle souhaite que l'autre l'imagine. Elle « subit » le processus photographique pour reprendre le terme utilisé par Roland Barthes (1980).

La question de l'appropriation débalance aussi mes relations. Sontag (1983) soulève le problème de l'appropriation par la photographie, de la transformation en savoir et le rapport de pouvoir que cette appropriation engendre. L'auteure relie la pratique de la photographie au tourisme. En s'adonnant à l'une ou l'autre de ces activités, une personne prend possession d'un territoire. Le projet *J'habite au 148* m'amène à visiter des lieux que je ne connais pas, à

photographier des arrangements d'objets conçus par d'autres personnes dans leur espace privé, puis à utiliser ces images dans le cadre de mes fonctions. En plus de l'appropriation d'un espace qui ne m'appartient pas, je m'approprie du temps. Les personnes que je rencontre me donnent de leur temps tandis que j'utilise le temps partagé pour avancer mon travail. Je produis de la valeur et l'autre participe à mon enrichissement.

Les photographies de cette première version sont réalisées à la hâte, sans titre ni légende, et n'apportent que peu de réponses sur leur référent. Je perçois tout de même l'intérêt de ce projet dans les questions qu'il soulève.

Version 2 : *Qui vit au 148 ? Étude de cas réalisée à Matane et à Sept-Îles (2017)*

Après mes études collégiales en photographie, je choisis de poursuivre ma réflexion sur l'habiter dans le cadre d'un baccalauréat multidisciplinaire à l'Université Laval. Toujours en lien avec ma démarche artistique, j'opte pour l'ethnologie et les études autochtones. Ma rencontre avec la professeure et ethnologue Jocelyne Mathieu, avec qui je partage des intérêts pour la vie quotidienne et les manières d'habiter, m'amène à proposer un projet spécial qu'elle accepte de diriger. Il s'agit d'une étude de cas comparative des habitudes d'habitation dans les 148 de Matane et de Sept-Îles : ces deux villes reliées à mon histoire personnelle et situées d'une part et d'autre du fleuve Saint-Laurent. Bien que la désignation du nombre 148 surprenne dans un contexte scientifique, elle est ici justifiée par son apport à l'objectivité de l'échantillonnage.

L'enquête de terrain, terme utilisé en ethnologie pour désigner le type de rencontres durant lesquelles sont collectées des données, porte sur le décor domestique décliné en trois thèmes : le décor dans son ensemble (les modalités d'acquisitions, les rythmes d'achats, les influences, les goûts), les objets d'affection (la nature de ces objets, leur nombre, leur emplacement) et l'organisation (l'ordre et le désordre, les apparences, le visible et l'invisible). Pour ce travail, une grille d'observation et une grille d'entrevue sont conçues.

Grille d'observation

Adresse de la résidence observée	
Date de l'observation	
La résidence	
Description sommaire de l'extérieur (style d'habitation, quartier, atmosphère, etc.)	
Description sommaire de l'intérieur (La vue de l'entrée, nombre de pièces, répartition des pièces, ambiance, etc.)	
L'accueil	
Accueil, réaction du participant	
L'organisation	
Description générale de l'organisation (ordre et désordre)	
Le visible et l'invisible	
Le décor	
Description du décor en général (style, dominante, couleurs, influences, etc.)	
Le décor des pièces publiques versus celui des pièces privées	
Les objets d'affection	
Nature et emplacement des objets visibles	
Les pièces qui en comptent le plus grand nombre	
L'emplacement des ensembles d'objets	

Figure 9 : Grille d'observation pour la version 2 du projet, 2017

Grille d'entrevue

Informographie

- 1) Nom de l'informateur :
- 2) Adresse :
- 3) Numéro de téléphone :
- 4) Lieu de naissance :
- 5) Portrait familial :
- 6) Occupants de la résidence :
 - a) Nombre
 - b) Sexe et âge
 - c) Occupation principale

La résidence

- 7) Depuis combien de temps ils y demeurent ?
- 8) Propriétaire ou locataire ?
- 9) Contexte d'acquisition ou de location ?
- 10) Prévoyez-vous un déménagement ?

L'entretien ménager

- 11) Qui s'occupe surtout d'aménager la maison ?
- 12) Qui crée le décor ?
- 13) Comment s'organise l'entretien ménager ?
 - a) Est-il routinier (le même jour à toutes les semaines, par exemple) ?
 - b) Qui s'occupe de l'entretien ménager ?

Le décor

- 14) Où l'informateur a-t-il puisé ses idées de décoration ? (Professionnel de la décoration, magazines, télévision, internet, inspiration en provenance du décor des proches, visite d'expositions, etc.)
- 15) Aime-t-il changer des choses dans la maison (meubles, éléments de décor, disposition) ? Si oui, à quel rythme ?
- 16) Quelles sont ses pièces favorites (relativement au décor) et pourquoi ?
- 17) Quelles sont les pièces qu'il aime le moins (relativement au décor) et pourquoi ?
- 18) Selon lui, est-ce qu'il y a des éléments du décor qui sont relatifs à sa ville de résidence ?

Les objets d'affection

- 19) Possède-t-il des objets d'affection (des souvenirs) ?
 - a) Des quelle nature sont-ils ?
 - b) Ou sont-ils ?
 - c) Est-ce que ces objets sont visibles ?
 - d) Souhaitez-vous que les visiteurs les voient ?
 - e) Est-ce que ces objets sont regroupés ? Pourquoi ? À quel endroit ?

Figure 10 : Grille d'entrevue pour la version 2 du projet, 2017

Le corpus, constitué de photographie, de grilles d'observations et de captations audios d'entretiens, devait permettre d'identifier les récurrences comme caractéristiques culturelles et, d'autre part, mieux comprendre le lien entre l'individu et son décor. Ce lien individuel avec le décor domestique est l'aspect de l'enquête le plus révélateur, car si des récurrences culturelles sont observées, l'échantillonnage non représentatif des données démographiques de chaque ville ne me permet pas d'appliquer ces récurrences à leur population. En d'autres mots, je n'observe pas de grandes dissemblances entre les intérieurs de Matane et de Sept-Îles. Certaines différences entre les décors, comme le nombre et l'esthétique des objets visibles, semblent plutôt reliées à l'âge des personnes occupantes. Aussi, plus cet âge est élevé, plus important s'avère le rôle des femmes dans l'aménagement de la maison. Lorsque Jocelyne Mathieu découvre les images, elle remarque la présence récurrente d'un objet qu'elle n'a pas l'habitude de voir dans les décors des grands centres urbains. Il s'agit d'un lampion commémoratif avec, sur le devant, le portrait d'une personne décédée. On en retrouve plusieurs dans les meubles de télévision et sur le dessus des commodes. Cela m'amène à contacter différentes résidences funéraires au Québec et à confirmer l'intérêt beaucoup plus marqué en région pour cet objet traditionnel et relié à la pratique religieuse. J'apprends que les entreprises funéraires situées dans les centres urbains n'incluent pas cet objet jugé démodé dans leurs forfaits tandis que celles situées en région en vendent parfois à la caisse en plus des lampions qu'elles proposent dans leurs offres habituelles. Cette différence, aussi minime soit-elle, laisse entrevoir une culture matérielle qui seraient spécifiques à la vie en région.

Les photographies de ce projet ne font pas l'objet d'une diffusion artistique, mais le rapport d'enquête est déposé à la Médiathèque en ethnologie et patrimoine de l'Université Laval.

Critique de la version 2

Cette étude de cas, comme la version 1 du projet, ne prend pas en compte mon rôle dans le processus de représentation. Pourtant, je transforme, de plusieurs manières et à différents niveaux, les réalités observées. D'abord, j'utilise mes sens pour entrer en relation. Ensuite, j'interprète, je sélectionne, je classifie, j'ordonne, je diffuse. Je ressens et je me reflète. Dans *La Méthode* (1977-2004), un ouvrage majeur publié en six volumes, le sociologue et philosophe

français Edgar Morin défend l'idée qu'un observateur ou qu'une observatrice doit s'inclure dans toute observation, spécialement dans le cas de problèmes éthiques liées aux réalités humaines.

Toute connaissance (et conscience) qui ne peut concevoir l'individualité, la subjectivité, qui ne peut inclure l'observateur dans son observation, est infirme pour penser tous problèmes, surtout les problèmes éthiques. Elle peut être efficace pour la domination des objets matériels, le contrôle des énergies et les manipulations sur le vivant. Mais elle est devenue myope pour appréhender les réalités humaines et elle devient une menace pour l'avenir humain. (Morin, 2004, p. 65)

Pour observer, je ne peux m'effacer du processus. Je ne peux faire abstraction de la chaîne de réactions et d'opérations humaines (autant celles visibles que celles qui ont lieu à l'intérieur du corps) qui caractérisent la prise de vue photographique. « When I am filming, I am also reflecting » (Mekas dans Renov, 2004, p. 86). Mekas va jusqu'à comparer le cinéma documentaire à l'écriture d'un journal intime par la réaction face à un évènement du réel. Durant le processus photographique, ma subjectivité intervient en amont, lors de la conception d'un projet, à travers les choix qu'impose la prise de vue (l'inclusion et l'exclusion d'éléments, par exemple) et en aval, lors de l'édition (la sélection des images ou leur la mise en séquence). Pourtant, les images de la version 2 du projet ne témoignent pas de ma présence et feignent la neutralité.

En fournissant des éléments de compréhension de l'altérité en relation avec son espace habité, les grilles d'observation, de comparaison et les entrevues permettent d'établir un lien entre le référent de mes photographies, la maison, et la personne qui s'y réfère. Les informations collectées agissent comme des témoignages. Cependant, ces mêmes outils participent aussi à la prise de contrôle du processus de représentation par la personne qui représente, spécialement lorsqu'ils sont utilisés dans une dynamique relationnelle d'enquête.

Version 3 : *J'habite au 148* (2018)

Un an après la réalisation de la version 2, je dépose un projet de création au Conseil des Arts et des lettres du Québec pour lequel j'obtiens le financement nécessaire à la poursuite de *J'habite au 148*. La bourse obtenue m'amène à parcourir la région du Bas-Saint-Laurent, à

visiter une trentaine d'adresses et à rencontrer bien plus d'inconnu.es *dans* et *à travers* leur espace habité. La méthodologie de cette version, bricolée à partir de mes expériences précédentes, est moins systématique. Je laisse tomber la liste d'items à photographier, les entrevues et les grilles. Je choisis les fragments d'espace à photographier, ainsi que la façon de le faire, selon le contexte dans lequel s'insère la nouvelle relation. Je tente d'être à l'écoute de chaque personne et d'adapter mes méthodes à chaque situation. Parfois, nous nous contentons d'une discussion dans le salon ou dans la salle à manger. Quand je sens l'ouverture, je propose une visite de la maison entière. On m'offre souvent cette visite avant-même que je l'évoque. Cette façon de faire participe à rééquilibrer les rapports de pouvoir. Aussi, les relations créées se montrent plus profondes et mènent parfois à des confidences touchantes. Je sors transformée par ces rencontres.

Pour une toute première fois, le projet *J'habite au 148* est présenté publiquement. La diffusion a lieu dans ma maison et elle s'insère dans la programmation de l'édition 2018 de PHOS, un événement en art actuel. Les images sont intégrées dans chaque pièce de mon espace habité, puis des portes d'armoire de cuisine et de penderie sont retirées afin de dévoiler les espaces moins visibles. J'envoie, par la poste, des invitations spéciales accompagnées d'un tirage photographique aux personnes qui ont participé au projet. L'équipe de PHOS fait la promotion de l'événement dans les médias et sur différentes plateformes. Aussi, des cartons d'invitation sont déposés dans plusieurs lieux publics de Matane.



Figure 12 : Exposition de la version no 3 de *J'habite au 148*, 2018



Figure 13 : Exposition de la version no 3 de *J'habite au 148*, 2018

Critique de la version 3

Puisque leur méthode de création tient compte de l'unicité des différentes situations, ces représentations m'apparaissent davantage respectueuses des personnes rencontrées. Aussi, les photographies de cette version du projet dévoilent, pour la plupart, davantage d'informations que celles des versions précédentes. L'angle de champ s'agrandit et rend possible une meilleure orientation dans l'espace habité. Les différentes traces de la vie quotidienne communiquent entre elles et stimulent davantage l'imagination.



Figure 14 : Extrait de la version no 3 de *J'habite au 148*, 2018

En plus de rendre possibles de nouvelles relations à travers la diffusion, cette troisième version tient davantage compte de mon rôle dans l'acte de représentation. Cependant, je crains que cette mise en lumière s'opère au détriment de la prise de parole des personnes visitées dans les 148. Aucun discours, autre que celui communiqué par le diffuseur, n'accompagne les photographies. En remplaçant l'entretien ethnographique par un échange complètement libre et non reporté, je perds le témoignage qui appuie la trace photographique. Quels sont les impacts de

cette perte sur la représentation ? Comment intégrer le témoignage sans m'accorder tout le pouvoir qu'il confère ?

Le lieu de présentation fait sens puisqu'il rappelle les lieux de création du projet. Aussi, l'exposition participe à l'accessibilité de l'art actuel en se déroulant dans un quartier résidentiel de Matane qui accueille très peu de propositions artistiques. Mon voisinage, composé de plusieurs personnes qui n'ont pas l'habitude de ce genre d'événement, se déplace pour l'occasion. L'ouvrage *Interiors* (Burton, Cooke et McElheny, 2012) se penche sur la question de la diffusion de l'art actuel dans l'espace domestique en portant une attention particulière sur la réception des œuvres ou l'expérience vécue au contact de celles-ci. On y lit que l'art « vit mieux » dans les milieux de vie, là où il peut réellement être compris. Au moment de l'exposition, je justifie mon choix de lieu, ma maison, par ma volonté de vivre une expérience similaire à celle vécue par les personnes visitées, et vice-versa. Je décide pourtant de chaque aspect de ces visites chez moi : de la date aux choses montrées. Avec du recul et un regard plus critique, je prends conscience de l'intérêt d'exposer ce projet hors galerie, mais je me demande en quoi l'inversion des rôles est représentative des gestes posés et comment elle contribue à équilibrer mes relations. Si elle l'est, représentative, c'est plutôt au niveau du déséquilibre qu'elle appelle.

Je pose de nombreuses questions dans cette section. Jusqu'à maintenant, la répétition de mon projet déplace les problèmes. Je constate qu'à travers ces trois versions, je fais abstraction de la relation. J'approche chaque personne comme un objet à connaître, voire à posséder. La maison comme un territoire à collectionner, voire à m'approprier. Je ne souhaite surtout pas, dans ma pratique, répéter les gestes coloniaux posés par mes ancêtres. Je ne veux pas que les personnes rencontrées se sentent dérobées ou abusées. Mes différentes expérimentations représentent un grand atout pour la suite de ma recherche. Je suis maintenant plus en mesure d'identifier les éléments du processus qui déséquilibrent les rapports de pouvoir entre les personnes représentées et moi-même. **Comment poursuivre le projet photographique *J'habite au 148* tout en améliorant l'équilibre des relations de pouvoir qu'il implique ?**

Dans le cadre de la maîtrise, la revisite de mes archives m'a permis de prendre conscience des problèmes soulevés par le travail accompli, comme celui de la prise de contrôle intégrale du processus, celui de l'appropriation de l'espace privé et du temps des personnes

participantes, celui de la standardisation de mes méthodes peu importe les situations, celui de mon effacement ou, au contraire, du non-partage de la prise la parole. Pour la suite, je compte tirer profit de ce qui a été fait. Je répèterai différemment le projet afin de rendre possible des relations interpersonnelles moins hiérarchiques. Quels gestes, dans tout le processus photographique, contribueront à rééquilibrer mes relations ? Dans un deuxième temps, je diffuserai un corpus d'images et de textes sous la forme du livre photographique. En quoi ce mode de présentation participera-t-il à l'amélioration de mes relations interpersonnelles ? Cette structure en étapes, à partir de la revisite des archives, permet la critique et l'amorce de la transformation de mes gestes avant que je ne frappe à de nouvelles portes. Elle réduit les risques de blessure.

2. INSTRUCTIONS D'ASSEMBLAGE

« Les vis et chevilles pour le mur ne sont pas incluses. Utiliser des vis et des chevilles adaptées à votre type de mur »

Ikea, Billy

Le bricolage m'amène à faire usage d'outils et de matériaux dont je dispose, à détourner certaines fonctions, à imaginer d'autres façon de faire, à assembler des pièces qui n'ont pas été fabriquées pour être assemblées. Afin de dénouer la problématique soulevée par cette recherche-crédation, je bricole une méthode appelée à transformer à la fois ma manière d'être et mes façons de faire. Je cible en particulier la perte de contrôle et l'état de vulnérabilité auxquels j'amalgame des méthodes ethnographiques réinventées (Elliott et Culhane, 2021). Je mets en pratique cette nouvelle méthode tout en l'analysant dans l'action afin d'en permettre son ajustement.

La perte de contrôle et l'état de vulnérabilité seront facilités par une posture qui accorde davantage de place à la sérendipité. Dans un texte paru dans la revue *SociologieS*, Aude Wyart et Nicolas Fait définissent la notion de sérendipité comme

une posture ouverte à l'imprévu à tenir lors de la mise en œuvre d'une méthodologie de terrain et d'autre part comme une aptitude à faire preuve de sagacité, de capacité à interpréter les événements fortuits. On la conçoit alors comme une double capacité : celle qui consiste à accueillir l'évènement imprévu (posture ouverte) ; celle qui consiste à le comprendre, à l'interpréter (posture heuristique). (Wyart et Fait, 2013, paragraphe 1).

Lors de mes rencontres, je ne peux appliquer systématiquement une méthode prédéterminée, comme l'utilisation d'une liste d'items à photographier (version 1 du projet). Photographier des espaces habités, même s'ils ressemblent au mien, implique l'exploration de ce qui m'est inconnu. Je ne peux prévoir l'environnement que je découvrirai, l'identité de la personne, le déroulement de la rencontre, ma réaction, la réaction de l'autre ou la nature de la relation créée.

M'ajuster à chaque situation, à travers l'écoute active et réactive de l'autre, est une marque de considération de l'unicité de la personne rencontrée. Davantage performative qu'extractive, cette posture de sérendipité rend possible un plus grand partage du pouvoir avec la personne rencontrée tout en me rendant vulnérable. En étant plus à l'écoute, je risque d'être touchée de manière plus significative. Aussi, en contrôlant moins la situation, je m'expose davantage à l'inconfort et au malaise. Dans *Index du performatif* (2013), dirigé par Michaël La Chance et Richard Martel, le collectif TouVA propose la définition suivante du mot « performatif »: « Nécessité du vivant. Quelle que soit notre façon de reconnaître le mode performatif, aucune garantie, aucun contrôle n'est possible : le performatif advient, et ce, en dehors de ce que nous imaginons, prévoyons et même proposons. » (p. 23) L'artiste arkadi lavoie lachapelle parle d'un passage du *pouvoir-sur* au *pouvoir-avec* à travers l'art performatif (2022, p. 130-131). Dans le texte *Une souveraineté en feu. Essayer de se désaffilier de la souveraineté coloniale québécoise par la pratique de l'art performatif*, iel explique que l'art performatif permet de déjouer les rapports de pouvoir et de « torpiller la logique coloniale » (p. 129).

c'est d'abord accepter d'échouer et d'être inconfortable. C'est me rendre disponible à la critique et à l'apprentissage, c'est déjouer le perfectionnisme et la compétition propre à la méritocratie occidentale. C'est ressentir ma vulnérabilité. (p. 129)

J'ai conscience de la vulnérabilité des personnes que je rencontre, c'est-à-dire, du risque que je les blesse. M'exposer et exposer mes propres blessures à travers le mécanisme de la représentation contribuent à rééquilibrer les rapports de force.

La perte de contrôle et l'état de vulnérabilité comme méthode fait écho aux méthodologies ethnographiques expérimentales auxquelles réfléchissent les cinq auteures de l'ouvrage collectif *A Different Kind of Ethnography : Imaginative Practices and Creative Methodologies*. Dirigé par Elliott et Culhane, il est publié en 2016 par University of Toronto Press tandis que sa traduction française paraît en 2021 sous le titre *Réinventer l'ethnographie – pratiques imaginatives et méthodologies créatives*. Denielle Elliot est chercheure et professeure agrégée à l'Université York aux Départements d'anthropologie et de science sociale. Elle est cofondatrice du Center for Imaginative Ethnography, un collectif de recherche transnational et indépendant qui s'intéresse « aux méthodologies ethnographiques expérimentales et émergentes fusionnant les arts créatifs, les médias numériques et l'ethnographie sensorielle » (Elliott et Culhane, 2021,

p. XI). Dara Culhane est chercheure et professeure d'anthropologie à l'Université Simon Fraser. Elle est l'auteure et l'interprète de *Hear Me Looking at You!*, une performance de narration dramatique qui s'appuie sur des archives de correspondance, d'histoires de famille et de souvenirs. Les cinq auteures des textes, présentés dans l'ouvrage, sont commissaires au Centre for Imaginative Ethnography. Elles proposent, tour à tour, des méthodologies créatives incarnées qui remettent en question les savoirs ethnographiques acquis par l'observation détachée tout en participant au développement d'une conscience éthique et politique de la discipline.

Nous considérons l'ethnographie imaginative et créative comme un point de départ, une invention à vivre différemment, à animer des espaces, des classes et des scènes, à écouter attentivement la vie des autres, à utiliser l'humour et l'imagination pour écrire, dépeindre et représenter le monde vivant. (Centre for Imaginative Ethnography, 2016, cité dans Elliot et Culhane, 2021, p. 2)

Cette ethnographie imaginative et créative s'adapte aux différentes situations. Elle incite à vivre chaque expérience de représentation de façon multisensorielle, incarnée et affective. Elle tient compte du corps qui expérimente et qui ressent dans un espace chargé d'histoires et de pouvoirs. Dans un spectre beaucoup plus large que cette recherche-création, elle déjoue le mode d'acquisition des connaissances hérité des sociétés européennes traditionnelles et contribue à rééquilibrer les rapports de pouvoir dans un contexte de décolonisation de la pensée. Elle répond à plusieurs critiques de la conception traditionnelle de la discipline, dont celles formulées par les anthropologues James Clifford et Georges E. Marcus dans l'ouvrage *Writing Culture : The Poetics and Politics of Ethnography* (1986). Il y est question, entre autres, de la pertinence de la polyphonie (l'inclusion de plusieurs voix dans l'écriture ethnographique), de l'importance de la fragmentation (le raisonnement en termes d'inachèvement, de non-linéarité et de vérité partielle) et de la réflexivité (la prise en compte de son positionnement et de sa subjectivité).

Les différentes méthodes proposées dans l'ouvrage *Réinventer l'ethnographie – pratiques imaginatives et méthodologies créatives*, dont plusieurs appellent la rencontre entre l'ethnographie et l'art, participent à la constitution d'un répertoire mental dans lequel puiser tout au long de ce travail. Parmi celles-ci, dans le chapitre 2 consacré à l'écriture, Danielle Elliott propose des méthodes alternatives à la rédaction savante et à la diffusion des savoirs ethnographiques

(poésie, dessin, bande-dessinée, Twitter). Elle questionne la forme et le contenu des écrits traditionnels qui, selon elle, soulèvent de nombreux enjeux liés à l'accessibilité des savoirs. Ses exemples d'ethnographies narratives inspirées de la fiction et de l'écriture créative rappellent que l'écriture est un acte personnel, politique et pédagogique. En ce sens, je choisis, pour cette recherche-crédation, une forme d'écriture plus créative, inclusive et incarnée que le format universitaire traditionnel. Il s'agit d'un premier geste qui permet de me situer dans l'espace normé du discours universitaire. Je souhaite que toutes les personnes rencontrées dans le cadre de ce projet puissent, si elles le désirent, lire et comprendre mes écrits. Je souhaite également que la forme et le contenu dialoguent. En ce sens, je fais usage de mots ordinaires et d'images inspirées de l'espace habité. Des images comme celle de la bibliothèque vitrée, produite en série, pour un usage conforme. Je ne théorise pas davantage l'écriture de ce mémoire en écrivant ce mémoire. Je réfléchis plutôt à la pratique, aux discours et aux relations de pouvoir dans mes échanges gestuels et linguistiques.

La réalisation de cette recherche-crédation contribue à un changement de paradigme que je considère nécessaire dans ma pratique photographique : un passage de la pratique photographique documentaire de l'ordre de l'extraction à la pratique photographique non fictionnelle et performative. J'entends par là une photographie incarnée et située, pratiquée dans la réalité vécue avec une autre ou plusieurs autres personnes. Cette photographie *se crée dans* et *témoigne de* la coprésence. Aussi, du point de vue du développement de ma pratique, cette recherche-crédation permet une meilleure articulation de l'interdisciplinarité de ma pratique, entre la photographie et l'ethnologie.

De manière plus personnelle et à échelle citoyenne, cette recherche-crédation agit comme une mise en action à ma portée qui participe à rendre le monde dans lequel je vis plus habitable, c'est-à-dire plus propice à une saine cohabitation des humains. Elle m'amène à me soucier du bien-être des personnes impliquées dans mon projet et à réduire l'impact néfaste que pourrait avoir ma pratique artistique sur ma communauté.

3. OUTILS

Requis pour l'assemblage :

- Tournevis plat ;
- Tournevis étoile ;
- Crayon plomb ;
- Marteau ;
- Galon à mesurer.

Ils ne sont pas inclus dans la boîte. Je construis quelque-chose de nouveau avec des matériaux recyclés et en utilisant les outils que je possède. Peu importe leur qualité, leur usure et mon degré de savoir-faire, je ferai avec ce que j'ai. Je ferai avec ce que je suis. Dans ce chapitre, je m'expose.

Je suis une femme, la fille de ma mère, une mère et une artiste. Je suis biologiquement la fille de mon père aussi. Le patronyme *Thibault* vient de lui. Depuis toujours, je transporte son nom dans mon *char*, même s'il n'a jamais monté à bord.

C'est à partir de cet ancrage identitaire que je prends parole sur le sujet de l'espace domestique, un lieu auquel les femmes sont davantage assignées. Plusieurs autres l'ont fait avant moi. Parmi elles, l'écrivaine Virginia Woolf nomme « the angel in the House » l'image produite par la société victorienne de l'asservissement de la femme dans l'espace domestique. Elle raconte, dans le texte *Professions for Women* (texte de 1931 publié dans Aupetitallot et Reynaud-Dewar, 2012), avoir rompu avec le modèle prescrit de la femme pour être en mesure d'écrire. Afin d'exister comme elle l'entendait, elle a dû « tuer » l'ange de la maison avant que l'ange de la maison ne la tue. Dans l'Encyclopédie Canadienne, l'historienne Andrea Eidinger explique l'origine de cet asservissement. C'est durant l'ère victorienne que les rôles de genre deviennent plus stricts, allant jusqu'à distinguer deux sphères qui seraient mieux adaptées à la nature des femmes et des hommes. Tandis que ces derniers se voient attribuer la sphère publique et les

rôles qui y sont associés, les femmes deviennent responsables des travaux domestiques et des soins prodigués dans la sphère privée (Eidinger, 2020).

Ces rôles de genre s'assouplissent en Occident à partir de 1960 et les femmes ont dorénavant accès à la sphère publique au niveau de l'éducation, du marché du travail ou de la politique. Malgré ces transformations, les diverses corvées, la gestion des ressources et les soins relevant de la sphère privée demeurent davantage associés aux femmes. Dans le texte *La maison* tiré du livre *La Vie matérielle* (1987) de Marguerite Duras, il est question de la répartition déséquilibrée des tâches entre les femmes et les hommes, des travaux domestiques, du bonheur de toute la famille et des soins dont les femmes sont responsables (vêtements, nourriture, hygiène, santé, etc.). Vingt-cinq ans après la publication de Duras, les différents textes proposés dans le livre *Conversation avec Lili Reynaud-Dewar, avant Ceci est ma maison* (2012) se penchent également sur la maison, sur les travaux domestiques et l'association symbolique des femmes à l'espace intérieur. Dans l'un d'eux, *There's No place Like Home: Women and Domestic Labor* (Mertes, 1992, publié dans Aupetitallot et Reynaud-Dewar, 2012), un système genré et stéréotypé profondément ancré dans la culture nord-américaine est dénoncé.

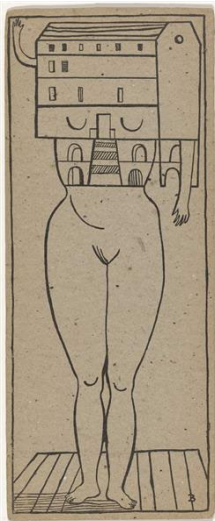


Figure 15 : *Femme Maison*, Louise Bourgeois, 1947

Note. Tiré de la collection du Museum of Modern Art, © The Easton Foundation/VAGA at ARS, NY.

Ce système continue de désigner les femmes comme les principales responsables des soins et des corvées domestiques et ce, même si elles travaillent à l'extérieur de la maison à temps plein.

L'œuvre picturale *Femme Maison* de Louise Bourgeois exprime bien cette problématique. La tête de la femme est emprisonnée dans la maison tandis que son corps, nu, est exposé dans l'espace public. Créée à New-York en 1947, les critiques de l'époque, principalement des hommes, vont y voir le lien naturel qui unit la femme à la maison (Gratton, 2010). La méthode de l'artiste, qui consiste à puiser à-même sa mémoire et ses traumatismes, ne correspond à aucun courant de l'époque. Il y a bien quelques galeries, par-ci par-là, qui exposent son travail, mais rien d'assez visible pour la faire sortir de l'ombre. À l'époque, très peu de place est accordée à la femme artiste. La situation restera la même pendant trente ans. Louise Bourgeois accumulera ses œuvres dans l'ombre jusqu'à l'encombrement (Caux et Bourgeois, 2003). À partir

des années 1970, l'œuvre *Femme Maison* interpelle autrement les militantes du mouvement de libération des femmes qui la reproduisent sur différents outils de communication. Elle se retrouve entre autres, en 1976, sur la page couverture du livre *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* de Lucy R. Lippard, une commissaire et autrice incontournable, notamment pour l'art féministe. Pour ces femmes, comme pour moi, *Femme Maison* exprime les inégalités des rôles, le poids des tâches de la femme dans l'espace domestique ou la mise en visibilité de la femme artiste. Dans les termes de Perla Serfaty-Garzon (2003), je trouve que cette œuvre de Louise Bourgeois rend visibles les tensions entre *l'aliénation* et *l'attachement* au chez-soi. Je me reconnais dans *Femme Maison*. Ma pratique m'amène à sortir de chez moi dans un élan émancipateur. À marcher, à rencontrer, à m'exprimer, à m'exposer. À « tuer l'ange de la maison ». Paradoxalement, elle me conduit dans des espaces domestiques semblables au mien qui conservent et reproduisent des stéréotypes genrés. Durant ces moments d'ailleurs, je pense à ma famille et je m'inquiète pour leur bien-être. Peu importe où je vais, je transporte ma maison. En valorisant des images d'intérieurs en usage, je réussis tout de même à prendre une distance face à l'impératif d'ordre et de ménage.

Qui suis-je d'autre ? Je suis une occidentale habitée par le capitalisme. Comme les personnes que je visite, je suis aliénée à un système économique qui valorise la propriété privée, la productivité, l'accumulation de biens matériels et d'expériences courtes et spectaculaires. *J'habite au 148* témoigne de cette aliénation en rendant visibles les habitudes de consommation et le rythme effréné des modes de vie d'aujourd'hui. Je tente, en vain, de déjouer le système en prenant un pas de recul et à travers la répétition de mes gestes dans la durée. Plusieurs femmes artistes utilisent la répétition et la durée comme outils d'émancipation ou pour exprimer l'aliénation. À travers le projet *Katalog*, l'artiste belge Barbara Iweins répertorie la totalité des objets de sa maison. Pendant quatre ans, elle répète un protocole qui l'amène à photographier plus de 12 000 objets allant des jouets de ses enfants aux ustensiles de cuisine. Iweins vit, entre 2018 et 2020, au plus près de ses choses, enfermée à l'intérieur de sa maison, partagée entre les sentiments d'encombrement et d'attachement. Elle qualifie de « terriblement ennuyeuse mais extrêmement rassurante » cette expérience répétitive de gestes sur une longue période (Iweins, 2023).

La cinéaste belge Chantal Akerman fait aussi usage de la répétition et de la durée pour mettre de l'avant l'aliénation de la femme, par l'homme, au sein de l'espace domestique dans son film *Jeanne Dielman, 23 rue du commerce, 1080 Bruxelles*. Sorti en 1975, on y observe le déroulement détaillé de trois journées dans le quotidien de Jeanne, une mère monoparentale qui se prostitue à la maison. Akerman brise les codes en mettant de l'avant des actions banales (éplucher des patates, laver la vaisselle, etc.) dans leur durée réelle, avec exclusivement des plans fixes, très peu de dialogues, des gestes et des décors répétitifs et ce, pendant 3h21m. La répétition des gestes rend visible la transformation de l'état psychologique de Jeanne qui, au fil du film, ne supporte plus le poids de l'asservissement. Comme pour l'œuvre *Katalog* de Barbara Iweins, l'aliénation s'inscrit non seulement dans la thématique abordée, mais aussi dans les procédés utilisés.



Figure 16 : *Jeanne Dielman, 23 rue du commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Akerman, 1975

Note. Tiré du site web du British Film Institute. <https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles>.

Qui suis-je, encore ? Je suis une personne blanche et je crée à partir de mon identité de femme blanche. Mes ancêtres, originaires de France, ont traversé l'Atlantique en quête d'une terre cultivable où il faisait bon vivre. Peu importe le mal causé, iels s'en sont appropriés comme il était coutume de faire, c'est-à-dire sans tenir compte de la présence autochtone sur le territoire. Je ne suis pas fière des gestes de mes ancêtres. Durant mon certificat en études autochtones, poursuivi afin de complexifier ma compréhension de l'espace habité, j'ai éprouvé du dégoût, de la colère, du mépris et de la culpabilité. Je ne peux rien changer au passé, mais je peux choisir d'écouter, de prendre soin et de reconnaître que j'habite un territoire Mi'gmaq non

cédé, plus spécifiquement le Gespe'gewa'gi. Il s'agit d'un premier pas, et il me reste beaucoup de chemin à faire. Je compte poursuivre cette réflexion entourant mes racines familiales et les différentes expériences vécues par d'autres personnes dans la géographie qui m'entoure.

Dans ce chapitre davantage introspectif, j'ai brossé un portrait général de la personne que je suis, telle que je me présente à l'autre. Bien entendu, ce travail nécessiterait d'être approfondi. Je pourrais, par exemple, analyser en quoi chacune des facettes de mon histoire impacte le processus de représentation. C'est tout de même à partir de ce constat que je me mets au travail.

4. USAGES

« Tablettes à hauteur réglable, à adapter selon vos besoins. »

« Un seul élément peut servir de rangement dans un espace restreint ou servir de base à un rangement de plus grandes dimensions lorsque les besoins évoluent. »

Ikea, Billy

Le projet *J'habite au 148* se poursuit dans le cadre de deux résidences de création en Abitibi-Témiscamingue (en territoire Anichinabé non cédé) et au Saguenay-Lac-Saint-Jean (Nitasinan des Premières Nations innues d'Essipit, de Pessamit et des Pekuakamiulnuatsh). Je suis d'abord accueillie par le centre d'artistes l'Écart (Rouyn) où on met à ma disposition un atelier. Je séjourne dans un appartement situé juste au-dessus des galeries, décoré par Geneviève Crépeau du collectif Geneviève et Matthieu. Dès mon arrivée, je m'y sens bien.

Pour la première fois, lors d'un déplacement, j'utilise la commode de la chambre. Je sors mes sous-vêtements de ma valise et je les place dans un tiroir. Tranquillement et soigneusement. Comme on nettoie une blessure. (extrait de mon journal)

Le corps accueilli et le corps soigné, je me mets au travail.

Nouvelle entente de participation et rétribution monétaire

En préparation aux nouvelles rencontres, je revois complètement le contenu de mon formulaire d'entente de participation. Contrairement aux versions précédentes, celui-ci énumère principalement mes propres engagements auprès des personnes qui m'ouvrent leur porte. Il y est question de mes responsabilités et de la possibilité, pour les personnes rencontrées, de se retirer du projet à tout moment. Dara Culhane aborde le sujet du consentement en plusieurs phases comme procédé ethnographique. Les différents accords se prennent tout au long du processus

de recherche plutôt qu'en amont. Elle envisage ce procédé comme la construction d'une relation plutôt qu'un contrat ponctuel. En faisant usage de cette méthode, l'ethnographe ou l'artiste prend le risque que la rencontre ne mène à aucune publication (Culhane, 2011). Au départ, la personne ne détient pas toutes les informations nécessaires pour prendre une décision éclairée. En procédant par étape, l'ethnographe ou l'artiste rend le consentement plus réfléchi. Je décide donc de prendre ce risque en permettant aux personnes de se retirer du projet à tout moment. Après réflexion, le lendemain ou le mois suivant, peu importe le moment, elle peut me contacter pour me faire part de son désistement. Aussi, je lui propose de lui faire parvenir la maquette du livre avant son impression. Je l'invite à nouveau, si elle le souhaite, à se retirer du projet à cette étape ultime. Si tel est le cas, je prévois de remplacer la photographie prise dans sa maison par une trace de son retrait.

Il est question aussi de tutoiement dans la nouvelle entente de participation. En début de rencontre, je demande maintenant que nous nous tutoyions. J'évite le vouvoiement qui crée une distance entre deux personnes et les hiérarchise dans le cas d'un vouvoiement à sens unique.

Le vouvoiement est une marque de politesse, mais aussi un indicateur de hiérarchie sociale qui permet de montrer son respect. En général, on vouvoie les personnes qu'on rencontre pour la première fois, ses supérieurs hiérarchiques, les personnes plus âgées que soi. Dans certains cas, une personne peut tutoyer, tandis que son interlocuteur emploie le *vous* : un professeur qui s'adresse à un jeune élève, un adulte à un enfant, une personne âgée à une personne beaucoup plus jeune, par exemple. Cette situation n'autorise cependant pas la personne qui est tutoyée à tutoyer son interlocuteur à son tour. (Office québécois de la langue française, 2015)

Le tutoiement pratiqué par deux personnes rend possibles des échanges plus chaleureux et des rapports de pouvoir mieux équilibrés. Toutes les nouvelles personnes qui ont participé à mon projet ont accepté qu'on se tutoie.

La nouvelle entente de participation mentionne également la compensation monétaire que j'offre maintenant aux personnes rencontrées en échange du temps qu'elles m'allouent. Ce temps demandé et accordé me permet de poursuivre un travail, ce qui n'est pas le cas des personnes qui acceptent de participer et qui ne retirent aucun avantage matériel de notre rencontre. Lors de la réalisation de la version 3 du projet, j'offrais un tirage photographique que j'envoyais par la poste quelques semaines plus tard. J'imposais la forme de la compensation et je contrôlais

le moment de sa réception. Un montant de 20 \$ remis lors de ma visite m'apparaît plus juste et demeure assez réaliste d'un point de vue budgétaire.

La question de la rétribution n'est pas abordée dans l'ouvrage *Réinventer l'ethnographie – pratiques imaginatives et méthodologies créatives* (2022). Différentes compensations créatives sont pourtant offertes discrètement sur les terrains de recherche. Le chercheur et anthropologue Roger Zerbo met en lumière la pratique taboue de rétribution monétaire dans un contexte d'enquête ethnographique. À contre-courant de la tradition disciplinaire selon laquelle l'information ne s'achète pas, cette pratique permet de partager plus équitablement les avantages de la recherche.

outre un regard déontologique selon les règles édictées par le métier de chercheur, ne pourrait-on pas alors facilement comprendre la rétribution comme une marque de respect, ancrée dans la reconnaissance de la dignité de l'autre ? (Zerbo, 2018, p. 54)

En pratique artistique, l'artiste Karen Elaine Spencer offre une rétribution aux personnes qui participent à ses projets de création. Dans une démarche éthique qui questionne les relations de pouvoir, elle met en place des protocoles et des contrats qui reflètent ses préoccupations tout en contribuant à équilibrer ses relations. Entre 2001 et 2005, elle expérimente plusieurs collaborations rémunérées dans le cadre de performances qui interrogent, entre autres, le capitalisme et la production de valeur. Avec *ramblin' man* (2001), Spencer publie une offre d'emploi dans un journal local pour recruter des personnes dont la tâche consiste à se promener dans les rues de Montréal, sans destination. Avec le projet *loiterin'* (2003), elle engage six personnes qu'elle paie 30 \$ de l'heure pour flâner à des endroits significatifs situés dans l'espace urbain de Montréal. Le contrat signé qui relie l'artiste aux personnes participantes est publié sur son site internet (<https://like-writingwithwater.wordpress.com/>). Un autre exemple est le projet *bread-bed* (2002-2005) pour lequel elle paie des personnes afin qu'elles se fabriquent un lit en tranches de pain et qu'elles s'y reposent un temps donné. Dans tous ces cas, les personnes participantes évaluent l'offre qui



Figure 17 : *bread-bed*, Karen Elaine Spencer, 2003

Note. Tiré du site web de l'artiste. © Karen Elaine Spencer.

avec le projet *loiterin'* (2003), elle engage six personnes qu'elle paie 30 \$ de l'heure pour flâner à des endroits significatifs situés dans l'espace urbain de Montréal. Le contrat signé qui relie l'artiste aux personnes participantes est publié sur son site internet (<https://like-writingwithwater.wordpress.com/>). Un autre exemple est le projet *bread-bed* (2002-2005) pour lequel elle paie des personnes afin qu'elles se fabriquent un lit en tranches de pain et qu'elles s'y reposent un temps donné. Dans tous ces cas, les personnes participantes évaluent l'offre qui

leur est faite, l'acceptent ou la refusent. La rétribution participe à clarifier les attentes, à valoriser le temps consenti et à partager la valeur produite.

J'expérimente la rétribution lors de mes deux résidences de création. Les premières fois, je prononce à peu près ces mots en tendant le billet : « Je vous offre 20 \$ en échange. Je sais que ce n'est pas grand-chose... » Je me rends compte au fil de mes expériences que ce commentaire dévoile ma position privilégiée. Évidemment, j'aimerais avoir les moyens d'offrir une plus grande somme. Je considère la valeur de ce qui m'est donné en retour plus grande que le 20 \$ accordé. Ces raisons expliquent mon commentaire, mais elles ne le légitiment pas pour autant. Si certaines personnes refusent bien souvent le montant, prétextant parfois ne pas être « assez pauvres » pour l'accepter, d'autres semblent plutôt satisfaites, voire soudainement très enthousiastes envers mon projet. L'ajout de ce 20 \$ à leur budget change quelque chose. Il appartient à l'autre personne de déterminer elle-même la valeur de ce montant. Il appartient aussi à l'autre personne de déterminer la valeur de ma proposition artistique. Désormais, je ne commente plus la rétribution que je propose.

Sur vingt-sept rétributions de 20 \$ offertes dans le cadre de ces deux résidences, quatorze sont acceptées par les personnes rencontrées, pour un total versé de 280 \$.

Le contenu de cette nouvelle version du formulaire rend maintenant possible une relation d'entente plus équilibrée, mais sa forme ne reflète pas les améliorations apportées. Il s'agit toujours d'une feuille de bureau 8,5x11po avec un espace en bas pour apposer sa signature. Lors d'une deuxième résidence de création, cette fois au Centre SAGAMIE (Alma), je revois la forme de ce document aidée par Emili Dufour. Je souhaite le rendre plus accessible, moins institutionnel, moins officiel. Au fil de nos échanges, nous optons pour une impression du document sur un papier coloré d'un format non conventionnel, attaché dans une pochette en papier kraft. La couverture de cette pochette comprend une photogravure au laser d'une image tirée du projet *J'habite au 148*. Pour leur production, six images différentes sont utilisées ainsi qu'une variété de papiers colorés. Je m'assure que chaque combinaison photogravure/papier de couleur soit différente lors de l'assemblage. Chaque exemplaire est unique et sa forme réfère davantage à un objet d'art qu'à un document administratif.



Figure 18 : Entente de participation, 2023



Figure 19 : Détail de l'entente de participation, 2023

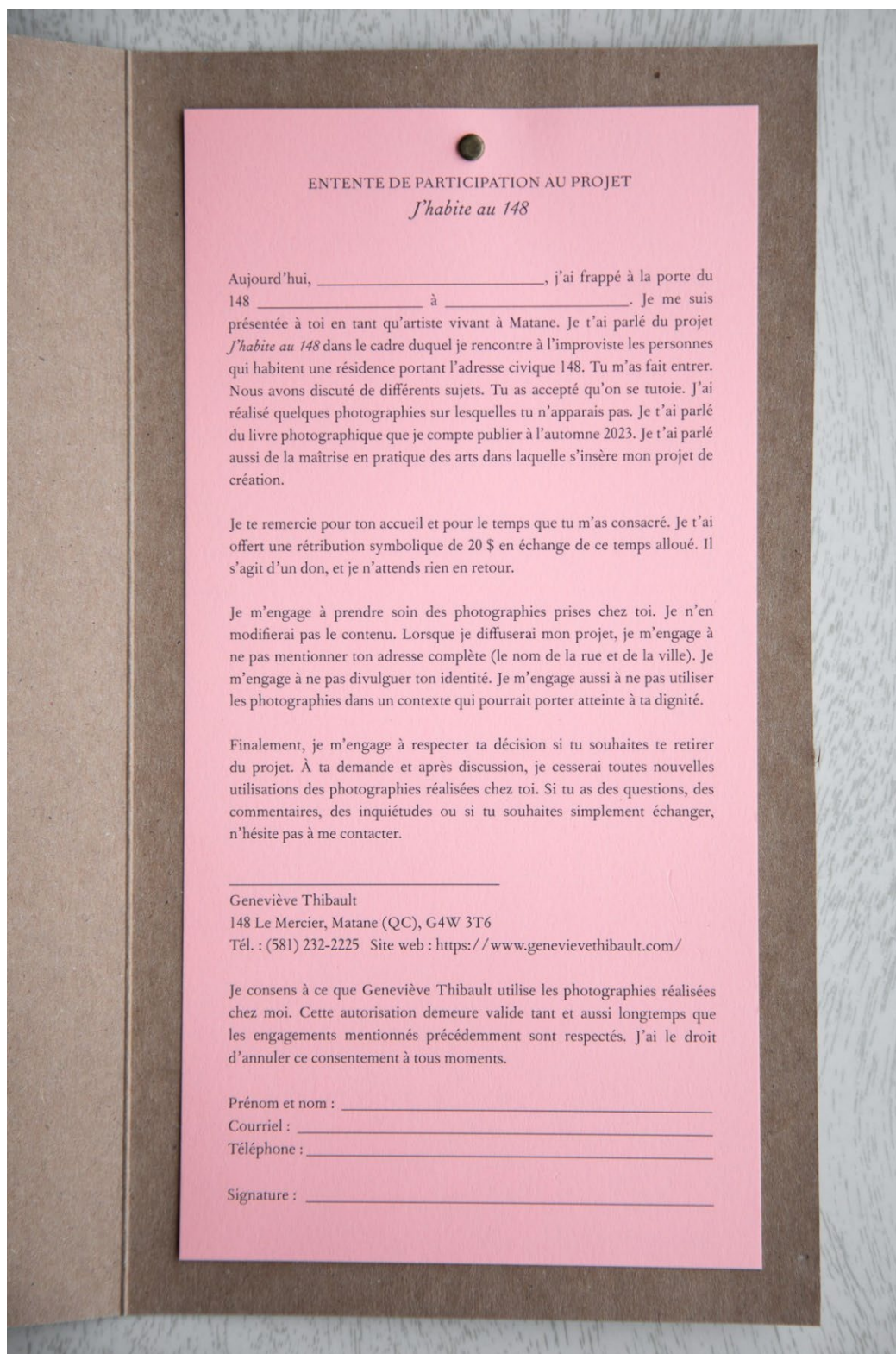


Figure 20 : Intérieur de l'entente de participation, 2023

Journal de terrain

J'adopte l'utilisation d'un journal dans lequel j'écris tout ce qui me vient en tête lorsque je me remémore mes rencontres – les données techniques, les échanges, les réflexions et les questionnements. J'ai appris, durant mes études en ethnologie, à utiliser ce type de journal lors des enquêtes de terrain. Il permet d'établir une distance scientifique avec le sujet étudié dans un contexte de proximité. Par « distance », il n'est pas question ici de détachement, mais plutôt de réflexivité. Du fait de s'observer soi-même, de se remettre en question, de situer sa pratique ou ses pensées. Pour Stéphane Beaud et Florence Weber, dans le *Guide de l'enquête de terrain* (2010, p.80), « il s'agit ici de [se] rendre étranger à [soi-même], c'est-à-dire de [se] soumettre [soi-même] à un interrogatoire approfondi ». Dans le cadre de la poursuite de *J'habite au 148*, je procède à cet exercice d'écriture à la fin d'une journée de rencontres en essayant de porter attention à l'ambiance sonore, aux odeurs, au déroulement, au contenu des échanges et à l'affect. L'ethnographie sensorielle m'aide à prendre conscience des limites de la photographie dans le processus de représentation et la pertinence de tenir compte des autres sens. La théorie sociale occidentale prend en compte seulement cinq sens qu'elle hiérarchise. La vue et l'ouïe sont priorités au détriment de l'odorat et du toucher, des sens plus associés au corps qu'à l'esprit (Culhane, 2021, p. 77).

La maison est un lieu dynamique d'interactions et d'imagination. Les personnes qui m'y accueillent agissent comme des guides. Elles me présentent leur environnement, me font visiter leur espace, abordent des sujets parfois politiques comme les inégalités sociales, le travail, le manque de temps, le coût de la vie, la difficulté à trouver un logement, etc. Se laisser guider par une personne implique de suivre ses pas autant que ses idées, ses souvenirs et les émotions ressenties. Dans le cadre de ses recherches, Cristina Moretti réfléchit à l'apport des visites guidées qu'elle envisage comme une pratique de co-imagination, c'est-à-dire une interaction complexe entre plusieurs réalités (Moretti, 2021). Tous ces échanges, dont je ne contrôle ni le contenu, ni la durée, participent à une meilleure compréhension de la personne rencontrée et de son expérience d'habitation. Ils contribuent à transformer le processus photographique en une expérience moins hiérarchique et plus incarnée. L'utilisation du journal permet de conserver des traces écrites de ces expériences de co-imagination au cours desquelles les personnes s'expriment librement. En voici quelques exemples tirés de mes archives :

Elle me montre les chambres de ses enfants partis de la maison il y a quelques années. Ces chambres sont intactes. Elle me parle de son petit-fils. Du temps passé avec lui avant qu'il devienne un adolescent. Il lui manque.

[...] Il ajoute un banc près de lui et m'invite à m'asseoir. Il fume et écoute Pénélope McQuade à la radio. J'entends aussi la voisine d'en bas qui se chicane. Il me questionne à propos de mon projet. Il me dit qu'il trouve difficile, aujourd'hui, de distinguer les bonnes des mauvaises rencontres. Il s'inquiète pour la suite du monde.

[...] Elle se déplace avec une marchette. Elle me fait entrer et retourne s'asseoir dans son fauteuil. Elle connaît Matane. Son oncle habitait Grosses-Roches. Elle y a souvent emmené ses enfants. Elle pêchait et elle cuisinait les morues. Elle me parle de sa famille et de la Gaspésie. Ses yeux brillent. *Ils sont tous morts maintenant*, qu'elle me dit tout bas.

[...] Il n'écoute pas la télévision depuis deux ans. Il n'écoute pas la radio non plus. Il aime vivre dans le silence. Il se demande parfois si la vraie vie est celle qu'il vit quand il dort. Les rêves lui apparaissent plus réalistes que la vie d'aujourd'hui. Il refuse de s'habituer au médiocre. Il refuse d'accepter l'inacceptable. Il me parle de l'air pollué et de la nappe phréatique. Il me parle de l'eau du robinet qu'il ne boit plus. De ses marches autour du lac avec son chat. Des coyotes qu'il entend parfois hurler au loin. Il me répète plusieurs fois que ma visite est un cadeau. (Extraits de mon journal)

La profondeur des confidences qui me sont faites, lors de ces rencontres, me surprend. S'ouvrir à une inconnue qu'on ne recroisera pas s'avère moins risqué que de parler à une personne proche. Parfois, en sortant du lieu, je suis épuisée. J'ai l'impression de prendre sur mes épaules une part du fardeau de la personne rencontrée. Ensuite, durant mon exercice d'écriture, je dépose ma charge sur le papier. Le temps et l'énergie que j'y consacre permettent de révéler de nombreux détails et de nourrir ma compréhension. Des liens se créent entre les propos exprimés et mes observations, contribuant à équilibrer la prise de parole. La notation le jour-même, malgré ma fatigue, permet de profiter de la clarté de mes souvenirs. En contrepartie, la réalisation de cette tâche est souvent exténuante.

Il est souvent difficile d'entrer.

Il est parfois plus difficile d'en sortir. (Extrait de mon journal)

Dans mon journal, je note également mes échanges avec les personnes qui ne me laissent pas entrer chez elles. Je n'avais jamais vraiment porté attention aux refus dans ce projet de création. Certains de ces refus sont violents. Parfois je me sens diminuée par des propos qui me sont adressés. On m'a déjà traitée de « pelleteuse de nuages », on m'a reproché de ne rien faire d'utile, on m'a recommandé d'aller m'occuper de mes enfants. Curieusement, les phrases les plus blessantes ont toutes été prononcées par des hommes qui m'ont paru réellement choqués par ma visite. Mes rencontres impliquent une prise de risques, dont celui d'être blessée. Le fait d'arriver à l'improviste et de déranger certaines personnes me rend plus vulnérable. Je fais aussi de mauvaises rencontres. Consigner ces expériences, dans mon journal, permet de me rappeler de ces blessures et d'en témoigner afin de construire une représentation qui se rapproche de l'expérience vécue. Ces blessures existent, et maintenant je les expose.

Je ne connais pas encore les raisons de ces traitements. Peut-être m'accuse-t-on d'indiscrétion, de flânage ou plus largement, d'être une femme artiste. L'auteure Ania Wroblewski, professeure au College of Arts de l'Université de Guelph, publie *La vie des autres – Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi* qui porte sur la pratique de deux créatrices françaises. Wroblewski propose le crime (au sens large et vu dans le domaine de la création) comme entrée. L'art de ces deux créatrices, qui font usage du texte et de la photographie pour représenter des réalités sociales, a souvent été considéré comme des atteintes à la vie privée, de l'indiscrétion, du vol d'intimité ou de l'exhibitionnisme. « Par le simple fait de choisir non seulement leurs propres vies mais aussi celles des autres comme le point de départ de la création, Calle et Ernaux s'emparent du pouvoir très particulier qui s'exerce à la frontière entre le privé et le public. » (p. 28) Wroblewski relie ces accusations au fait que ces artistes sont des femmes et qu'on ne permet pas, dans la société française, les mêmes libertés aux femmes qu'aux hommes. Calle et Ernaux sont des femmes-artistes hors-la-loi.

L'artiste hors-la-loi, quant à elle, se soustrait des discours stéréotypés de son milieu ; elle se précipite sur les occasions intéressantes qui se présentent à elles en dépit des réalités matérielles qui s'imposent à son existence; elle s'élève contre ce qui lui déplaît, ne maintient pas le statu quo, décide de son propre chemin et ne se soumet à aucune autorité, sauf, bien sûr, si c'est ce qu'elle désire. (Wroblewski, p. 238)

Dans le chapitre deux (*Les flâneuses*), Wroblewski démontre comment les deux artistes utilisent, parmi leurs méthodes, la simple marche dans les rues pour réinvestir au féminin l'espace extérieur et s'emparer du pouvoir. Peut-être que le pouvoir que je m'empare en créant, en marchant dans les rues, en cognant aux portes à l'improviste et en photographiant la vie privée des autres, affecte davantage certaines personnes. Sans surprise, ce pouvoir semble déranger plus d'hommes que de femmes. Peut-être aussi que ces personnes saisissent rapidement et réagissent au déséquilibre des relations que je propose. Leurs attaques pourraient alors être comprises comme des gestes de légitimes défenses.

Situation de la pratique

Je cherche des moyens de mieux situer ma pratique en m'imprégnant du lieu et de son histoire. Au centre d'artistes l'Écart, je demande à Aurée Juteau de me référer de la poésie ou des films créés dans la région. Elle me dit de parler à Julie St-Amour qui elle, me suggère des lectures.



Figure 21 : Suggestions de Julie



Figure 22 : Suite des suggestions de Julie

Les mots des autres, des artistes qui habitent le territoire, m'apportent une autre compréhension de l'espace vécu. Je comprends mieux les différentes réalités qu'on me raconte ou que je ressens à l'intérieur des maisons. Mieux comprendre transforme mon expérience affective. J'ai l'impression de connecter plus facilement avec les personnes qui semblent, par le fait-même, se sentir davantage comprises.

Cette démarche d'imprégnation m'amène aussi à cartographier le territoire. Audrée me fournit un rouleau de papier kraft. J'en découpe un morceau et je l'accroche au mur de l'atelier. Avec des crayons de couleur, j'indique les routes, les municipalités, les étendues d'eau et l'emplacement des 148.



Figure 23 : Création d'une carte au centre d'artistes L'Écart

Au départ, la carte créée m'aide à planifier mes parcours, puis elle me permet d'en conserver des traces. J'y indique mes trajets quotidiens et certaines informations qui me sont transmises lors de mes échanges. Comme l'emplacement d'un cèdre âgé de 1000 ans, la clinique d'orthopédie, l'endroit d'une rupture amoureuse, la faille géologique qui a mené au développement minier de la région, etc. À la fois outil de planification et outil mnémonique, je crée cette carte sans trop réaliser, sur le coup, son importance dans ma démarche. *Je verrai bien où elle me mène*, que je me dis. Michael Taussig, anthropologue et professeur à l'Université Columbia à New-York, accorde une place importante au dessin dans le journal de terrain. Ses recherches remettent en question la production des savoirs culturels par la culture capitaliste occidentale, la place accordée à l'écriture en recherche et la conception de la réalité.

Why draw in notebooks? In my own case, if not in others, one reason, I suspect, is the despair if not terror of writing, because the more you write in your notebook, the more you get this sinking feeling that the reality depicted recedes, that the writing is actually pushing reality off the page. Perhaps it is an illusion. But then, illusions are real too. (Taussig, 2011, p. 16)

Le dessin permet de révéler certaines choses. Il permet aussi de déjouer les hiérarchies en représentant autrement. Dans le cadre de cette recherche, la création de la carte m'aide à planifier, à me rappeler, à me représenter l'espace que je sillonne et que j'imagine à travers mes expériences et mes discussions. Je ne dessine pas ma carte sur les pages de mon journal de terrain, mais sur une grande feuille accrochée au mur d'un atelier. Il s'agit d'un mauvais choix. Je ne suis pas en mesure, comme le suggère Taussig dans son livre *I Swear I Saw This*, de dessiner dans le feu de l'action où les émotions sont les plus vives. J'aurais aimé lire Taussig plus tôt.

Durant mon séjour à l'Écart, j'utilise l'atelier seulement pour mettre à jour cette carte géographique. Je prends conscience que je ne suis pas une artiste d'atelier, c'est-à-dire une artiste qui crée dans un lieu dédié exclusivement à la création. Mon atelier, c'est souvent ma maison, parfois ma voiture, parfois la maison d'une autre personne ou l'appartement qu'on me prête lorsque je me déplace. Étrangement, je réfléchis à l'ailleurs quand je me trouve chez moi, et je pense à ma famille quand je suis ailleurs. Comme si mon corps et ma tête ne se trouvaient jamais au même endroit. Le corps toujours en retard ou en avance sur le reste. La dislocation de mon être m'amène à ressentir le manque ou l'insatisfaction. Cette dislocation me rend vulnérable. Le problème, avec l'atelier dédié exclusivement à la création, c'est que je ne pense jamais à lui. Il ne me manque pas.

Durant mon séjour au Centre SAGAMIE, au lieu de poursuivre l'idée de cartographier l'endroit où je me trouve, je consacre les deux premières heures de ma journée à marcher ou à me balader à vélo dans les différents quartiers. Ces promenades me permettent de mieux me situer dans la ville, mais aussi de découvrir l'extérieur de ses habitations, l'aménagement des cours et les actions qui s'y déroulent. C'est le printemps, et les gens profitent du beau temps. Je rencontre plusieurs personnes qui prennent aussi des marches, qui travaillent sur leur terrain, qui s'amuse au parc avec les enfants, qui contemplant la rivière. Les personnes rencontrées se saluent entre elles et me saluent aussi. Dans l'ouvrage *Réinventer l'ethnographie – pratiques*

imaginatives et méthodologies créatives, Cristina Moretti invite à marcher dans l'espace public et à observer qui le revendique ou l'habite pour ainsi mieux comprendre les relations sociales au sein d'une communauté. En plus de voir l'autre, la marche permet de se rendre visible, de négocier son identité et sa place dans le monde (Moretti, 2021).

Lors d'une de ces balades matinales, un homme d'environ mon âge sort des broussailles qui longent la piste cyclable avec un bout de bois dans les mains. Il s'empresse de me montrer « la tête » qu'il vient de trouver sur le bord de la rivière. Je regarde sa trouvaille et je réussis à voir cette tête dont il me parle. Il est ravi. Il dit qu'il compte l'accrocher chez lui et l'utiliser pour suspendre son linge. En partant, il se retourne une dernière fois et crie avec une grande joie : « C'est ma mère qui m'a montré à faire ça ! » Il parle sûrement du glanage, ou peut-être du fait de s'émerveiller, de partager sa joie, ou peut-être de redonner une utilité ou de faire preuve de créativité ? Peut-être parle-t-il de tout ça à la fois. Je me demande ce qu'il reste de ma mère en moi. Ma mère atteinte de la maladie d'Alzheimer. Avant qu'elle tombe malade, quand elle travaillait pour subvenir seule aux besoins de ses trois enfants, elle m'a enseigné à repérer les meilleures aubaines dans les épiceries, et aussi à transformer les restants de la veille. Le prix le plus bas des poulets entiers ou des briques de fromage, et la transformation d'un pain de viande en sauce à « spag ». Je me demande ce que mes enfants retiendront de moi. Ce qu'il subsistera de moi en eux lorsqu'ils auront mon âge.

À mon retour à l'appartement qui m'est prêté, je prends le temps de raconter l'événement dans mon carnet, même s'il n'implique pas une personne qui habite dans un 148 et même si l'événement ne se déroule pas dans un 148. Je me sens touchée par cette rencontre effectuée au hasard et dont je ne contrôle pas le cadre. Elle me transforme et me plonge dans un état de vulnérabilité qui me suit le reste de la journée.

Dans le cadre de ces deux résidences de création, j'ai répété le projet *J'habite au 148* tout en le transformant. Les actions entreprises contribuent au développement d'une pratique photographique incarnée et située qui prend en compte la situation de coprésence. Chaque geste participe, d'une certaine façon, à rééquilibrer les relations de pouvoir que le projet implique.

5. DISSIMULEZ OU EXPOSEZ

« Cette boîte, au tissu effet velours, apporte de la douceur à la pièce [...]. Convient à la bibliothèque BILLY, où elle ajoute style et fonctionnalité. »

Ikea, DRÖNA

Les bibliothèques vitrées exposent tout leur contenu. L'ajout de boîtes de rangement permet de garder hors de vue certaines choses tout en concentrant l'attention sur les objets préférés.

Dans ce chapitre, j'aborde le processus de sélection des photographies et des extraits de mon journal ainsi que leur mise en exposition sous la forme du livre photographique.

Sélection des photographies et des textes

Je choisis le corpus d'images à publier parmi toutes les photographies réalisées, de la première à la plus récente version du projet. Celui-ci témoigne de la répétition, des tâtonnements, des améliorations, de mon engagement, de la durée et de l'accumulation. La quantité de photographies montrées m'apparaît essentielle pour bien refléter l'ampleur du projet dans lequel elles s'insèrent. Chaque maison visitée y est représentée, sans exception. Certaines maisons le sont plus d'une fois. Ce qui m'importe, c'est que cette étape n'exclut aucune participation. Mes motifs de sélection varient, allant de l'histoire racontée par la photographie, aux réactions qu'elle suscite ou à l'esthétisme des espaces représentés.

La séquence ne respecte pas la chronologie ou les lieux de captation. Pour plusieurs raisons, je choisis de mélanger les photographies entre elles pour les dissocier d'une ville, d'une région ou d'une maison. Le duo de designers graphiques Criterium participe à cette étape de mise en séquence en jouant avec les formes et les couleurs présentes dans les photographies. En plus d'inviter le lectorat à vivre une expérience moins cérébrale et plus sensorielle de la vie

quotidienne, la méthode reflète davantage mon expérience vécue et les limites de la représentation photographique. Dans l'ouvrage *Ordinary Affects* (2007), l'anthropologue et professeure à The University of Texas Kathleen Stewart observe la dimension sensorielle et affective de la vie quotidienne et des rencontres qui en émerge. Elle choisit d'en témoigner de la même manière qu'elle saisit ces expériences réelles, c'est-à-dire de façon fragmentaire, partielle et incomplète. Comme c'est le cas avec *J'habite au 148*, les expériences sont mélangées. Il n'est pas nécessaire de lire les histoires dans un ordre quelconque, car bien qu'elles soient interconnectées par le projet, les thématiques abordées, les idées ou les sensations qu'elles suscitent, ces dernières demeurent indépendantes les unes des autres.

Aucune information technique ou légende – lieu, région, date, noms des personnes – n'accompagne les images. Ce choix permet de préserver un certain degré d'anonymat des personnes rencontrées. Aussi il rend possible une expérience plus sensible des photographies et découle d'un constat lié à ce projet. La représentation est trop lacunaire et fragmentaire pour prétendre représenter une réalité précise. Les deux seules réalités que je considère plutôt bien représentées, grâce à l'accumulation d'images captées dans différentes situations, sont celles de la vie quotidienne en région et de mon expérience vécue à travers la réalisation du projet.

Je choisis de présenter des fragments de texte tirés de mon journal de terrain. De la même manière que je construis la séquence d'images, les textes sont mélangés et présentés séparément des photographies. Cette forme de paratexte n'a pas pour objectif d'informer à propos du référent, mais plutôt de révéler le cadre dans lequel s'insère la rencontre. En cinéma documentaire, Renov (2004) expose les limites du médium : les dialogues ethnographiques enregistrés ne représentent pas des enregistrements d'une culture, mais plutôt des enregistrements d'une rencontre entre les cinéastes et une culture. Il met en garde contre la violence associée à ce genre de production de connaissances. Pour Michalet (2017, p. 234), l'enjeu est celui « de montrer des processus de subjectivation qui activent des processus de véridiction. » Plutôt que de fusionner avec l'autre et de mettre hors-jeu le « je », l'art documentaire devrait révéler le dispositif de représentation (2017, p. 246). En insérant des fragments de mon journal de terrain dans le livre photographique, je révèle en partie le dispositif de représentation. Je rappelle qu'il s'agit d'un processus subjectif. Aussi, ces textes informent le lectorat des différentes expériences d'habitation qui m'ont été racontées dans le cadre d'entretiens non dirigés. Lors de ces conversations,

je laisse les personnes rencontrées déterminer les sujets discutés. En ce sens, elles prennent la parole à travers ces fragments d'écrits comme elles le font à travers l'aménagement de leur maison rendu visible dans mes photographies. Je continue tout de même d'exercer une certaine autorité en cadrant, en sélectionnant et en ordonnant les écrits.

Choix du format livre photographique

Le livre photographique m'apparaît comme le réceptacle idéal pour l'accueil du projet et sa découvribilité. Davantage théorisé par des chercheurs d'origine anglosaxonne, le terme « photobook » est le plus couramment utilisé dans la littérature. Au Québec et en France, le terme « livre photographique » est le plus répandu, quoique « livre de photographies » lui soit parfois préféré, comme c'est le cas avec la traduction française de l'incontournable livre en trois tomes des auteurs britanniques Parr et Badger *Le livre de photographies : une histoire* (Parr et Badger, 2004). Alex Sweetman propose le terme « photobookwork », en 1985, prenant en considération l'interrelation entre le contenu et la matérialité du livre (Neves, 2016). La définition-même du livre photographique est mitigée. Les éléments qui font davantage consensus sont les suivants : le message premier est transmis par la photographie ; un thème spécifique traverse le livre et une intention narrative s'en dégage.

Comme c'est aussi le cas avec la version 3 de mon projet exposée chez moi, il existe un rapport direct entre le contexte de création – l'espace domestique – et le choix du format livre. Le livre se déplace et s'insère dans les différents intérieurs. J'aime imaginer qu'il intègre les décors parmi les autres objets qui s'y trouvent et qu'il devient lui-même un objet de la maison. Le livre est tenu proche du corps. Sa lecture fait appel à tous les sens, déjà stimulés par l'environnement familial. Le son des enfants, l'odeur du repas qui cuit au four, le confort ou l'inconfort d'une chaise, les rayons du soleil qui pénètrent dans la pièce, la sonnette de la porte d'entrée, le chat qui s'installe sur les cuisses. Je n'ai aucun contrôle sur le contexte de lecture mis en place par la personne elle-même et sujet à l'inattendu, ou sur le dialogue qui se crée entre l'expérience d'habitation vécue dans l'instant présent et celle observée dans le livre.

Description du livre *J'habite au 148*

Le ratio 2:3 du livre correspond au format des photographies, permettant la conservation des cadrages originaux lorsqu'elles occupent une double page. Il n'y a jamais plus d'une photographie ou plus d'un extrait de texte par page. Des sections photographiques de 32 pages et des sections de textes de 16 pages s'alternent le long des 320 pages totales.

Comme l'intérieur des maisons, les espaces représentés ne peuvent être vus simultanément. Une séquence de lecture est proposée, mais je n'ai d'emprise ni sur sa durée, ni sur sa trajectoire contrairement au montage cinématographique. Un court texte présente les grandes lignes du projet de manière factuelle, sans théorisation. Au sujet de l'absence de théorisation dans l'ouvrage *Ordinary Affects* (2007), Denielle Elliott avance que le choix de Kathleen Stewart permet aux histoires racontées de produire une profonde impression sur le lectorat. « Cela favorise une approche privilégiant une « théorie faible », c'est-à-dire qui accorde davantage d'attention aux objets et aux sens qu'à la grande histoire elle-même. » (Elliott, 2021, p. 49)

L'édition compte 300 livres dont 148 exemplaires numérotés. Les exemplaires sont imprimés avec une presse numérique HP Indigo et reliés sous une couverture rigide. Les 148 exemplaires numérotés seront mis en vente via mon site web et lors d'événements de lancement dans différents espaces dédiés à l'art actuel. Je prévois aussi en déposer dans les librairies spécialisées. Les 152 autres exemplaires emprunteront différentes routes : si certains seront utilisés à des fins de promotion de carrière, de communication ou d'archivage, les autres seront vendus aux bibliothèques, spécialement celles situées dans les municipalités qui m'ont accueillie dans le cadre du projet. Je souhaite que les personnes visitées accèdent gratuitement au livre. Le système de prêt des bibliothèques facilitera cette accessibilité. Une fois les exemplaires disponibles à l'emprunt, j'aviserai les personnes qui habitent à proximité. Cette stratégie de distribution, qui vise différents marchés, ne compromet pas la qualité de l'objet, assure son accessibilité tout en permettant d'en tirer des revenus équitables qui devraient couvrir les coûts de production.

La sélection des textes et des images, leur mise en séquence, le choix du format livre et l'élaboration de sa distribution ont tous été réalisés en gardant de vue l'équilibre des relations de pouvoir tout en permettant de réduire, voire de contrebalancer, les pertes financières de l'artiste.

6. AVIS

★★★★☆ (411)

« Beau meuble mais chambranlant. »

Robert, 22 mars 2024

Dans le cadre de cette recherche-création, j'ai souhaité répéter différemment le projet photographique *J'habite au 148* débuté en 2016. J'avais pour intention d'améliorer les relations interpersonnelles qu'il suscite. Au chapitre *Bibliothèque vitrée, bleu foncé*, j'ai effectué d'abord une recherche pluridisciplinaire entourant les deux notions centrales dans ma pratique artistique, soit celles de la maison et de la photographie documentaire. Dans un deuxième temps, sous l'éclairage d'une sélection d'œuvres et d'ouvrages sur ces sujets, j'ai revisité les archives de *J'habite au 148*. J'ai constaté de nombreux problèmes à travers les trois versions déjà réalisées du projet, comme celui de la prise de contrôle intégrale du processus, celui de l'appropriation de l'espace privé et du temps des personnes participantes, celui de la standardisation de mes méthodes peu importe les situations, celui de mon effacement ou, au contraire, du non-partage de la prise la parole. J'ai retenu une question principale parmi toutes celles soulevées dans cette section. **Comment poursuivre le projet photographique *J'habite au 148* tout en améliorant l'équilibre des relations de pouvoir qu'il implique ?** Au chapitre *Instructions d'assemblage*, j'ai développé une méthode qui sollicite ma perte de contrôle et ma vulnérabilité tout en s'inspirant des méthodes ethnographiques réinventées publiées par Elliott et Culhane (2021). Le choix d'effectuer une recherche documentaire pluridisciplinaire et de bricoler cette méthode découle d'un objectif poursuivi par cette recherche, soit celui de mieux articuler l'interdisciplinarité de ma pratique, entre la photographie et l'ethnologie.

Le chapitre *Outils* participe à l'inclusion de l'observatrice dans ses observations (Morin, 2004) et au développement d'une pratique plus incarnée. Je m'y expose en tant que femme occidentale blanche, mère et artiste. Cette recherche-crédation m'a amenée à prendre conscience d'un paradoxe important. Si l'art participe à mon émancipation, s'il me fait sortir de chez moi et m'éloigne de mes responsabilités quotidiennes de mère, il me conduit dans les intérieurs d'autres maisons où je continue de me soucier du bien-être de mon prochain. Les fonctions émancipatrices de ma pratique nourrissent mon aliénation.

J'ai poursuivi un deuxième objectif tout au long de ce travail qui est celui de passer de la pratique photographique documentaire de l'ordre de l'extraction à la pratique photographique non fictionnelle et performative. Cette transformation s'est opérée dans l'action, lors de deux résidences de création à l'Écart (Rouyn) et au Centre SAGAMIE (Alma) où j'ai créé un nouveau corpus de photographies et de textes. Le quatrième chapitre, *Usages*, leur est consacré. Lors de ces séjours de création, j'ai complètement revu le contenu et la forme du document d'entente ; j'ai mis en place une pratique de rétribution ; j'ai laissé les personnes guider les entretiens et les visites ; j'ai utilisé un journal de terrain qui m'a permis de développer une pratique réflexive tout en conservant des traces de mes échanges ; j'ai davantage mis de l'avant ma vulnérabilité et j'ai utilisé une variété de stratégies pour m'imprégner des différents lieux. J'ai amélioré l'équilibre des rapports de pouvoir comme je le souhaitais, mais certains aspects de mon projet nuisent à une plus grande perte de contrôle, comme l'improviste comme mode de fonctionnement. L'improviste de ma visite s'avère totale pour la personne visitée tandis qu'elle demeure partielle de mon côté. Bien que je ne choisisse pas le lieu qui porte l'adresse civique 148, je choisis le moment de ma visite. L'équilibre des rapports de pouvoir serait davantage amélioré si mes rencontres avaient réellement lieu au hasard pour tout le monde, dans un espace neutre. Comme cette rencontre effectuée lors d'une balade à vélo où un homme très enthousiaste me partage comment il compte utiliser la curieuse pièce de bois qu'il vient juste de trouver. Les personnes qui circulent dehors, à l'exception de celles qui se déplacent vers leur lieu de travail, sont davantage disponibles et disposées à rencontrer.

Dans le quatrième chapitre, j'ai raconté comment cette rencontre effectuée davantage à l'improviste m'a transformée. Avec du recul, je pense avoir vécu une expérience de *résonance*, un concept développé par le philosophe et sociologue allemand Hartmut Rosa. Pour lui,

l'humain est un être au monde de plus en plus aliéné et privé de ses relations. À force de courir pour constituer un capital économique, social et physique, il devient indisponible au monde qui l'entoure. Par exemple, les relations avec le voisinage sont négligées au profit de l'accumulation de contacts lointains et hypothétiques. La *résonance* est la solution qu'il propose à ce monde qui devient sourd. Bien qu'il n'existe pas de méthode pour entrer en *résonance*, celle-ci nécessite la vulnérabilité (une disposition à être touchée), une ouverture à l'autre et la perte de contrôle. Se dit *résonante* une relation équilibrée qui transforme les personnes qui s'y engagent. (Rosa, 2018) L'étude des concepts de Rosa, débutée à l'automne 2022⁴, s'avère une piste intéressante pour la poursuite de ma réflexion entourant l'équilibre des rapports de pouvoir dans le contexte d'une pratique artistique, et non dans le contexte plus ciblé du projet *J'habite au 148*. Son cadre m'apparaît trop rigide pour permettre l'expérience de la *résonance*. Après de multiples expérimentations, je suis en mesure d'affirmer qu'un plus grand partage du pouvoir, dans ce contexte, nécessiterait des transformations majeures qui dénatureraient le projet.

Dans le cinquième chapitre, *Exposez et dissimulez*, je mets de l'avant mon processus de sélection des textes et des photographies ainsi que leur publication sous la forme du livre photographique. Pris dans leur ensemble, les fragments de conversation et de maisons rendent visible la solitude du monde. Pourtant, je ne visite pas la solitude dans le cadre de ce projet. Je visite des gens qui ne sont plus seuls en ma présence et avec qui je ne suis plus seule non plus. L'impression de solitude s'accroît une fois les photographies mises en commun. Ce paradoxe peut s'expliquer par l'accumulations d'absences, puisque les personnes n'apparaissent jamais dans le cadre photographique. Elles sont partiellement présentes dans l'image à travers leurs objets et les traces récentes de leur passage, mais leur corps se situent dans un espace hors d'atteinte. Dans l'ouvrage *Rendre le monde inaccessible* (2020), Hartmut Rosa développe le concept de *semi-disponibilité* qu'il considère nécessaire à toute relation de *résonance* avec une personne, voire avec un objet. Les personnes qui se situent dans l'hors-cadre de mes photographies ne sont ni totalement disponibles, ni totalement indisponibles.

⁴ Durant la session d'automne 2022, j'ai suivi un séminaire qui se focalisait sur les principaux ouvrages d'Hartmut Rosa et ses concepts clés, donné par la professeure et chercheuse Catherine Chomarat-Ruiz à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Toujours dans ce cinquième chapitre, je démontre que les processus de sélection et de publication participent à l'amélioration des relations de pouvoir du projet tout en tentant de réduire ma vulnérabilité financière. Dans le dernier texte du livre, celui de la page 288, une question significative m'est adressée : « Il me demande si je gagne ma vie avec mon art. » Il s'agit d'une question d'apparence simple, mais qui m'habite encore aujourd'hui. L'expression-même de gagner sa vie, couramment utilisée, parle d'argent avant tout. Elle résume « la vie » et sa réussite au salaire gagné ou aux biens accumulés. L'expression valorise le productivisme au détriment du bonheur, de la santé, de la famille, de l'amour ou du sentiment d'accomplissement. Elle est symptomatique du système capitaliste dans lequel j'évolue.

Afin de répondre à la question dans le sens où elle m'a été posée, je présente mon budget de création déficitaire en Annexe I. Il concerne les deux séjours de création. Les coûts de publication, quant à eux, atteignaient les 15 000 \$ le 31 juillet 2024. Le projet coûte cher et je ne dispose d'aucun budget de production. Je redouble d'efforts au travail en y investissant les sommes gagnées dans le cadre d'autres réalisations artistiques. L'art me permet de faire de l'art.

Afin de répondre à la question dans le sens où je préfère l'entendre, je gagne très bien ma vie avec l'art.

Les transformations de mes méthodes de création contribuent à réduire ce que je nomme maintenant « l'empreinte ethnologique » (en référence à l'empreinte écologique). Il s'agit d'un concept inventé dans le cadre de ma recherche et qui désigne l'impact néfaste d'un geste ou d'une pratique sur les autres personnes impliquées. J'ai une intuition par rapport au potentiel de ce concept que je souhaite éventuellement explorer au 3^e cycle universitaire. Ma maîtrise, ainsi que mon entourage immédiat, m'ont fait réaliser que l'impact néfaste sur mon prochain est inévitable, quels que soient mes gestes.

La façon la plus lente de tuer quelqu'un, c'est d'en prendre soin.
(Mon fils, Anthony)

Je ne sais pas encore si la formulation « empreinte ethnologique » est la plus adéquate qui soit. Plusieurs questions demeurent en suspens. À un certain moment, durant l'avancement de cette recherche-crédation, l'accumulation de livres m'a amenée à me procurer une deuxième bibliothèque vitrée bleu foncé. Elle contient beaucoup d'espaces vides à combler.

BIBLIOGRAPHIE

- Atget, E. (1910). [Petit intérieur d'un artiste dramatique] [Photographie]. Bibliothèque Nationale de France, Paris, France. <https://histoire-image.org/etudes/interieurs-parisiens-eugene-atget>
- Akerman, C. (réalis.). (1975). *Jeanne Dielman, 23 rue du commerce, 1080 Bruxelles* [Film]. Paradise Films, Unité Trois.
- Aupetitallot, Y. et Reynaud-Dewar, L. (2012). *Conversation avec Lili Reynaud-Dewar, avant Ceci est ma maison*. MAGASIN.
- Bachelard, G. (1981). *La poétique de l'espace*. PUF.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Gallimard.
- Beaud, S. et Weber, F. (2010). *Guide de l'enquête de terrain*. Éditions La Découverte.
- Bourgeois, L. (1947). [Femme Maison] [Relief]. Museum of Modern Art, New York, États-Unis. https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytech/objbytech_tech-2035761_sov_page-23_image-1.html
- Bourriaud, N. (1998). *L'esthétique relationnelle*. Les presses du réel.
- Burton, J., Cooke L. et McElheny, J. (dir.) (2012). *Interiors*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition *If you lived here, you'd be home by now*. CCS Bard, Sternberg Press.
- Caillet, A. et Pouillaude, F. (dir.). (2017). *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Presses universitaires de Rennes.
- Caux, J. et Bourgeois, L. (2003). *Tissée, tendue au fil des jours, la toile de louise bourgeois : entretiens avec louise bourgeois*. Seuil.
- Centre des arts actuels Skol. (2001). *Sylvie Cotton : Le théorème des Sylvie* [Exposition]. <https://skol.ca/programmation/sylvie-cotton-le-theoreme-des-sylvie-fr/>
- Certeau, M. de., Giard, L. et Mayol, P. (1994). *L'invention du quotidien 2 : habiter, cuisiner*. Gallimard.
- CNRTL. (2012). Photographie. Dans *Lexicographie*. Consulté le 4 août 2024. <https://www.cnrtl.fr/definition/photographie>
- Chiva, I. (1987). La maison : le noyau du fruit, l'arbre, l'avenir. *Terrain*, 9, 5-9. <https://doi.org/10.4000/terrain.3182>
- Clifford, J. et Marcus, G. E. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press.

- Cohen, L. (2005). *Lynne Cohen - Camouflage*. Le Point du Jour Éditeur.
- Cohen, L. (1976). [Model Living Room] [Photographie]. Olga Korper Gallery, Toronto, Canada. <https://www.olgakorpergallery.com/artists/lynne-cohen/>
- Culhane, D. (2011). Stories and Plays: Ethnography, Performance and Ethical Engagements. *Anthropologica*, 53(2), 257–274. <http://www.jstor.org/stable/41473878>
- Culhane, D. (2021). Sens. Dans D. Elliot et D. Culhane (dir.), *Réinventer l'ethnographie – pratiques imaginatives et méthodologies créatives* (2^e éd., G. Deschamps, trad.). Presses de l'Université Laval. (Publication originale en 2016).
- Duras, M. (1987). *La vie matérielle – Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*. P.O.L éditeur.
- Eidinger, A. (2020). Histoire des rôles de genre au Canada. Dans *l'Encyclopédie Canadienne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/histoire-des-roles-de-genre-au-canada>
- Eiguer, A. (2004). *L'inconscient de la maison*. Ekho.
- Elliot, D. et Culhane, D. (dir.). (2021). *Réinventer l'ethnographie – pratiques imaginatives et méthodologies créatives* (2^e éd., G. Deschamps, trad.). Presses de l'Université Laval. (Publication originale en 2016).
- Elliot, D. (2021). Écriture. Dans D. Elliot et D. Culhane (dir.), *Réinventer l'ethnographie – pratiques imaginatives et méthodologies créatives* (2^e éd., G. Deschamps, trad.). Presses de l'Université Laval. (Publication originale en 2016).
- Gandolfo, J.-P. (2003). Photographie - Histoire des procédés photographiques. Dans *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com/encycopedie/photographie-histoire-des-procedes-photographiques/>
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Tome 1. Les éditions de Minuit.
- Gratton, J. (2010). *Louise Bourgeois dans le réseau de ses interprétations* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal. Papyrus. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4224/Gratton_Julie_2010_memoire.pdf?isAllowed=y&sequence=3
- Iweins, B. (2023). About. *Katalog*. <https://www.katalog-barbaraiweins.com/french.html>
- La Chance, M. et Martel, R. (2013). *Index du performatif*. Inter, (115).
- Lavoie lachapelle, A. (2022). Une souveraineté en feu. Essayer de se désaffilier de la souveraineté coloniale québécoise par la pratique de l'art performatif. *Cigale*, (3), 124-148.
- Le Grand Robert. (s. d.). Photographie. Dans *Le Grand Robert de la langue française en ligne*. Consulté le 4 août 2024. <https://grandrobert.lerobert.com/robert.asp>

- L'Encyclopédie canadienne. (2015). Maison. Dans *Historica Canada*. Consulté le 4 août 2024. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/maison>
- Le Thomas, C. (2007). Les intérieurs parisiens selon Eugène Atget. Dans *Histoire par l'image*. <https://histoire-image.org/etudes/interieurs-parisiens-eugene-atget>
- Lippard, L. R. (1976). *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. E.P. Dutton & Company.
- Lugon, O. (2001). *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Macula.
- Office québécois de la langue française. (2023). *Singulier et pluriel de l'expression en région*. <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/index.php?id=23424>
- Maresca, S. (2007). Photographes et ethnologues. *Ethnologie française*, (37), 61-67. <https://doi.org/10.3917/ethn.071.0061>
- Michalet, J. (2017). La mise en jeu du devenir-autre dans la rencontre documentaire. Dans A. Caillet et F. Pouillaude (dir.), *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.182054>
- Moretti, C. (2021). Marche. Dans D. Elliot et D. Culhane (dir.), *Réinventer l'ethnographie – pratiques imaginatives et méthodologies créatives* (2^e éd., G. Deschamps, trad.). Presses de l'Université Laval. (Publication originale en 2016).
- Morin, E. (2004). *La méthode* (tome 6: Éthique). Seuil.
- Musée d'art contemporain de Montréal. (2013). *Entrevue avec Lynne Cohen / Interview with Lynne Cohen* [capsule vidéo]. <https://vimeo.com/63606522>
- Musée McCord Stewart. (2022). *Disraeli revisité. Chronique d'un événement photographique québécois* [Exposition]. <https://www.musee-mccord-stewart.ca/fr/expositions/disraeli-revisite-chronique-evenement-photographique-quebecois/>
- Neves, J. L. (2016). What is a Photobook? *Source. The Photographic Review*, (88), 6–9. https://www.academia.edu/33384105/What_is_a_Photobook
- Office québécois de la langue française. (2015). *Contextes d'emploi du vouvoiement et du tutoiement*. <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/25140/la-redaction-et-la-communication/protocole-et-activites-publiques/contextes-demploi-du-vouvoiement-et-du-tutoiement>
- Parr, M. et Badger, G. (2004). *The photobook : a history*. Londres : Phaidon.
- Perec, G. (1989). *L'Infra-ordinaire*. Seuil.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.

- Robertson, L. (2012). Atget's Interiors. Dans J. Burton, L. Cooke & J. McElheny (dir.), *Interiors*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition *If you lived here, you'd be home by now*. CCS Bard, Sternberg Press.
- Rosa, H. (2022). *Rendre le monde indisponible*. La Découverte.
- Rosa, H. (2018). *Résonance : une sociologie de la relation au monde*. La Découverte.
- Serfaty-Garzon, P. (2003). *Chez-soi – Les territoires de l'intimité*. Armand Colin.
- Smolarz, E. (2022). *Encyclopedia of Things*. Spector Books.
- Soichet, H. (2014). *Ensembles*. Les éditions Créaphis.
- Sontag, S. (1983). *Sur la photographie*. Union Générale d'Éditions. (Publication originale en 1977).
- Stewart, K. (2007). *Ordinary Affects*. Duke University Press.
- Szilasi, G. (2012). *Charlevoix 1970*. L'Instant Même.
- Szilasi, G. (1997). *Gabor Szilasi: Photographies, 1954-1996*. McGill Queen University Press.
- Szilasi, G. (1979). [Andrea Szilasi dans sa chambre, Westmount] [Photographie]. Musée d'art de Joliette, Joliette, Canada. <https://www.museejoliette.org/fr/collections/?artistes=13465>
- Szilasi, G. (1977). [Salle de bain chez les Houde, Lotbinière] [Photographie]. Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, Canada. <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600029000>
- Taussig, M. (2011). *I Swear I Saw This – Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. The University of Chicago Press.
- Vachon, B. (2013). *La collaboration chez Pierre Perrault : Étude comparative de Pour la suite du monde et La bête lumineuse* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal. Papyrus. https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/10035/Vachon_Benoit_2013_memoire.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Vassart, S. (2006). Habiter. *Pensée plurielle*, 12(2), 9-19. <https://doi.org/10.3917/pp.012.09>
- Wyart, A. et Fait, N. (2013). Le hasard peut-il bien faire les choses? - La sérendipité à travers deux récits croisés de terrain. *SociologieS*. <http://journals.openedition.org/sociologies/4513>
- Wroblewski, A. (2016). *La vie des autres – Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Zerbo, R. (2018). Enjeux et symbolisme de la rétribution de l'informateur dans une relation d'enquête en anthropologie. *Les lignes de Bouaké-La-Neuve*, 1(9), 58-65.

ANNEXE I : Bilan budgétaire pour deux séjours de création

Résidence de ressourcement à la carte de deux semaines au centre l'Écart à Rouyn (location d'un espace en-dehors de la programmation officielle)

Dépenses :

Neuf rétributions monétaires de 20 \$ versées : 180 \$

Location de la résidence à l'Écart : 342,85 \$

Nourriture : 506,55 \$

Matériel pour la création de la carte : 24,58 \$

Impressions des ententes de participation : 11,73 \$

Achat de livres de poésie : 98,65 \$

Achat de produits pour la lessive : 22,97 \$

Estimation du coût de l'essence (3 700 km parcourus avec une Toyota Camry 2012 qui consomme en moyenne 6.9L/100km, 255 litres à 162 cents au litre) : 413 \$

Atelier fourni par l'Écart

Total des dépenses : 1600,33 \$

Revenus : 0 \$

Résidence de recherche-crédation d'une semaine soutenue par le Centre SAGAMIE à Alma (projet déposé lors d'un appel de dossiers et retenu par le comité d'évaluation)

Dépenses :

Cinq rétributions monétaires de 20 \$ versées : 100 \$

Transport aller-retour à Alma payé par SAGAMIE

Estimation du coût de l'essence pour les déplacements locaux (350 km parcourus avec une Toyota Camry 2012 qui consomme en moyenne 6.9 L/100 km, 255 litres à 158 cents au litre) : 38 \$

Logement et repas offerts par SAGAMIE

Nourriture lors de mes déplacements : 126 \$

Budget de production de 500 \$ (matériaux et impression des ententes de participation)

Services d'une technicienne offerts

Vélo mis à ma disposition

Total des dépenses : 264 \$

Revenus : Cachet de résidence de 600 \$ versé par le Centre SAGAMIE

Total des dépenses pour deux séjours en résidence : 1864,33 \$

Total des revenus : 600 \$

Grand total : (1264,33 \$)

* Étant donné leur contexte académique, ces deux résidences de création ne sont pas éligibles aux programmes de bourses du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada. Mes bourses de recherche universitaire au CRSH et aux FRQSC ont permis de payer les factures mensuelles et « d'apporter du pain sur la table », tandis que les autres revenus rattachés à ma pratique artistique (écriture de textes, publication de photographies, cachets d'exposition, etc.) ont compensé les pertes financières reliées à ces deux séjours de création.