

Les mises en scène de Vicky Sabourin Vicky Sabourin's Stagings

Anne-Marie St-Jean Aubre

Numéro 109, hiver 2015

Diorama

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73323ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

St-Jean Aubre, A.-M. (2015). Les mises en scène de Vicky Sabourin / Vicky Sabourin's Stagings. *Espace*, (109), 48–57.



Vicky Sabourin, *Fables en trois temps (la forêt)*.
Promenons-nous dans les bois, 2012, 101 x 101 cm.
Photo : Justine Latour. Avec l'aimable
autorisation de l'artiste et du Musée Régional
de Rimouski/Courtesy of the artist and Musée
Régional de Rimouski.

Les mises en scène de Vicky Sabourin

Anne-Marie St-Jean Aubre

Vicky Sabourin's Stagings

Vicky Sabourin se destinait à une carrière en théâtre avant de bifurquer vers les arts visuels. Choissant de performer dans ses vitrines installatives, elle fait d'une même œuvre à la fois un tableau vivant et un diorama, selon que le spectateur la découvre alors qu'elle s'y trouve ou non. Inspirée alternativement par un fait divers, des anecdotes personnelles ou familiales, des contes ou d'un événement historique documenté photographiquement et ayant donné lieu à une œuvre de fiction, Sabourin recourt systématiquement à une trame narrative pour ancrer ses installations performatives. Elles s'appréhendent généralement au travers d'un cadre, ou d'un système qui tient lieu de cadre, posant ainsi une frontière entre le réel et la fiction qu'elle déplace et interroge de plus en plus au fil de ses différents projets.

Vicky Sabourin was headed for a career in the theatre before she turned to the visual arts. Each of her installation works combines a tableau vivant and a diorama in which she performs, so that viewers can appreciate them whether she is there or not. Inspired by minor news items, personal or family anecdotes, stories or a historical event documented with photographs and having given rise to a work of fiction, Sabourin systematically turns to a narrative thread to anchor her performative installations. These works are viewed generally as if through a frame, or a system that stands in for one, thus forming a boundary between reality and fiction that she shifts and challenges more and more from project to project.

A Triad around Representation:
Diorama, Window, Painting

Karen Wonders defines the diorama as a museum-related device that creates “the illusion of a real scene viewed through a window.”¹ In its most common version, the diorama is presented as a showcase featuring a historical situation or a natural habitat constructed as authentically and meticulously as possible. Composed of three elements acting in chorus to guarantee the realism of the environment portrayed, it includes a stuffed animal or a lifelike wax mannequin placed in a set, reproducing as faithfully as possible the original context of the scene, which continues in a painting used as a backdrop. The diorama reached its height of popularity in natural history museums, becoming an educational tool for transmitting knowledge about the natural world and making viewers aware of the gradual disappearance of certain species or various ecosystems. Putting together dioramas involved hunting expeditions organized to kill the animals that were to be placed in the set, and also to document their behaviours through observation in the field so that they could be reproduced. Sketches were made to record their environment and specimens collected that would be used to re-create larger elements. True encounters between art and science, these research trips involved the contributions of taxidermists, painters and sculptors.² At first, this alliance of art and science impeded recognition of the diorama’s educational aims, as the claims of objectivity and truth were challenged.³ Even if it was intended to be a transparent representation of a real place, was the diorama not a creative work potentially involving interpretation and fiction? This question, at the core of Sabourin’s work, also underlies Gérard Wajcman’s analysis of the window in association with the pictorial painting – a comparison linked to the diorama, which Wonders in fact thinks of as a window.

In his book *Fenêtre. Chroniques du regard et de l’intime*, Wajcman maintains that the trope attributed to Leon Battista Alberti, which has it that the painting is like a window open on the world, or, rather, on history – as revealed in Wajcman’s examination of the source text – is in fact to be understood in reverse: “Not: looking at a painting is like looking through a window, but: looking through a window is like looking at a painting.”⁴ The convention of representation (the painting) as evocation of the world (the view from the window) is thus replaced by the more provocative idea of the world as representation, of representation as foundation. This idea emphasizes the subjectivity of all perception and, consequently, the impossibility of objective access to “one world” such as it is. Regarding the painting and the window, Wajcman states,

“Introducing the subject into the visible world, which is the basis of perspective, is to introduce the vision of the world into the world, and thus introduce the uncountable multiple of points of view. There is no more world, one world; there are only points of view of the world. [...] Thus, there is no world, there are only windows on the world.”⁵ If this is so, the distinction between fact and fiction, the diorama’s scientific objectivity and artwork, would be weakened not because the diorama is flirting with art but because the idea of objectivity is undermined from the beginning.

As a window on the world, the diorama is presented as a device that *produces*, rather than represents nature objectively. As Samuel J. M. M. Alberti notes, when we enter the museum, the natural specimen is decontextualized, identified and categorized, becoming a product of the social realm. It thus loses its original value as a natural object and acquires that of a social artefact, testifying more to the human being’s vision of nature than to nature in itself.⁶ In the Victorian era, the diorama, which promoted moral and ideological principles, notably the human being’s superiority over nature by mastering, “capturing,” domesticating and exploiting it, joined the *tableau vivant*, which was equally popular at the time. Based on the same process, a window on a world defined by a showcase, proscenium, or curtain, the diorama is based on the distinction between the site of the spectator – reality – and the site of the spectacle – the fiction represented. This distinction leads Wajcman to conceive of the window as another type of instrument of knowledge; because it establishes a distance, cuts reality into fragments arranged in relation to each other to set up a rational space, the window brings out logical and narrative relationships.⁷ Thus, because the diorama renders the visible legible, it can be considered an important pedagogical tool. It tells a story – that of the species or habitat portrayed or the historical event illustrated. The story is the structure that supports the visible, makes it intelligible, tameable. And this story flows from the organization of facts in a system that aims to produce the plausible, giving it the status of interpretation; no matter what degree of objectivity one would like it to have.

Une triade autour de la représentation :
diorama, fenêtre, tableau

Défini par Karen Wonders comme un dispositif muséal qui crée « l'illusion d'une scène réelle vue par une fenêtre¹ », le diorama, dans sa version la plus commune, se présente comme une vitrine mettant en scène, de la manière la plus authentique et la plus minutieuse possible, une situation historique ou un habitat naturel. Composé de trois éléments agissant en chœur pour garantir le réalisme de l'environnement représenté, il comprend un animal naturalisé ou un mannequin de cire ressemblant situé dans un décor reprenant le plus fidèlement possible le contexte original de la scène qui se poursuit dans une peinture agissant comme arrière-fond. C'est dans les musées d'histoire naturelle que le diorama connaît son apogée et devient un outil éducatif visant à la fois à transmettre des connaissances sur le monde naturel et à sensibiliser les spectateurs à la disparition progressive de certaines espèces ou de divers écosystèmes. Le procédé dépendait alors d'expéditions de chasse sportive organisées pour tuer les animaux qui y étaient mis en scène, mais également pour documenter leurs comportements afin de les reproduire grâce à l'observation sur place et en direct, créer des esquisses mimant leur milieu de vie et collecter des spécimens qui servaient lors de la récréation d'éléments plus volumineux. Véritable rencontre entre art et science, ces voyages de recherche mettaient à contribution des taxidermistes, des peintres et des sculpteurs². L'alliance entre art et science a d'abord nui à la reconnaissance des visées éducatives du diorama, dont on a mis en doute les prétentions à l'objectivité et à la vérité³. Se voulant une représentation transparente d'un lieu naturel réel, ne restait-il pas tout de même le fruit d'une création impliquant potentiellement interprétation et fiction ? Ce questionnement, au cœur du travail de Vicky Sabourin, est aussi sous-jacent à l'analyse que fait Gérard Wajcman de la fenêtre en lien avec le tableau pictural, un rapprochement lié au diorama puisque Wonders le réfléchit justement comme une fenêtre.

Dans son ouvrage *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Gérard Wajcman soutient que le trope attribué à Leon Battista Alberti, voulant que le tableau soit comme une fenêtre ouverte sur le monde, ou plutôt sur l'histoire – ce qu'une étude du texte source lui révèle –, est en fait compris à l'envers : « Non pas: voir un tableau c'est comme voir par la fenêtre, mais: voir par la fenêtre c'est comme voir un tableau.⁴ » L'idée convenue de la représentation (le tableau) comme évocation du monde (la vue de la fenêtre) se trouve alors remplacée par celle plus provocante du monde comme représentation, de la représentation comme fondement.

Cette réflexion met l'accent sur la subjectivité de toute perception et, conséquemment, sur l'impossibilité d'un accès objectif au « monde un » tel qu'il est. Au sujet du tableau et de la fenêtre, il affirme : « Introduire le sujet dans le monde visible, ce qui est le fondement de la perspective, c'est introduire la vision du monde dans le monde, et par là introduire le multiple insomnable (sic) des points de vue. Il n'y a plus le monde, un monde un, il n'y a que des points de vue sur le monde. [...] Il n'y a donc pas le monde, il n'y a que des fenêtres sur le monde.⁵ » Ainsi se fragilise la distinction entre fait et fiction, objectivité scientifique du diorama et œuvre d'art, non pas parce que le diorama flirterait avec l'art, mais parce qu'au départ, l'idée d'objectivité serait minée.

En tant que fenêtre sur le monde, le diorama apparaît comme un dispositif qui *produit* plutôt que représente objectivement la nature. Comme le rappelle Samuel J.M.M. Alberti, en entrant au musée, le spécimen naturel fait l'objet d'une décontextualisation, d'une identification, d'un classement, ce qui en fait le produit d'un travail social. Il perd ainsi sa valeur première d'objet naturel pour acquérir celle d'artefact social, témoignant davantage de la vision qu'à l'être humain de la nature que de la nature en elle-même⁶. Le diorama, qui promeut des principes moraux et idéologiques, notamment la supériorité de l'être humain sur la nature, qu'il peut maîtriser, « capturer », domestiquer et exploiter, rejoindrait le tableau vivant, également populaire à l'époque victorienne. Tablant sur le même procédé, soit l'ouverture vers un monde délimité par une vitrine, un proscenium ou un rideau, le diorama repose sur la distinction entre le lieu du spectateur, le réel, et le lieu du spectacle, la fiction représentée. Cette distinction amène Wajcman à faire de la fenêtre un autre type d'instrument de connaissance; parce qu'elle instaure une distance, découpe le réel en fragments qu'elle ordonne les uns par rapport aux autres de manière à instaurer un espace rationnel, la fenêtre fait apparaître des relations logiques et narratives⁷. Ainsi, c'est parce que le diorama permet de rendre le visible lisible qu'il peut être considéré comme important à titre d'outil pédagogique. Il raconte une histoire, celle de l'espèce ou de l'habitat représenté, ou du fait historique illustré. L'histoire est la structure qui supporte le visible, le rend intelligible, domesticable. Et cette histoire, elle découle d'une organisation des faits selon un système visant à produire du vraisemblable, ce qui lui donne le statut d'interprétation, peu importe le degré d'objectivité qu'on souhaiterait lui faire porter.



Vicky Sabourin, *Does it hurt you to hunt it* (Acte 1), 2014. Performance solo/ incognito. Photo : Guy L'Heureux.

Vicky Sabourin's Stories

In *Promenons-nous dans les bois* (Let's walk in the woods) (2010), the story of a young folksinger who was attacked by two coyotes in Cape Breton in 2009 serves as the starting point for the work, which also evokes the tale of Little Red Riding Hood – two stories that feed on and are fed by the all-too-common fear of wild animals. We see the artist sitting at the edge of a photographed forest that serves as the set for the installation; in an ambiguous gesture, she is either pushing away or welcoming the stuffed coyote at her side. Another work *Alchimie Boréale, les ermites* (Boreal alchemy: The hermits) (2013) revisits a family memory. When she was young, Sabourin's father apparently met hermits in the forest, near the family cottage, who were hiding to avoid conscription. Blending local and global history, the work, in which Sabourin continually performed the role of a woman who lived in the space and painted small watercolours documenting it, consisted of a true diorama into which visitors had to enter. It was composed of a multitude of specimens to make the scene realistic: mushrooms, moss,

earth, branches and mice made of felt, giving the illusion of being stuffed, rocks, utilitarian items evoking the hermits' living conditions, a platform depicting the ruins of a cabin and so on. For this project, although the artist reproduced the meticulous method of creating a diorama – studying the fauna and flora of the boreal forest where the family cottage was located, gathering together the materials for the scene, examining the posture of the rodents that she wanted to re-create – the cohabitation of the true and the false, notably where we do not expect it, is nevertheless at the heart of the work. For example, although the chanterelles, yellow clubs, jack-o'-lanterns and other mushrooms brought together in the arrangement actually grow in the environment portrayed, they don't appear at the same time in nature, as they are associated with different seasons.

Fact and fiction thus form an intertwined dyad that is the basis for Sabourin's works, which marry tableaux vivants and diorama to tell stories about the relationships that humans have with nature. In fact, taking literature as an example, Jacques Rancière shows that the division between fact and fiction, knowledge and interpretation, is not as clear as one might believe. He posits that "to be built into scientific knowledge, history and social science have had to borrow from poetry the principle that states that construction of a probable causal link is more rational than the [empirical] description of facts 'as they happen.'" For fiction is not the fantasy against which the rigour of science is opposed. Rather, it supplies it with a model of rationality.⁸ This rationality is based on what he calls "the tyranny of human ends"⁹ – a model that corresponds to the principle of action, central to the structure of the classic novel. Fact and observation would thus be more closely related to fiction and point of view than one might suppose at first sight – fertile ground for Sabourin.

For her most recent project, *Does it hurt you to hunt it* (2014), Sabourin freely adapted a historical event, gathering information from films, documentary photographs and novels: during the economic depression of the 1930s, a decade of drought caused by excessive land clearing by farmers in the American Midwest led to almost-surreal sandstorms and invasions of hares. In response to this infestation, communities organized group hunts in which they surrounded and killed the hares, hitting them with sticks. The installation and Sabourin's various performances are tableaux recounting this event, which she chose because it underlines the substantial imbalances that human actions provoke. A makeshift tent and domestic items, including a basin, a cot and a lantern, evoke the living conditions of a family, impoverished by the crisis, moving around to look for food, just like the hares that are scattered around





Les histoires de Vicky Sabourin

Dans *Promenons-nous dans les bois* (2010), c'est l'histoire d'une jeune chanteuse folk qui s'est fait attaquer en 2009 par deux coyotes au Cap-Breton, qui sert de point de départ à l'œuvre, évoquant également le conte du Petit Chaperon rouge – deux récits qui nourrissent et se nourrissent de la peur éprouvée pour l'animal sauvage. On y voit l'artiste assise à la lisière d'une forêt photographiée servant de décor à la vitrine, repoussant ou accueillant par un geste ambigu le coyote naturalisé se tenant à ses côtés. *Alchimie Boréale, les ermites* (2013) revisite plutôt un souvenir familial. Dans sa jeunesse, le père de Sabourin aurait rencontré dans la forêt, près de son chalet, des ermites terrés pour éviter la conscription. Mariant la petite et la grande histoire, l'œuvre, où Sabourin performait en continu dans le rôle d'une femme qui vivait dans le lieu et réalisait de petites aquarelles le documentant, consistait en un véritable diorama au sein duquel le visiteur devait entrer. Il était composé d'une multitude de spécimens rendant la scène réaliste : des champignons, de la mousse, de la terre, des branches, des souris en laine feutrée donnant l'illusion d'être naturalisées, des roches, des objets utilitaires évoquant les conditions de vie de ces ermites, une plateforme figurant les ruines d'une cabane, etc. Bien que l'artiste ait repris la fastidieuse méthode de création du diorama pour l'élaboration de ce projet, étudiant la faune et la flore de la forêt boréale où se trouve le chalet familial, rassemblant par la cueillette les matériaux de la scène, s'intéressant à la posture des rongeurs qu'elle souhaitait imiter, il reste que c'est la cohabitation du vrai et du faux, notamment là où on ne s'y attend pas, qui en est le cœur. Par exemple, les chanterelles, clavaires blondes, pleurotes de l'olivier et autres champignons rassemblés dans le dispositif, bien qu'ils poussent réellement dans le milieu représenté, ne se côtoient pas naturellement puisqu'ils sont associés à différentes saisons.

Faits et fiction forment donc un couple entremêlé qui fonde les œuvres de Vicky Sabourin, qui marie tableaux vivants et diorama dans le but de raconter des histoires liées au rapport qu'entretient l'être humain avec la nature. Justement, prenant la littérature en exemple, Jacques Rancière montre que la division entre fait et fiction, connaissance et interprétation, n'est pas aussi franche qu'on le croit. Il avance que « [p]our se constituer en savoirs scientifiques, l'histoire et la science sociale ont dû emprunter à la poésie le principe qui déclare la construction d'un enchaînement causal vraisemblable plus rationnelle que la description [empirique] des faits "comme ils arrivent". Car la fiction n'est pas la fantaisie à laquelle s'oppose la rigueur de la science. Elle lui fournit bien plutôt un modèle

de rationalité.⁸ » Une rationalité basée sur ce qu'il nomme ailleurs « la tyrannie des fins humaines⁹ » – un modèle qui correspond au principe de l'action, central pour la construction du roman classique. Fait et observation, point de vue et fiction seraient ainsi plus parents qu'on ne le suppose à première vue, un terreau fertile pour Sabourin.

Pour son plus récent projet, *Does it hurt you to hunt it* (2014), elle s'est librement inspirée d'un fait historique en accumulant des informations tirées de films et de photographies documentaires ainsi que de romans : au moment de la crise économique des années 1930, une décennie de sécheresse causée par un défrichage excessif pratiqué par les fermiers du Midwest américain a engendré des tempêtes de sable quasi irréelles et des invasions de lièvres. En réponse à cette infestation, des communautés ont organisé des chasses collectives durant lesquelles les lièvres étaient encerclés et tués à coup de bâton. L'installation et les différentes performances créées par Sabourin sont autant de tableaux qui racontent cet événement, retenu parce qu'il souligne les déséquilibres importants que provoquent des actions humaines. Une tente de fortune, des objets domestiques dont une bassine, un lit de camp et une lanterne évoquent le milieu de vie d'une famille réduite à la misère par la crise, se déplaçant à la recherche de nourriture, tout comme ces lièvres qui parsèment la scène occupée parfois par l'artiste qui se désole de voir tous ces cadavres de lièvres joncher le sol. L'auteur américain John Steinbeck, qui a situé l'action de ses romans *Les raisins de la colère* et *Des souris et des hommes* durant cette période, et la photographe Dorothea Lange, qui a créé des images iconiques la documentant, ont nourri le projet. Si la photographie de Dorothea Lange ayant directement inspiré Sabourin s'affirme comme l'enregistrement d'un moment authentique, documentant la misère d'une période de l'histoire américaine, il reste que sa portée repose davantage sur l'atmosphère qu'elle a saisie que sur les informations factuelles qu'elle diffuse. D'ailleurs, Lange raconte ne même pas avoir demandé au sujet photographié de s'identifier. Florence Owens Thompson, au centre de l'image, en est venue à la détester puisqu'elle la transformait en une femme démunie, désespérée, elle qui, selon sa fille, était une femme forte, une meneuse, très impliquée dans les combats des travailleurs agricoles des années 1930¹⁰. Où se trouve alors la fiction : du côté du roman de Steinbeck ou du portrait photographique documentaire de Lange ?

Cette porosité entre réalité et fiction, passée sous silence par le dispositif du diorama lorsqu'il se trouve employé dans les musées d'histoire naturelle, s'affirme de plus en plus dans les œuvres de Sabourin où elle sort de son alcôve pour habiter l'espace même dévolu habituellement

En haut/Above : **Vicky Sabourin**,
Does it hurt you to hunt it
(Acte 5 – le refuge), 2014.
En bas/Below : **Vicky Sabourin**,
Does it hurt you to hunt it
(Acte 5 – le refuge : Dorothea Lange), 2014.
Photos : Justine Latour. Avec l'aimable
autorisation de l'artiste/Courtesy of the artist.

the set. At various times the artist was present and looked saddened to see all the hare cadavers strewn on the ground. The American author John Steinbeck, who situated his novels *The Grapes of Wrath* and *Of Mice and Men* in this period, and the photographer Dorothea Lange, who created iconic images documenting it, were sources for this project. Although Lange's photographs, which directly inspired Sabourin, are presented as recordings of authentic moments, documenting the misery of this period in American history, their significance in fact rests more in the atmosphere that she captured than on the factual information that she disseminated. In fact, Lange said that she never asked the photographed subjects to identify themselves. Florence Owens Thompson, in the centre of the image, came to detest it for having transformed her into a destitute, desperate woman – she who, according to her daughter, was a strong woman, a leader, very involved in the struggles of agricultural workers in the 1930s.¹⁰ So, where is the fiction found: in Steinbeck's novel or in Lange's documentary photographic portrait?

This porosity between reality and fiction, ignored by the device of the diorama when it is used in natural history museums, is stated more and more strongly in Sabourin's works in which she leaves her alcove to inhabit the space usually reserved for viewers. For this latest project, she stage directed seven performers of all ages – some artists, others amateurs – inviting them to mix, incognito, with the audience gathered for the opening. It was only after about thirty minutes of chatting, a glass of wine in hand, and strolling among the works in the divided exhibition space, that they went into action, taking subtle poses among the guests, staring at them, sowing doubt in people's minds. When had the acting begun? Who was being an actor? Where was the performance space? By integrating the viewers into the performance for the encircling episode, during which they became the alter egos of the hunted hares, she shook them out of their position of viewers-onlookers, forcing them to become actors-participants. She thus made the double position of every person visible, that of being both subject and object of the gaze, living constantly in a performance space in which his or her behaviour, appearance and identity are subject to interpretation. In doing this, she fully realized Wajcman's argument, as he suggests that the participant is always active in the creation of the world within which he or she is already part. This world, from which it is impossible to withdraw completely and observe from a distance – through a window – results, instead, from a performance in which every subject takes part. Thus at the core of Sabourin's work, there is always a shifting of the boundary, a challenge to the function of the frame, impulses that attenuate the site of division between reality and its representation, showing the complexity of our relationship to the world.

Translated by Käthe Roth

1. Quoted by Stephen Bitgood, "Les méthodes d'évaluation de l'efficacité des dioramas: compte rendu critique," *Publics et Musées*, no. 9, 1996, p. 37 (our translation).
2. See Stephen Christopher Quinn, *Windows on Nature*, New York, American Museum of Natural History and Abrams, 2006.
3. Samuel J. M. M. Alberti, "Constructing Nature Behind Glass," *Museum and Society*, vol. 6, no. 2, July 2008, p. 81.
4. Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Éditions Verdier, 200.
5. *Ibid.*, 266 (our translation).
6. Alberti, *op. cit.*, p. 81–84.
7. Wajcman, *op. cit.*, p. 280.
8. Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 22.
9. *Ibid.*, p. 58.
10. See the Library of Congress Website, which holds the Farm Security Administration collection of photographs: http://memory.loc.gov/ammem/awhtml/awnpn6/migrant_mother.html

Anne-Marie St-Jean Aubre holds a master's degree in Études des arts from UQAM, and regularly writes for various magazines and publications. Until recently, she was associate curator and assistant director of Galerie d'art contemporain SBC, in addition to working as an independent curator. In the fall of 2014, she completed a curator's residency in Marseille, organized jointly by Quartier Éphémère/Fonderie Darling and Astérides, where she presented the exhibition *ENTRE-DEUX*. She is interested in the themes of identity and cultural issues explored in contemporary art practices.

au spectateur. À l'occasion de ce dernier projet, elle a mis en scène sept performeurs de tous les âges – certains artistes, d'autres amateurs –, les invitant à se mêler incognito à l'assistance réunie au moment du vernissage. Ce n'est qu'après environ 30 minutes d'échanges, un verre de vin à la main et de déambulation entre les œuvres dans l'espace partagé de la salle d'exposition, qu'ils se sont mis à l'action, prenant de subtiles poses au milieu des gens, les fixant du regard, semant le doute dans les esprits. Quand avait débuté le jeu ? Qui était dans la position de l'acteur ? Où se trouvait l'espace de la représentation ? En intégrant les spectateurs à la performance durant l'épisode de l'encerclement, où ils devenaient les alter ego des lièvres chassés, elle les bousculait dans leur position de spectateur-regardeur, les forçant à devenir des acteurs-participants. Elle rendait ainsi visible la double posture de tout individu, toujours à la fois sujet et objet du regard, évoluant constamment dans un espace de représentation où son comportement, son apparence, son identité sont sujets à interprétation. Ce faisant, Sabourin tirait la pleine conséquence de l'argumentaire de Wajcman qui suggère que le participant est toujours actif dans la création du monde au sein duquel il est déjà inscrit. Ce monde, dont il est impossible de s'abstraire complètement pour l'observer en retrait, à travers une fenêtre, résulte bien plutôt de la performance à laquelle tout sujet prend part. Au centre de sa démarche se trouve donc bien toujours un déplacement de la frontière, une interrogation de la fonction du cadre, des impulsions qui fragilisent le lieu de partage entre le réel et sa représentation, et témoignent de la complexité de notre rapport au monde.

1. Citée par Stephen Bitgood, « Les méthodes d'évaluation de l'efficacité des dioramas : compte rendu critique », *Publics et Musées*, n° 9, 1996, p. 37.
2. Voir Stephen Christopher Quinn, *Windows on Nature*, New York, American Museum of Natural History et Abrams, 2006.
3. Samuel J.M.M. Alberti, « Constructing Nature Behind Glass », *Museum and Society*, vol. 6, n° 2 (juillet 2008), p. 81.
4. Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2004, p. 183.
5. *Ibid.*, p. 266.
6. Alberti, *op. cit.*, p. 81-84.
7. Wajcman, *op. cit.*, p. 280.
8. Jacques Rancière, *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 22.
9. *Ibid.*, p. 58.
10. Voir le site de la Library of Congress, qui détient le fond photographique de la Farm Security Administration : http://memory.loc.gov/ammem/awhhtml/awpnp6/migrant_mother.html

Détentrice d'une maîtrise en études des arts de l'UQAM, **Anne-Marie St-Jean Aubre** contribue régulièrement à divers magazines et publications. Elle occupait jusqu'à récemment le poste de commissaire adjointe et assistante à la direction à la galerie d'art contemporain SBC, en plus de travailler comme commissaire indépendante. À l'automne 2014, elle a effectué une résidence de commissaire à Marseille, organisée conjointement par Quartier Éphémère / Fonderie Darling et Astérides, où elle a présenté l'exposition *ENTRE-DEUX*. Ses intérêts portent tout particulièrement sur les thèmes de l'identité et des enjeux culturels explorés par les pratiques artistiques contemporaines.