

DES MATÉRIALITÉS VERBALES ET VISUELLES. DÉTOURS D'UNE CONVERSATION AVEC MONIQUE RÉGIMBALD-ZEIBER

Giada Silenzi*, Monique Régimbald-Zeiber**

Depuis plus de trente-cinq ans, Monique Régimbald-Zeiber explore les registres de l'intime et du politique dans une œuvre picturale et scripturale singulière, à l'intersection du visible et du lisible. Cet entretien, fruit d'une conversation au long cours entre Montréal et Udine, revient sur les fondements esthétiques et théoriques d'une pratique qui engage pleinement l'essor d'une nouvelle matérialité liée aux mots, à l'ère du numérique, où la surproduction d'images dématérialisées tend à fragiliser le regard et la mémoire. À travers un échange nourri, l'artiste québécoise revient sur les fondements théoriques de sa démarche, sa formation transdisciplinaire ayant orienté son regard vers une approche dialogique et relationnelle de la création –à la croisée des arts visuels et des études littéraires–, où la pratique artistique se construit dans l'ouverture à l'autre. Lieu de transmission et de partage, son œuvre fait surgir une contre-histoire issue de la stratification des gestes –picturaux et scripturaux– et des voix de femmes multiples, qui réactivent des fragments oubliés ou effacés de l'historiographie officielle. Lectrice avant tout, Régimbald-Zeiber puise dans ses lectures un matériau vivant qu'elle transpose sur les supports. Par la copie, elle prolonge et reconfigure l'acte de lire; par le montage de témoignages et de voix diverses, elle tisse un réseau d'échos nouveaux et inattendus.

Mots-clés: Monique Régimbald-Zeiber, art visuel, matérialités, montage, copie

Verbal and Visual Materialities. Drifts in a Conversation with Monique Régimbald-Zeiber

For over thirty-five years, Monique Régimbald-Zeiber has explored the registers of the intimate and the political through a singular body of pictorial and textual work, situated at the intersection of the visible and the textual. This interview, born of a sustained dialogue between Montreal and Udine, revisits the aesthetic and theoretical foundations of a practice that fully embraces the emergence of a new materiality grounded in language, in an age of digital saturation where the overproduction of dematerialized images tends to erode both vision and memory. Through an in-depth exchange, the Québécoise artist reflects on the theoretical underpinnings of her approach, shaped by a transdisciplinary background that has led her toward a dialogical and relational conception of creation, at the crossroads of visual arts and literary studies, where artistic practice unfolds through openness to the other. Her work, conceived as a space of transmission and sharing, brings forth a counter-history built from the layering of pictorial and textual gestures and from the voices of multiple women who reawaken fragments forgotten or erased from official historiography. Régimbald-Zeiber approaches her work first and foremost as a reader, drawing

* Università di Udine.

** Université du Québec à Montréal.

on her readings as a living source that she transposes onto her chosen surfaces. Through the act of copying, she extends and reconfigures the practice of reading; through the montage of testimonies and diverse voices, she weaves a network of unexpected and resonant echoes.

Keywords: Monique Régimbald-Zeiber, Visual Art, Materialities, Montage, Copying

Rencontres

Depuis plus de trente-cinq ans, l'œuvre hybride de Monique Régimbald-Zeiber explore les registres de l'intime et du politique, articulant peinture et écriture pour interroger la place des femmes dans l'historiographie dominante et l'histoire de l'art. À travers une pratique polysémique, où le sens émerge du dialogue entre le visible et le lisible, l'artiste québécoise fait de l'espace pictural le palimpseste d'une contre-histoire discrète, tissée par la superposition de couches de peinture, de fragments de textes, de voix et d'époques multiples. Le langage, dans ses articulations picturales et verbales, fait affleurer une matérialité nouvelle –celle des mots– et ouvre une temporalité décentrée du geste artistique, issue de la lecture et reconfigurée par la copie et le montage.

Un rapport critique et exigeant à l'image traverse le parcours singulier de Monique Régimbald-Zeiber, s'enracinant, dès ses débuts, dans une formation transdisciplinaire, à l'intersection des études littéraires et des arts visuels, comme en témoigne sa thèse de doctorat en littérature russe, consacrée à la réciprocité des pratiques picturales et poétiques au sein de l'avant-garde futuriste. De la réflexion théorique à la pratique artistique, elle a élaboré une posture résolument dialogique, concevant la recherche, la création et l'enseignement –elle a été professeure à l'Université du Québec à Montréal pendant vingt ans (de 1992 à 2012)– dans une même dynamique de partage et de transmission.

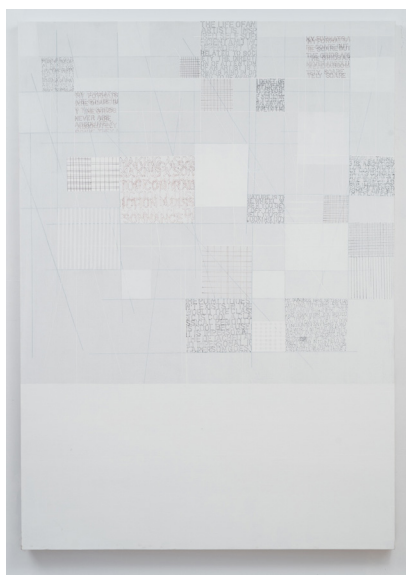
Rencontres de langages, rencontres de personnes: cette «pratique à deux ou plusieurs voix» (Régimbald-Zeiber 2018a: 7) déjoue la solitude de l'atelier du peintre-génie et projette l'expérience dans une dimension radicalement plurielle. Par cette démarche polymorphe et polyphonique, Monique Régimbald-Zeiber figure aujourd'hui, dans le paysage canadien contemporain, parmi «ces artistes [qui] ont su élargir les marges de l'art lui-même, voire en redéfinir les paramètres» (Dubois 100) – une contribution reconnue en 2022 par l'attribution du prestigieux Prix du Gouverneur général en arts visuels et médiatiques.

Cet entretien prolonge une conversation initiée à Montréal (Petite Italie, juillet 2024) et formalisée à Udine¹ (Palazzo Antonini, mai 2025). Entre ces deux pôles,

1 L'entretien, intitulé «Pour une poétique des restes. Conversation avec Monique Régimbald-Zeiber», a été réalisé en collaboration avec le Dipartimento di Lingue, Letterature, Comuni-

la pensée a continué de circuler, de s'éclairer, jusqu'à trouver ici sa cristallisation, au terme d'un processus de remaniement et de réélaboration mené à distance, par échanges de courriels. Ce dialogue n'aurait pu voir le jour sans la générosité, l'écoute et la confiance de Monique Régimbald-Zeiber, que nous remercions sincèrement pour la qualité inestimable de sa présence, physique et virtuelle.

C'est à partir d'une réflexion sur le statut de l'image et les modes de représentation visuelle à l'ère numérique que l'entretien esquisse une trajectoire pour s'orienter dans l'œuvre dense et complexe de Monique Régimbald-Zeiber. L'interrogation des liens entre visuel et textualité ouvre des questionnements sur la représentation du corps et des voix des femmes, nous conduisant «au-delà de ce qui est de l'ordre du représentable» (Bélisle 2008: 9), là où les mots acquièrent une matérialité nouvelle: inscrits et incarnés sur les supports, ils deviennent les vecteurs sensibles d'une poétique-politique des restes.



Monique Régimbald-Zeiber, *Avec Agnes M.: les écrits* (2010-2014), encre et gesso sur toile, 167cm x 114cm. Photo: Paul Litherland, Musée d'art de Joliette.

Interview

Ton œuvre naît de la rencontre entre peinture et écriture, entre matière visible et matière lisible. Cette conversation s'ouvre donc naturellement sur une réflexion autour de la nature de l'image, qui est au cœur de ta démarche. Tu as souvent évoqué ton travail en termes d'abstraction, non pas comme un simple refus de la figuration, mais plutôt comme une recherche d'autres voies possibles pour faire image. Tu parles également d'une "résistance à l'image", mais aussi d'une "résistance de l'image" elle-même. Dans notre quotidien saturé d'images évanescentes, que signifie pour toi, aujourd'hui, "faire image autrement"?

Il y a trop d'images. On est tout le temps à l'écran où tout se dématérialise. À l'écran, les images n'ont pas d'aspérité. Elles ne sont plus liées à la matière. La matérialité de l'image c'est quelque chose qui arrive au bout d'une idée et d'un geste qui rencontrent la matière. Ce qui se trace; se dépose; s'incruste; ce qui trouve le papier, le lin, le bois, la pierre. Ce qui reste là. L'écran dématérialise et la dématérialisation rend la surproduction facile.

J'ai aussi constaté, HAA quelle horreur!!! mais c'est aussi une évidence, qu'un tableau est plus clair (lumineux et lisible) à l'écran. Il n'a ni toile, ni peinture, ni pâte. Il se trouve, en quelque sorte, réduit à sa seule image. Ainsi, il nous semble plus "beau". Nous sommes devant la création, disons, d'une beauté "autre": éclatante, manipulable, mobile, plaisante qu'on regarde vite, qu'on regarde encore et encore et puis qu'on oublie. Éphémère. On regarde et, tout de suite, on oublie. Le "trop d'images" et l'image "facile" vont de pair. Facile d'accès, facile à faire, à refaire, à reproduire, à allumer, à éteindre. Et puis, enfin, on arrive inmanquablement à la question du regard; un regard à la fois séduit, blasé, ébloui, déconcentré et distrait, qui voit beaucoup trop et retient trop peu. La surutilisation et la surproduction de ces images dématérialisées mèneraient donc à une sorte de fatigue du regard. Je comprends cela comme une attaque contre la mémoire, quelque chose de cette nature-là.

Je dis cela et en même temps, depuis des années, je dématérialise ma peinture en utilisant de moins en moins de pinceaux, de pigments, de liants, de couleurs. Je choisis plutôt le tracé, l'écrit. Belle petite contradiction. Mais en réalité il s'agit de la rencontre de deux choses. Je garde les supports de la peinture – la toile, le lin, le bois et aussi le papier aquarelle – et j'y dépose des mots. Donc j'ai l'impression de donner aux mots la matérialité qu'ils n'ont pas. C'est comme s'il y avait le croisement d'une matérialité qui tend à disparaître avec la matérialité des mots qui, elle, cherche à exister. Peut-être que faire image autrement c'est cela: déplacer les matérialités et ainsi essayer d'en trouver de nouvelles. C'est tout. En fait, je répète

toujours la même chose mais je ne l'avais encore jamais dit comme ça.

Cette recherche de nouvelles matérialités fait émerger la dimension politique de ton travail, qui me semble reposer sur ce que l'on pourrait appeler une "poétique des restes": des restes de peinture, des restes d'écriture, mais aussi des restes d'histoire – on y reviendra. Tu as souvent évoqué ton atelier comme "un espace de restes", où se sont accumulés, au fil du temps, des inachevés que tu as choisi de réemployer ces dernières années. Comment cette approche est-elle devenue, pour toi, une forme d'engagement artistique et politique?

Je me rends compte que, tant qu'un tableau reste en réserve, il demeure en quelque sorte en ma possession. Je retrouve là, des tableaux dont j'avais complètement oublié l'existence. Ils sont là. Certains n'ont passé que quelques temps en réserve mais d'autres beaucoup plus, jusqu'à trente ans. Ce qui est extraordinaire c'est que j'avais totalement oublié l'existence de certains d'entre eux. Et ça me ramène à notre réflexion sur l'engagement. J'ai eu, au début de ma carrière, des contacts avec des galeries, des agents. Beaucoup de mes collègues étaient courtisés par les galeristes. Très vite, j'ai compris que je ne pouvais pas fonctionner ainsi. Je ne pouvais pas faire commerce de mon œuvre. Je ne comprenais même pas ce que ça signifiait, comment évaluer le prix. Est-ce qu'on se base sur les matériaux, sur le temps? Mais un tableau peut me prendre une journée, deux semaines, ou juste-ment... trente ans! Aujourd'hui, certains tableaux portent plusieurs dates: premier moment, deuxième moment, troisième moment. Et voilà que la durée entre en jeu. Cette durée est liée au fait que les tableaux restent longtemps en ma possession, puisqu'ils sont hors commerce, et à la conscience que je garde de cela. Ce choix a quelque chose de politique, non?

Quand j'enseignais, pourtant, il m'était difficile de dire ça aux étudiants. Pour eux, il était important d'avoir un professeur d'art qui "mouille sa chemise", comme on le disait alors. Ça voulait dire la circulation et la diffusion du travail, la reconnaissance, le succès et aussi gagner sa vie. C'est aussi ça le commerce et pour beaucoup de jeunes artistes, la survie passait par là. Je ne pouvais pas les placer dans une position où ils auraient eu l'impression que je posais une sorte de jugement moral sur leurs choix. Mais moi, personnellement, je ne pouvais pas fonctionner de cette manière.

Ce que tu évoques, c'est une autre temporalité de l'œuvre, qui traverse les années et se transforme, portant plusieurs couches de mémoire et de gestes, picturaux et scripturaux. Il y a là un véritable travail de décomposition et de recomposition: tu ne réemploies pas seulement des tableaux, mais aussi toutes sortes de restes – des fils, des rognures de crayon, des bandes de tissu portant des phrases copiées et restées inutili-

sées, comme celles de Svetlana Alexievitch, par exemple, dans tes derniers travaux. On en trouve un témoignage dans *Dans l'atelier: nœuds et déchirures* (2016). Dans ces nouvelles interactions que tu crées, il y a des croisements de matériaux, de langages, d'identités...



Monique Régimbald-Zeiber, *Vue d'atelier*, 2016.

Photo : Paul Litherland

Oui. À chaque déménagement d'atelier, comme je disais tout à l'heure, je tombais sur des choses oubliées. Je pensais: "C'est quoi ça?" Ça s'est accentué dernièrement quand j'ai déménagé du grand atelier chez moi. J'avais d'abord un étage entier, puis j'ai dû le réduire. Au rez-de-chaussée, l'atelier de travail, au sous-sol, la réserve. Ça veut dire que maintenant, quand je travaille, je marche sur la réserve! J'ai commencé par jeter et détruire et puis j'ai déplacé des choses. C'est là que c'est devenu excitant, parce que c'est en déplaçant que j'ai trouvé les oubliés. Certains intéressants, d'autres moins. Ceux qui ne passaient plus et

que j'ai décidé de détruire sont, d'abord par jeu et puis par choix, redevenus tableaux... autrement.

Pour les détruire, je les ai confiés à mes petits-enfants, Théo et Marina, qui sont jumeaux, donc très complices et qui ont beaucoup d'énergie –c'est très difficile de déchirer de la toile couverte de plusieurs couches d'acrylique. Les tableaux qui ne passaient plus leur ont été confiés. Je leur ai montré ce qu'était le droit fil, celui qu'on peut effiloche. Ils se sont mis au travail. Quand on déchire la toile, ça produit un son très violent et plein de poussière de coton. Ça a donné des sacs pleins de fil d'effilochage que, plus tard, j'ai crocheté et surtout des centaines de lanières qu'ensuite j'ai mêlées puis réassemblées. C'est ainsi que j'ai noué, tissé, brassé, tricoté et monté de nouvelles œuvres.

Monté. Tiens donc, du montage, me suis-je dit, c'est justement ce que fait Svetlana Alexievitch. Elle écrit sur les femmes soviétiques dans la Deuxième Guerre mondiale (2004). Elle est allée rencontrer des femmes des différentes nationalités de l'URSS qui, dans l'armée soviétique, avaient participé à la guerre. Elle a recueilli leurs témoignages et puis elle en a fait un montage. On lui a d'ailleurs reproché cette méthode faisant valoir que le montage ce n'est pas un style littéraire. Du journalisme tout au plus.

Mais voilà, ce qui m'intéresse précisément c'est ce montage parce que c'est une manière de faire autrement. En tout cas, j'y reconnaissais ce que je fais dans mon atelier. C'est pour cela qu'Alexievitch fait partie de mes grands témoins². Son travail donne des voix à des témoignages qu'il aurait été impossible de colliger avant. Ils sont des franges, des bribes, des restes. Ils sont dans l'angle mort de la grande histoire, donc de la grande histoire que nous découvrons sur le tard, parce que... grande histoire autrement. Cela fait penser aux écrits d'Elsa Morante. C'est de la grande histoire vue par le petit œil, l'œil des femmes qui ne voient pas la guerre comme celle qui nous a été enseignée, et qui surtout la vivent autrement.

Alexievitch raconte: une soldate est envoyée en permission. Ici, nous sommes dans des mémoires typiques d'expérience de guerre: la permission. Elle va voir sa mère. Elle revient au bataillon. Les filles l'attendent. Que feront-elles? Que racontera-t-elle? Que rapporte-t-elle? Là nous entrons dans un récit complètement inédit du retour de permission.

La soldate se met là. Devant le bataillon de filles. Puis, à la queue leu leu,

2 Parmi les grands témoins de Monique Régimbald-Zeiber figurent des écrivaines et des artistes comme les romancières Anne Hébert, Elsa Morante et Jane Austen (*Les grandes romancières*, 2013-2014), la peintre Agnès Martin (*Avec Agnès M.*, 2010-2016), la cinéaste André-Line Beauparlant (*Avec André-Line B.: petit Jésus*, 2015-2016), ou encore l'une des fondatrices de Montréal, Marguerite Bourgeoys (*Marguerite B., les écrits*, 2002-2003).

chacune son tour, elles passent. S'arrêtent. Hument. Elles la sentent parce que ce qu'elle leur rapporte de permission ce sont les odeurs de la maison. La guerre ne sent pas la vanille, ni la tomate, ni le concombre, ni l'aneth. Au front, ça ne sent pas le linge propre. On a d'ailleurs fait un film, *Une grande fille*, à partir des écrits d'Alexievitch. Petites choses, bouts de tissu, morceaux de couleurs. Des restes, justement. C'est ainsi que je comprends ce que pareils restes peuvent avoir de politique. On n'a jamais montré ça de la guerre avant.

Dans tes recherches doctorales sur l'avant-garde russe tu as élaboré cette méthode de montage qui croise peinture et écriture. Je cite un passage tiré de Tableaux disloqués et enchevêtrements d'écritures: «Le texte et l'image, dans leurs interrelations possibles et multiples, sont devenus non seulement des incitatifs mais, plus radicalement, des moyens d'action et d'intervention» (Régimbald-Zeiber 2018b: 20). Très tôt, des mots isolés sont apparus sur tes toiles. Je pense notamment à Nature d'une histoire morte (1991), où tu as recopié les noms de femmes retrouvés dans Le premier jardin d'Anne Hébert, ou encore à Peaux et mots: menu (1998-2000), où surgissent des mots empruntés à Marina Yaguello. Cette émergence scripturaire est liée à une réflexion sur la place des femmes dans la société, dans l'histoire et dans la langue. Peux-tu revenir sur ce moment de bascule, où le mot a fait irruption dans ton travail? Qu'est-ce que cela a transformé dans ton rapport à la peinture, à l'image, au geste artistique?

Je pense qu'en amont, il y avait cet engagement qui n'était pas nommé, qui était à l'état d'intuition. Ça fait quand même près de 50 ans –j'avais cette intuition-là d'aller vers les avant-gardes, de casser les supports, de faire voyager les textes, de les déporter, de les réimporter, d'essayer des choses. Ce sont des essais –l'essai, c'est aussi un genre littéraire, non? On pourrait dire que le développement de cette méthode répondait à un besoin d'engagement, une nécessité d'engagement. C'est un parcours qui ne saurait être s'il n'était d'abord engagé. Mais il n'est pas encore nommé puisqu'il est à peine entamé. En même temps, mon cheminement en peinture avant d'arriver aux textes, à la copie, à l'histoire a dû passer par la peinture, sa pratique, son histoire, la représentation des femmes dans la peinture et par l'étonnante arrivée des mots.... À mes débuts, j'étais totalement dans la tradition de la grande peinture et surtout de la nature morte. J'essaye de remonter dans le temps.

Je fais un tableau et puis je le pose là. Je le tourne vers le mur. Je ne le regarde plus. Je fais comme cela parce que, souvent, les tableaux, on les fait dans une espèce de transe. On a faim, on a soif, on a mal dans le dos, et tout d'un coup, on s'aperçoit qu'on a travaillé six heures, oubliant la faim, le mal dans le dos, tout. Le tableau est fini et on ne sait pas ce qui s'est passé. Dans pareil

état d'emportement on ne sait plus quels ont été les idées, les gestes, les choix. Alors il faut se détourner du tableau. Il faut l'oublier complètement, lui donner le temps et plus tard... y revenir. En le redécouvrant, on se pose des questions, on commence à reconnaître, à nommer.

Parfois c'est complètement différent, le contraire même. C'est fulgurant, un seul instant, un seul geste et puis ça y est. On arrive à la période où mon travail était d'un minimalisme trompeur. Des peaux. De loin, on voyait juste une grande surface avec rien. Monochrome. Puis, en s'approchant, on découvrait des veines, des taches de son, des vergetures, des grains de beauté, des ecchymoses, des bleus, des cicatrices... Et un jour, j'ai mis une ligne rouge sur un tableau-peau. Comme ça. Une seule ligne, en plein milieu. Rouge. Encore aujourd'hui, presque 30 ans plus tard, je me rappelle très précisément ce moment, la date même.

Je me rappelle encore, un autre jour, quelque temps plus tard, j'ai mis un mot sur un tableau de peau: "boudin" (*Des peaux et des mots*, 1998-2000). C'était le premier, je crois. Et mon travail venait de basculer. Le plein texte et la copie ont suivi.

Je raconte cela et je pense à cette amie, peintre minimaliste qui m'a dit, et elle le disait tout le temps: "On ne doit jamais mettre un mot sur un tableau. C'est impossible." Elle faisait partie de cette génération pour qui un mot dans un



Monique Régimbald-Zeiber, *Boudin*, vers 1995, acrylique sur toile de coton, 20 x 31 cm.
Photo : Paul Litherland, Musée d'art de Joliette

tableau c'était iconoclaste. Elle n'a jamais même remarqué, je crois, que le mot était "boudin". J'aurais pu écrire "âme", "ange", ça aurait été la même chose. L'impureté, la catastrophe, c'était le mot. Mais, pour moi, il s'agissait de mettre un mot sur un tableau qui, en fait, figurait la peau. Même si le tableau semblait abstrait, on s'en approchait et on reconnaissait ce qui, en peinture, est représenté de la femme, sa peau, le plus souvent nue. Il n'y avait plus de seins, plus de fesses, il n'y avait plus rien. Que peau. Et là, tout d'un coup, je mets "boudin". Et après, je trace "saucisson", "viande". C'était, d'une part, strictement lié à la nature morte, parce que victuailles, et au portrait et au nu, parce que peau. Des sujets, des genres et des événements de peinture qui rentraient en collision avec la polysémie d'un mot. On s'approche de l'image dématérialisée et des mots qui se cherchent une matérialité. Quelque chose de cette nature. Non? Mais je m'éloigne. Boudin, saucisson, viande ne sortaient pas que du dictionnaire ou du frigidaire... Ce sont des mots de Marina Yaguello. J'avais beaucoup aimé son livre *Les mots et les femmes* parce que, tout d'un coup, le sens des mots ou de ce qu'elle proposait, était très charnel. Je me suis rendu compte que j'avais commencé à travailler sur les mots dans la langue des femmes, qui étaient beaucoup des mots de nourriture. Et en même temps, il y avait ce paradoxe de ce qui est bienfaisant et de ce qui offense, ce qui est sacré et ce qui est vulgaire simultanément: la nourriture, le rapport au corps féminin: impureté, le mot au centre d'un tableau non figuratif: impureté. Finalement, la question de la pureté en art pose un très beau problème. Mais de cela nous n'avons jamais parlé!!

Et finalement, du mot isolé, tu en es venue, au fil des années, à recopier des phrases –des passages entiers venus d'ailleurs, tirés de livres de grandes femmes et romancières: Anne Hébert, Marguerite Bourgeoys, Elsa Morante, Jane Austen, Svetlana Alexievitch... J'aimerais revenir sur ce travail avec le tissu textuel. Tu en extrais des fragments qui prennent corps sur la toile, s'y inscrivent et s'y incarnent. Des voix autres s'y font entendre. Que produit ce déplacement du texte –dans sa fragmentation, sa matérialisation, sa réactivation sur la surface picturale? Et qu'est-ce que cela représente pour toi ce geste de copier?

Tout bien pensé, je crois que je ne pourrais pas pratiquer la peinture comme je le fais, ou occuper l'espace de mon atelier comme je l'occupe si je n'étais pas lectrice, plus précisément, si je n'avais pas été d'abord lectrice.

J'ai dû commencer à lire vers l'âge de six ans, donc ça fait plus de soixante-dix ans que je recueille du matériel, un matériel très varié.

Les couleurs, je les ai ressenties dans les écrits d'auteurs européens qui les nommaient et les qualifiaient avec des mots mystérieux que je ne connaissais pas, autant que je les ai apprises dans le jardin de ma grand-mère, dans des

promenades d'automne ou dans des grandes fêtes aux robes chatoyantes. Il en va de même pour le goût de certains fruits, des gâteaux, de la confiture et de la crème qui était, chez la Comtesse de Ségur, tellement plus exotiques que ce que je trouvais à la maison: pain bis, crème fraîche, fruits confits. Il en va de même pour les objets, les lieux, les jeux.

Puis vient un moment où on éprouve le besoin de retrouver ces auteur.e.s, leurs mots, leurs couleurs. Voilà que la relecture s'impose comme un ressaisissement de la mémoire et de l'imagination.

En disant cela, je pense aux tableaux que je retrouve et reprends.

Relire, c'est retrouver le plaisir et l'intensité de la première lecture (ou pas); c'est chercher un moyen d'approfondir, de garder ou de partager l'effet du livre (je dis "effet", ça pourrait être "sens", "profondeur", "beauté". Y a-t-il un mot qui comprendrait tout ça?). Et puis, si l'impression est forte et durable, je relis à nouveau pour souligner ce qui me saisit comme témoignage. Je copie, en transcrivant à l'ordinateur, les phrases soulignées, pour garder la possibilité de retravailler ce matériel. Finalement, cette fois sur la toile ou ces derniers temps surtout sur le bois, je copie ce qui a été souligné... Il y a beaucoup de choix, de temps, de gestes, de mots dans ce processus lent... Il y a donc ces moments où la lecture se dépose redevenant écriture, une écriture qui se matérialise autrement. Les impressions et sensations de lecture quittent le livre et, par la copie, passent du côté des images sur toile, sur bois, image autrement.

Et puis dans ce processus de longue durée, s'ajoutent de nouvelles lectures qui apportent d'autres lumières (je le dis comme ça) et qui soudain nous rappellent des lectures plus anciennes auxquelles je retourne, juste pour voir... On fait des va-et-vient, des liens (c'est entre autres pour cela que j'ai aimé *Le Dictionnaire Khazar* de Milorad Pavić); on les regarde les textes côte à côte, on les associe. Ce sont des moments de retrouvailles et de trouvailles que j'adore. En amenant les textes dans l'espace de la peinture, j'ai l'impression de les garder et de les partager en même temps et autrement.

Œuvres citées

- Alexievitch, S. (2004): *La guerre n'a pas un visage de femme*, 1985. G. Ackerman, P. Lequesne (Trad.). Paris: Presses de la Renaissance.
- Bélisle, J.; Déry, L. & Régimbald-Zeiber, M. (2008): *Éclats de Rome*. Montréal: Galerie de l'UQAM.
- Dubois, A.-M. (2020): Compte rendu de M. Régimbald-Zeiber, *Les ouvrages et les heures*, Musée d'art de Joliette. *Esse arts + opinions*, 99, pp. 100-101.
- Hébert, A. (1988): *Le premier jardin*. Paris: Seuil.
- Pavić, M. (1988): *Le Dictionnaire Khazar: roman-lexique*. M. Bežanovska (Trad.). Paris: Belfond.
- Régimbald-Zeiber, M. (1991): *Nature d'une histoire morte: les écrits d'Anne H.* Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/anne/> (Consulté le 13/05/2025).

- Régimbald-Zeiber, M. (1998-2000): *Des peaux et des mots*. Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/peaux-et-mots-menu/> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2002-2003): *Marguerite B., les écrits*. Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/dessous-de-lhistoire/> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2005): *L'image manquante. Carnet 1*. Montréal: les petits carnets.
- Régimbald-Zeiber, M. (2008): *Les correspondances: Jane A.* Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/les-correspondances-jane-a/> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2013-2014): *Les grandes romancières*. Tiré de <https://www.actionscollectivesmaj.org/oeuvres/les-grandes-romancieres> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2010-2016): *Avec Agnès M.* Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/conversations/> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2016): *Dans l'atelier: nœuds et déchirures*. Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/portfolio/noeuds/> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2015-2016): *Avec André-Line B.: petit Jésus*. Tiré de <https://moniqueregimbaldzeiber.com/wp-content/uploads/2022/01/Joliette-PlanListe.pdf#page=1.00> (Consulté le 13/05/2025).
- Régimbald-Zeiber, M. (2018a): *La belle lurette*. Montréal: les petits carnets.
- Régimbald-Zeiber, M. (2018b): *Tableaux disloqués et enchevêtrements d'écritures*. Montréal: les petits carnets.
- Yaguello, M. (1978): *Les mots et les femmes*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.