

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

**ENTRE PRÉSENCE ET ABSENCE :
le temps d'une oscillation, l'oscillation du temps**



Par
Carolane Lambert

Essai présenté au Département de la philosophie et des arts
dans le cadre du Diplôme d'Études Supérieures Spécialisées (DESS) en art

6 avril 2022
© Carolane Lambert

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire, de cette thèse ou de cet essai a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire, de sa thèse ou de son essai.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire, cette thèse ou cet essai. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire, de cette thèse et de son essai requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Certains accomplissements laissent une marque indélébile sur nous ; cet essai fût pour moi un processus de reconstruction personnelle. Je tiens à remercier les gens autour de moi de m'avoir encouragée et soutenue, tout spécialement mes cousines, qui ont toujours été là pour me changer les idées et me faire rire. Merci au premier homme de ma vie et à ma sorcière préférée, c'est grâce à vous si je suis ce que je suis.

Merci à ma directrice de recherche France Joyal, sans qui je n'aurais pu écrire ni entreprendre une telle aventure, merci de m'avoir conseillée, écoutée et soutenue tout au long du processus. Ta douceur et l'étincelle dans tes yeux à la découverte du mot juste auront été un baume durant ce parcours fastidieux, mais aussi riche et exceptionnel. Merci à Philippe Boissonnet et Isabelle Pichet qui, en tant qu'évaluateurs, ont pris le temps d'entrer dans mon univers et de me donner de judicieux conseils.

Merci à Jean-Francois Gross d'être si patient et de me soutenir dans mes projets. Ta débrouillardise, ton ouverture d'esprit, et ta capacité à te relever malgré les tempêtes m'ont fortement inspirée. « Dans la vie, il n'y a pas de problèmes, que des solutions » (Gross, J.-F., communication personnelle)

Merci à l'Atelier Silex qui me permet de faire partie d'un collectif : être en ces lieux, c'est se sentir chez soi. Merci à mes professeurs et à mes collègues d'université, tout particulièrement à Cyndie Lemay qui m'a accompagnée sous la pluie, le 6 novembre 2019. Tu m'as appris le sens du mot résilience et qu'à travers les épreuves subsiste toujours quelque chose de beau.

J'ai une pensée spéciale pour toi, ma muse, ma petite sœur aimée et chérie. Tu es au cœur de cette belle folie. Tu m'as donné l'inspiration, mais surtout la force de poursuivre et de continuer à foncer. Tu rayonneras à travers mes œuvres pour toujours.

À jamais merci.

*J'ai toujours ton cœur avec moi
Je le garde dans mon cœur
Sans lui, jamais je ne suis
Là où je vais, tu vas ma chère
Et tout ce que je fais par moi-même,
Est ton fait, ma chérie.
Je ne crains pas le destin
Car tu es à jamais le mien, ma douce.
Je ne veux pas d'autre monde
Car, ma magnifique,
Tu es mon monde, en vrai.
C'est le secret profond que nul ne connaît.
C'est la racine de la racine,
Le bourgeon du bourgeon
Et le ciel du ciel d'un arbre appelé Vie
Qui croît plus haut que l'âme ne saurait l'espérer
Ou l'esprit le cacher.
C'est la merveille qui maintient les étoiles éparées.
Je garde ton cœur, je l'ai dans mon cœur.*

E.E. Cummings (1952)

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ/ABSTRACT	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – Ce qui se meut à l’intérieur de moi	2
1.1 Hier encore	2
1.2 Et pourtant	8
1.3 Désormais	9
1.4 Emmenez-moi	9
1.5 Il faut savoir	10
CHAPITRE 2 – Appuis théoriques et conceptuels	11
2.1 Approche heuristique	11
2.2 Oscillation	14
2.2.1 <i>L’oscillation dans l’œuvre</i>	16
2.3 Présence/absence	18
2.3.1 <i>Le rapport présence/absence dans l’œuvre</i>	18
2.4 Installation/projection	20
2.4.1 <i>L’installation/projection dans l’œuvre</i>	22
CHAPITRE 3 – <i>Traversée</i> : le projet	28
3.1 L’installation <i>Diaphane</i>	30
3.1.1 <i>Muse</i>	30
3.1.2 <i>Neiges</i>	33
3.1.3 <i>Reliquats</i>	39
3.2 L’installation <i>Spectre</i>	41
3.2.1 <i>Plaine de solitude</i>	41
3.2.2 <i>La marche des anges</i>	44
CHAPITRE 4 – Ce qui advient à l’extérieur de moi	48
4.1 Valeur symbolique de l’œuvre	50
4.2 Réception de l’œuvre	51
4.3 Valeur heuristique de la mise en espace	53
CONCLUSION	56
LISTE DES RÉFÉRENCES	57

LISTE DES FIGURES

1. <i>Contre-nature</i> /Carolane Lambert	p. 3
2. <i>Voir 36 chandelles</i> /Carolane Lambert	p. 4
3. <i>Uniformité disparate</i> /Carolane Lambert	p. 6
4. <i>Champ de blé</i> /Carolane Lambert	p. 7
5. <i>Sewing machine orchestra</i> /Martin Messier	p. 16
6. <i>Boite noire</i> /Martin Messier	p. 17
7. <i>For, In Your Tongue, I Cannot Fit</i> /Shilpa Gulpa	p. 19
8. <i>For, In Your Tongue, I Cannot Fit (détail)</i> /Shilpa Gulpa	p. 20
9. <i>Intérieur</i> /Olivia Boudreau	p. 23
10. <i>Oblique</i> /Patrick Tosani	p. 24
11. <i>Extérieur interne</i> /Patrick Tosani	p. 25
12. <i>Animitas Chili</i> /Christian Boltanski	p. 26
13. <i>Animitas Blanc</i> /Christian Boltanski	p. 27
14. <i>Diaphane</i> /Carolane Lambert	p. 31
15. <i>Muse</i> /Carolane Lambert	p. 32
16. <i>Neiges</i> /Carolane Lambert	p. 34
17. <i>Le palais de nos chimères</i> /Carolane Lambert	p. 35
18. <i>À t'regarder</i> /Carolane Lambert	p. 36
19. <i>Parce que</i> /Carolane Lambert	p. 37
20. <i>Tout s'en va</i> /Carolane Lambert	p. 38
21. <i>Reliquats</i> /Carolane Lambert	p. 40
22. <i>Spectre</i> /Carolane Lambert	p. 42
23. <i>Plaine de solitude</i> /Carolane Lambert	p. 43
24. <i>La marche des anges (détail)</i> /Carolane Lambert	p. 45

RÉSUMÉ

Cet essai présente une démarche de recherche-création traitant du principe d'oscillation et du rapport présence/absence. Il témoigne d'un dialogue intérieur visant à faire éclore une production artistique manifestant un état vécu. Il s'inscrit dans une approche heuristique où différents rapports sont explorés afin de transposer un balancement intérieur où l'attente et le vide prennent place. S'immiscent alors des objets et des images qui résultent de mon désir de représenter et d'exprimer ce qui est ressenti. Avec la photographie, la vidéo et l'installation se matérialisent les fragilités et les forces qui me constituent, à travers une approche poétique et métaphorique.

Mots clés : recherche-création, oscillation, présence/absence, force/fragilité, visible/invisible, heuristique, photographie, vidéo, installation-projection, paysage, traversée, mouvement, métaphore, poésie.

ABSTRACT

This essay presents an approach of research-creation dealing with the oscillation principle and with the presence/absence relation. It testifies of an interior dialogue aiming to open an artistic production manifesting a lived state. The essay is registered in a heuristic approach where different links are explored to transpose this interior swing where waiting and emptiness take place. Then interferes some objects and images that result from my desire to represent and express what is felt. The photography, the video, and the installation materialize the frailnesses and forces that establish me, through a poetic and metaphorical approach.

Key words: research-creation, oscillation, presence/absence, force/frailness, visible/invisible, heuristic, photography, video, projection-installation, landscape, crossing, movement, metaphor, poetry.

INTRODUCTION

Ma recherche porte sur l'oscillation entre la fragilité et la force qui caractérise l'individu. Je m'intéresse à ces principes qui façonnent l'être humain. En ayant été longtemps confrontée à l'image de la maladie et à sa manifestation sur le corps, j'ai été particulièrement interpellée par ce mouvement qui met constamment en danger l'équilibre de l'être humain. Suite à la perte de ma muse, j'ai réfléchi à la place de ce drame au sein de ma production artistique et à l'état d'oscillation qui m'habite depuis. Ainsi, ma recherche se penche sur mon rapport à l'autre mais plus particulièrement sur le rapport présence/absence qui est la conséquence directe de cet événement. Entre un sujet qui me tient à cœur et l'exploration visuelle, je crée une corrélation, un entrelacement. Dans une approche heuristique, j'explore la mise en espace d'un corpus, j'interroge la présence du corps par son absence. C'est une rencontre avec moi-même au cœur d'une production artistique où je me heurte au vide et au deuil. Au chapitre 1, j'aborderai mes motivations pour la recherche-crédation et les fondements de ma pratique artistique. J'effectuerai un survol de ma production antérieure en notant mes préoccupations formelles et conceptuelles. J'exposerai ensuite, le questionnement contenu dans ma réflexion sur l'oscillation et sur le rapport présence/absence basée sur mon expérience et j'établirai les objectifs de mon projet de recherche-crédation. Au chapitre 2, je parlerai des appuis théoriques et conceptuels relatifs aux principales composantes de ma démarche ; il sera question, entre autres, de l'approche heuristique, du principe d'oscillation, du rapport présence/absence, et de l'utilisation de la photographie, de la vidéo et de l'installation. Au chapitre 3, je présenterai les aspects techniques, métaphoriques et poétiques inhérents dans l'œuvre *Traversée*. Au chapitre 4, je ferai un retour sur le projet et sur sa valeur symbolique. Je réfléchirai au rapport œuvre/public tout comme à la question du deuil, que j'ai complété pendant ce parcours.

Le lecteur retrouvera dans l'ouvrage certains mots d'Aznavor. Ses chansons m'ont habitée en 2019 quand j'ai visité Paris, au tout début de mon projet. Sans explication, leur présence s'est re-manifestée dans mon esprit en toute fin de parcours. Ô! toi la vie.

CHAPITRE 1

Ce qui se meut à l'intérieur de moi

Mes objectifs en m'inscrivant au DESS en arts, étaient d'abord d'approfondir ma réflexion concernant ma production artistique. J'avais envie d'effectuer une recherche sur mon rapport à l'autre, mais plus spécifiquement, sur mon expérience du rapport présence/absence. Je voulais mettre des mots sur ce que j'avais jusque-là mis en image et sur ce qui s'imposait en moi affectivement, à cette période de ma vie marquée par l'impuissance face à la maladie de ma sœur, ma muse. Pour ce faire, je suis entrée en dialogue avec moi-même pour faire émerger des éléments de sens et exprimer mon ressenti face à cette expérience déconcertante. Par cet essai, j'espère participer à la diffusion de la connaissance sur les moyens que peut prendre un individu pour traverser des épreuves marquantes.

1.1 Hier encore

Depuis toujours, je m'intéresse à l'être humain et à ce qu'il ressent. De nature sensible, j'ai toujours prêté attention aux vécus et aux épreuves traversées par autrui ; c'est ce qui constitue le cœur de ma pratique artistique. Sur le plan artistique, je produis des images de manière intuitive. Parfois même, les images s'imposent à moi ; elles sont le résultat de ma perception des gens et des situations qui m'entourent. Composée principalement par la photo et la vidéo, ma production me permet de matérialiser mon rapport sensible à l'autre. À travers l'installation, j'invite le visiteur à vivre sa propre expérience au contact de la mienne.

Depuis 2013, ma production se tourne vers la notion de fragilité, notamment celle engendrée par la maladie. L'objet médical y est très présent ; il représente un soutien vital. Il s'impose à moi comme un élément récurrent qui nourrit mon questionnement sur la résistance de l'individu. Je place le corps et les objets dans l'espace, tant pour les

confronter que pour les faire dialoguer. Je m'intéresse à la projection d'images sur des volumes afin d'explorer la jonction entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité, et entre le matériel et l'immatériel. Je les fais se fondre et se confondre pour brouiller les limites de l'image.

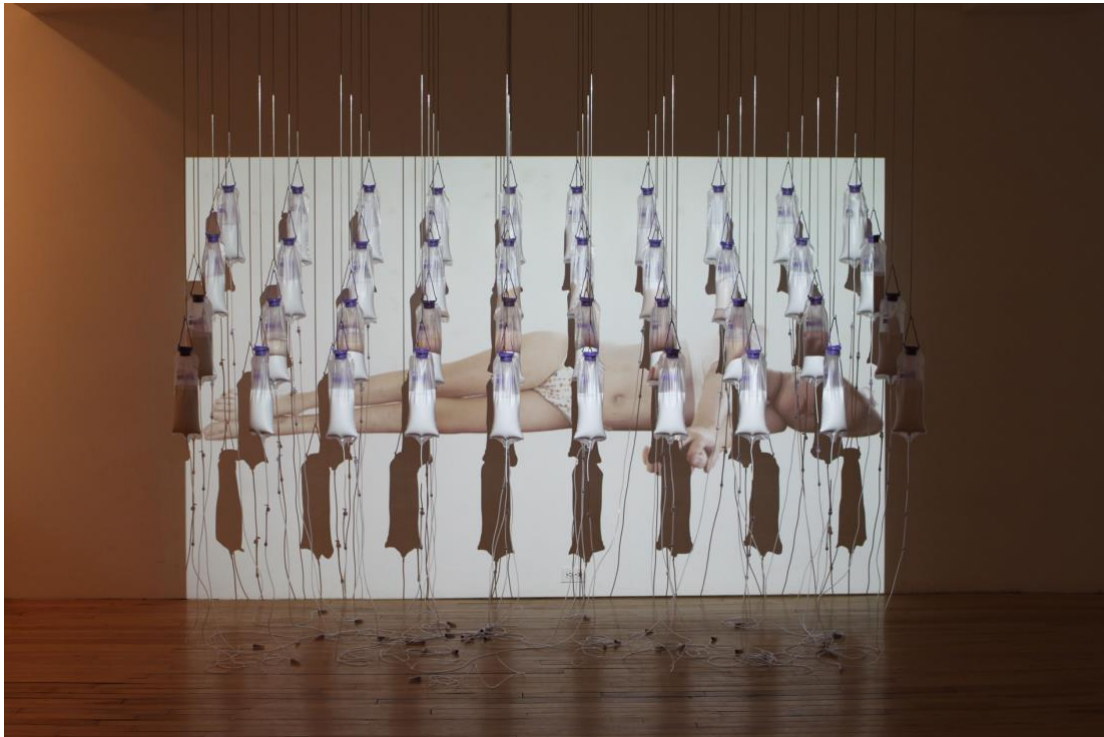


Figure 1 – *Contre-nature*, 2013, sacs de gavage, acier, peinture acrylique, projection numérique, 243 x 183 x 123 cm, Atelier Silex, Trois-Rivières.

Le potentiel de construction et de déconstruction de l'image dans l'espace est une piste que j'aime explorer. Par exemple, dans *Contre-nature* (fig. 1), on peut voir quarante sacs de gavage suspendus dans l'espace et traversés par la projection d'une image fixe qui s'appose au mur ; à l'inverse, l'image est elle aussi traversée par les sacs. Par le biais de la projection, je lui ai fait subir une déformation. Le corps n'est plus perceptible entièrement ; il est désormais entrecoupé, saccadé. Par leur présence et les ombres qu'ils projettent, les sacs altèrent l'image du corps pour en créer une nouvelle. Face à cette installation, le visiteur cherche constamment à reconstruire l'image. Il n'existe pas qu'un seul point de vue pour en faire pleinement l'expérience ; la perception du

visiteur se modifie au fur et à mesure de ses déplacements dans la galerie. À mes yeux, l'image devient tridimensionnelle du fait qu'elle se heurte aux objets qui la fragmentent ; par le biais de la projection lumineuse, son déploiement dans l'espace lui donne un aspect insaisissable. Elle demeure pourtant altérable quand elle rencontre l'objet. Dans *Voir 36 chandelles* (fig. 2), j'ai poussé plus loin l'interaction entre l'image et l'objet. L'installation se compose d'une série de trente-six sculptures de bois tournées représentant des capsules de médicaments. Sur ce mur est projetée une image vidéo démultipliée illustrant la bouche de ma muse, dont le mouvement est à peine perceptible. Durant une fraction de seconde, la bouche s'entrouvre, devient tridimensionnelle et semble prête à avaler la capsule. À d'autres moments, l'image vidéo se détache de la capsule et retrouve la planéité du mur. Je m'intéresse précisément à la jonction de cette rencontre, entre la projection et l'objet tridimensionnel.

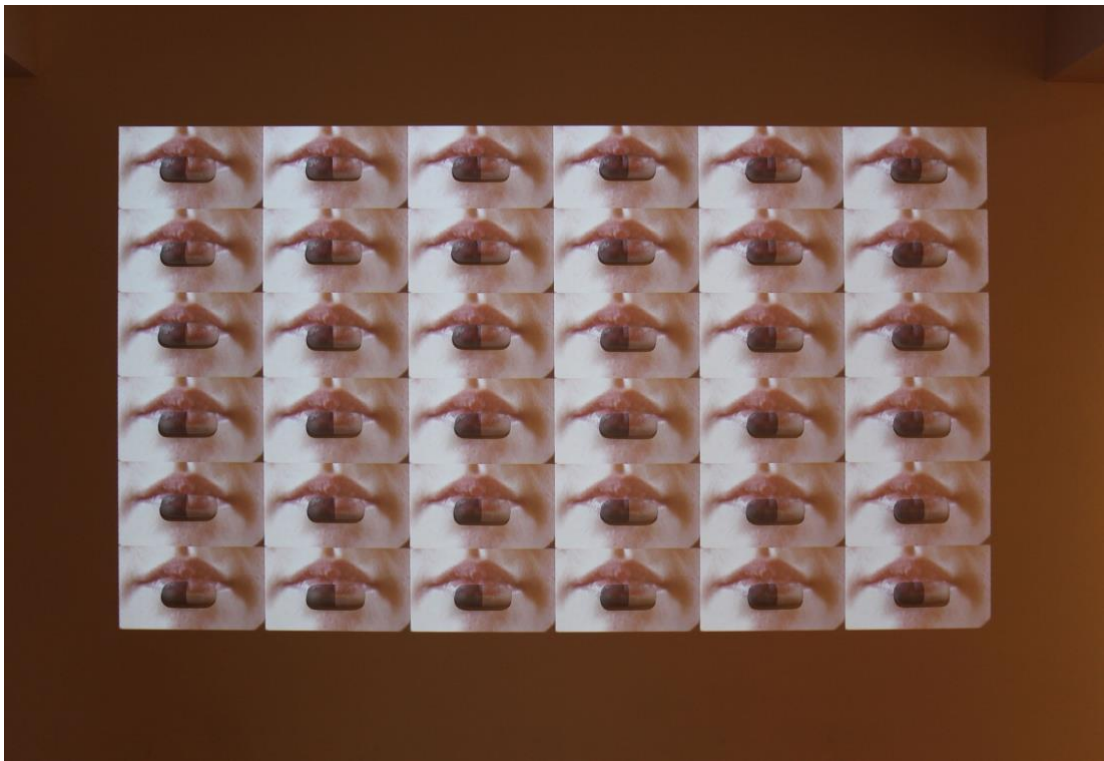


Figure 2 – *Voir 36 chandelles*, 2017, photo arrêt sur image, capsules en bois, projection vidéo, 243 x 183 x 10 cm, Atelier Silex, Trois-Rivières.

À partir de la production de cette œuvre, le mouvement s'est inséré dans ma réflexion comme un élément potentiellement intéressant à explorer. L'œuvre a marqué également l'entrée de l'image en mouvement dans ma pratique. La notion du multiple s'est confirmée aussi dans ma façon de produire : j'ai réalisé que l'accumulation et la répétition affirmaient la présence de l'objet dans l'espace et renforçaient l'effet visuel.

Uniformité disparate (fig. 3) découle d'un désir d'explorer plus amplement l'espace, de l'occuper de façon plus grandiose. L'image de ma muse, en taille réelle, est ici projetée seize fois au mur (deux séries de 8 images) pour accentuer l'effet de présence. La dimension de l'image permet de rencontrer le personnage. Ici encore, la capsule de médicaments est insérée dans l'installation. Les seize répliques sont en suspension dans l'espace à une distance d'environ deux pieds du mur. Tenues par de simples bouts de fil transparent, elles oscillent lentement et tournoient sur elles-mêmes, à leur propre rythme ; elles provoquent une déformation de l'image du visage et modifient la perception du visiteur. Cette oscillation, non planifiée avant l'installation, donne encore plus de force à la proposition, car la présence des capsules altère le visage au niveau des yeux. Leurs ombres agissent comme des bandeaux qui rendent le personnage aveugle et empêchent le visiteur de croiser son regard. Adossé au mur, le personnage semble ne plus avoir d'identité. Détaché du corps, son regard se matérialise dorénavant sur la capsule en mouvement qui acquiert une identité au détriment du personnage. Le regardeur se sent alors observé par ces yeux-capsules inquisiteurs. Ainsi le rapport à l'œuvre vient de basculer.

Je me souviens que la mise en espace de l'œuvre a généré plusieurs exclamations, plusieurs *Eureka !* tant chez-moi que chez le visiteur. Par exemple, lors du vernissage on m'a fait remarquer qu'en regardant attentivement la forme du ventre du personnage, on pouvait aisément imaginer qu'une capsule s'y trouvait. D'autres constats me sont venus durant la rédaction de ce texte ; j'ai notamment réalisé que l'image, habitée par la verticalité des personnages, est tout autant marquée par l'horizontalité qui se crée par l'alternance et la répétition des bandes noires se détachant sur le fond clair.

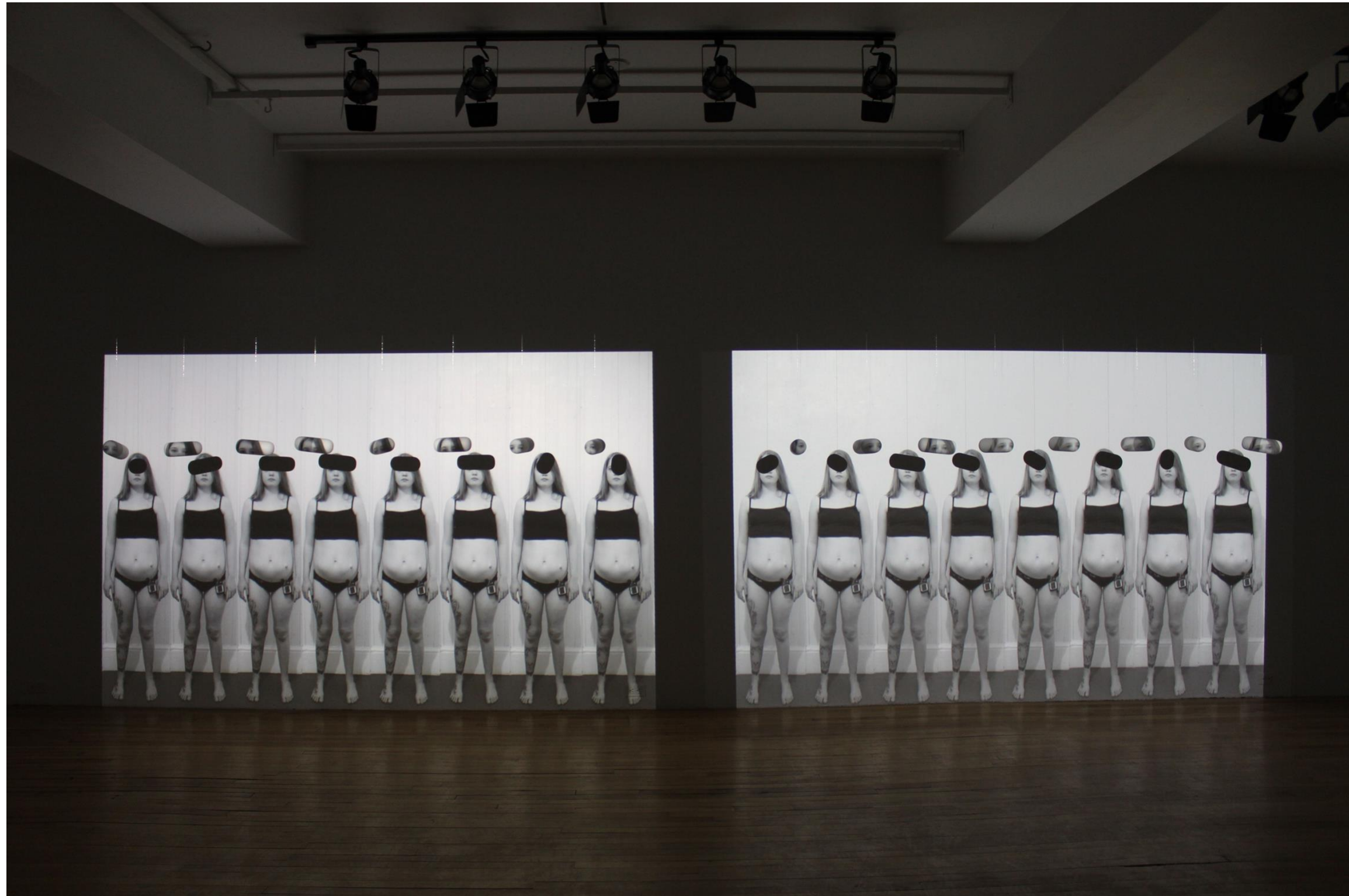


Figure 3 – *Uniformité disparate*, 2018, capsules en bois, projection numérique, 518 x 183 x 61 cm, Atelier Silex, Trois-Rivières.

Champ de blé (fig. 4) se compose de deux boîtiers de 54 X 36 X 8 pouces. Celui de gauche contient une photo imprimée sur un plexiglas¹ transparent ; celui de droite contient trente reproductions de bonbonnes d'oxygène traversées par la projection d'une image photo. Cette œuvre marque le moment où, pour exploiter la notion de cadre, j'ai voulu faire dialoguer deux types de propositions : le rétro-éclairage (à gauche) et la projection frontale (à droite). C'est l'affirmation de mon intérêt pour la lumière et sa capacité à faire éclore une image dans l'espace, mais aussi à créer délibérément des pleins et des vides. En créant cette œuvre, je cherchais de nouvelles façons d'explorer les notions de transparence, de présence et de narration.



Figure 4 – *Champ de blé*, 2019, impression sur plexiglas, plâtre, contreplaqué, lumières del, 274 x 91 x. 20 cm, Atelier Silex, Trois-Rivières.

¹ Orthographe suggérée par le Larousse 2020

En somme, dans mes projets des dernières années, la cohabitation de l'image photographique et de l'objet tridimensionnel était récurrente. Elle me pousse à identifier de nouveaux rapports d'oscillation dans ma production. C'est ce que j'explore dans le projet *Traversée*, qui fait l'objet de cet essai et que je présente au chapitre 3.

1.2 Et pourtant

Je ne peux passer sous silence les années 2019 et 2020 qui m'ont grandement éprouvée. Le projet *Traversée* découle de la perte de ma muse, en novembre 2019. Inutile de dire que cet évènement a non seulement changé ma vie, mais il a également modifié le cours du projet que j'avais amorcé à l'époque. Le vide dont j'étais envahie a alors généré une importante et nécessaire période d'inertie et d'attente. L'attente de quoi ? D'un signe, d'un retour impossible, d'un retour à la vie... Durant cette période de deuil, ma seule envie était de regarder dehors, de me perdre dans l'horizon.

J'ai repris peu à peu ma production avec la photographie de cet extérieur qui me parlait tant. Pourtant, « la Photographie² ne remémore pas le passé [...]. L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est [perdu], mais d'attester que cela que je vois, a bien été » (Barthes, 1980, p. 129). Je n'avais alors aucune idée des raisons qui me poussaient à faire tout ce cheminement mais, d'instinct, il m'apparaissait pertinent.

Comme Moustakas le mentionne, « *I search introspectively, meditatively, and reflectively into its nature and meaning. My primary task is to recognize whatever exists in my consciousness as a fundamental awareness—to receive it, accept it, support it, and dwell inside it* » (p. 309). En d'autres mots, lorsqu'il se trouve face à une impasse, Moustakas dit chercher de façon introspective, méditative ; il réfléchit à la nature et au sens du problème. Il développe une attention qui lui permet de recevoir, d'accepter et de creuser le problème. Pour ma part, j'ai eu un désir profond de parler

² La majuscule est de l'auteur

de l'attente que j'ai nommé ci-haut, et de lui trouver un sens. En effet, j'ai constaté par la force des choses que l'absence était le nœud de mes réflexions et de mon ressenti.

En 2021, j'ai réalisé que ce n'était pas tant de l'absence que je voulais parler, mais bien de ce qu'elle provoque en moi.

1.3 Désormais

Comme on l'a vu plus haut, l'organisation picturale de certaines œuvres *Contre-nature* (fig. 1), *Voir 36 chandelles* (fig. 2) et *Uniformité disparate* (fig. 3), allie horizontalité et verticalité. La répétition dessine de nouvelles lignes, une nouvelle perspective. À travers celle-ci, je vois un parallèle entre le corps et le paysage. Depuis le départ de ma muse, le corps, jadis très présent de ma démarche, a été évacué au profit du paysage. Au corps qui donnait une trame à mon travail, s'est substitué le paysage qui présente lui aussi des formes, des caractéristiques et des significations à explorer. Je veux désormais matérialiser le rapport présence/absence en exploitant diverses variantes qui dans leur dualité, leur contiguïté ou leurs similitudes, présentent toutes, selon moi un principe d'oscillation : je veux parler des rapports visible/invisible, opacité/transparence, mobilité/immobilité, plein/vide.

Avec *Traversée*, je traduis mon expérience du deuil et, comme tout artiste, j'ai envie de rejoindre la sensibilité du public.

1.4 Emmenez-moi

Intitulé *Traversée*, mon projet de recherche-crédation s'articule autour d'un questionnement sur l'oscillation et sur le rapport présence/absence. En tant que chercheuse-artiste, dans une perspective heuristique, je m'intéresse à la lisière entre la photo et la vidéo et au potentiel de leurs mises en espace à travers l'installation-projection.

1.5 Il faut savoir

Pour éclairer le questionnement que je viens d'énoncer, mes objectifs sont :

- a) de traduire, par une installation-projection, ma vision du principe d'oscillation et du rapport présence/absence ;
- b) d'aborder la recherche-création sous l'angle heuristique ;
- c) de réfléchir sur ma pratique afin de me situer dans le contexte de l'art actuel.

Au chapitre suivant, je vais traiter des appuis théoriques et conceptuels qui soutiennent ma démarche de création.

CHAPITRE 2

Appuis théoriques et conceptuels

Dans ce chapitre, je parlerai des appuis théoriques et conceptuels qui supportent mon projet de recherche-création. Tout d'abord, j'expliquerai en quoi ma démarche est heuristique ; j'aborderai le principe d'oscillation et les déclinaisons qu'il génère dans ma production ; enfin, je traiterai du rapport présence/absence et de l'utilisation de la photo, de la vidéo et de l'installation.

2.1 Approche heuristique

Mon projet de recherche-création présente plusieurs caractéristiques de l'heuristique qui est définie, entre autres, par Clark Moustakas (2015) ; celui-ci mentionne que ce type de démarche relève de la sensibilité, de l'intuition et de l'intériorité. L'heuristique est basée sur la découverte de la nature et de la signification de certains phénomènes dans une perspective de signifi nce personnelle.   l'instar de Moustakas qui a observé sa propre pratique, je m'engage pleinement, je porte attention aux visions, aux images et aux rêves qui s'imposent à moi et qui me permettent de faire des liens entre ma production et mon existence.

I am personally involved, searching for the qualities, conditions, and relationships that underlie a fundamental question or concern. I may be entranced by visions, images, and dreams that connect me to my quest. I may come in touch with new regions of myself and discover revealing connections with others. (Moustakas, 2015, p. 309)

Ma démarche témoigne d'une réflexion, d'une part sur ce qui se passe à l'intérieur et, d'autre part, sur ce que cela engendre dans ma pratique. L'heuristique met l'accent sur cette interrelation qui conduit non seulement à la construction de significations personnelles, mais plus encore à la révélation de la personne elle-même. « *Heuristic research involves self-search, self-dialogue, and self-discovery. The research question and methodology flow out of inner awareness, meaning, and inspiration* » (Moustakas,

2015, p. 309). À mes yeux, cette définition s'applique fidèlement à ma démarche de recherche-crédation. Je cherche des réponses de manière introspective et je tente de les transposer visuellement, dans l'optique d'une meilleure compréhension de mon rapport avec l'extérieur. En effet,

in heuristics, an unshakable connection exists between what is out there (in its appearance and reality) and what is within me (in reflective thought, feeling, and awareness). It is "I"³ who is the person living in a world with others, alone yet inseparable from the community of others; [...] and I who comes to know the essential meanings inherent in my experience. (p. 309)

En d'autres termes, d'un point de vue heuristique, il existe une forte connexion entre ce qui se trouve à l'extérieur de nous, dans la réalité apparente, et ce qui se trouve au plus profond de nous, dans la pensée, les sens et la conscience. Le "je" est un être à la fois individuel et social qui devient conscient des significations inhérentes à son expérience.

Tout comme Moustakas, Boutet (2018) s'intéresse au regard de l'artiste sur sa propre production, à « l'effet autocrédateur de la création » (p. 289) et au mouvement produit par celle-ci. Elle déclare que, « selon le compositeur allemand Stockhausen (1989), " la fonction des arts est d'explorer l'espace intérieur de l'homme, de découvrir jusqu'à quel point et à quelle intensité il peut vibrer [...]. Les arts sont un moyen d'agrandir son univers intérieur " »⁴ (Boutet, 2018, p. 291). La recherche heuristique m'apparaît comme une exploration de quelque chose d'inconnu qui comporte une cascade de découvertes, d'*Eureka* ! C'est un chemin imprécis, une destination nouvelle ; le cœur de la démarche réside dans l'observation et la constatation de cette expérience vécue et du sens qui en émane. Ce type de recherche provoque une mise en mouvement du chercheur et le mène dans un processus de transformation et de questionnement ; à mon sens, il s'avère même parfois autobiographique. Selon l'auteure, les fréquents changements de direction qui se produisent dans une démarche heuristique, nécessitent

³ Les guillemets sont de l'auteur

⁴ L'auteure mentionne dans le texte qu'il s'agit d'une traduction libre des mots de Stockhausen

un recentrage constant. C'est un processus, une recherche en perpétuelle évolution ; « c'est l'expérience d'un agrandissement intérieur, d'un éclaircissement en soi lorsque, soudain, quelque chose fait sens dans notre esprit » (Boutet, 2018, p. 302). Mes réflexions sont cycliques, je m'intéresse à un objet et j'en fais une image. Il se construit par la suite une réflexion d'ordre esthétique, puis philosophique et finalement, symbolique. Au fil du temps, je constate une cohérence dans tous ces questionnements et je m'aperçois que tout est non seulement interrelié, mais qu'il s'agit d'un cycle qui revient inévitablement à mon questionnement de départ et qui me permet de clarifier et de mieux comprendre mes intentions.

De son côté, Louis-Claude Paquin (2019) mentionne que la méthode heuristique est « adaptée à des modes de création [...] intuitifs, qui passent par la manipulation du matériau [...] pour faire jaillir des symboles et finalement identifier après coup ce qui constitue le noyau organisateur de l'œuvre » (p. 4). Le chemin emprunté n'est pas linéaire : il est tortueux, rempli d'allers-retours. Le processus heuristique produit des parcelles de signification, de compréhension et de découverte que le chercheur savourera à jamais. Des sentiments, des pensées, des idées et des images s'éveillent mais reviennent encore et encore. Une connexion s'établit et demeure ininterrompue ; elle servira de rappel d'un processus continu de savoir et d'être.

Heuristic research processes include moments of meaning, understanding, and discovery that the researcher will forever hold on to and savor. Feelings, thoughts, ideas, and images have been awakened that will return again and again. A connection has been made that will forever remain unbroken and that will serve as a reminder of a lifelong process of knowing and being (Moustakas, 2015, p. 318).

L'heuristique mène à des découvertes intuitives qui jalonnent l'expérience. Elle est pour moi une traversée par laquelle je fais la découverte de moi-même tout en établissant des liens pertinents avec ma démarche de création, notamment avec le phénomène d'oscillation, le rapport présence/absence et les aspects plus techniques de mon projet.

2.2 Oscillation

Sur le plan mécanique, l'oscillation est un mouvement de va-et-vient, un balancement. Osciller signifie être animé d'un mouvement qui menace l'équilibre. Selon moi, l'oscillation se voit dans beaucoup de phénomènes, notamment dans l'expérience et dans notre relation à l'autre. Crombet (2019), spécialiste en communication, s'intéresse au phénomène d'oscillation mais plus particulièrement entre le dessaisissement et le ressaisissement de soi. Elle décline ce phénomène en sept degrés, passant de l'empathie pour un personnage, à l'identification littérale à ce celui-ci ; dans cette gradation, je m'intéresse en particulier à la sympathie et à l'empathie. Crombet parle d'une remise en question des frontières de l'identité capable de faire chavirer les limites entre le moi et le non-moi. À mon sens, cette forme d'oscillation peut se produire lorsque le visiteur d'une exposition pénètre dans un univers fictionnel : il se déconnecte de sa réalité, il sort de lui et il s'insère dans l'essence d'un personnage, d'une œuvre ou d'une installation.

Ce processus sympathique, malgré sa fonction compassionnelle, pourrait être comme un degré d'oscillation supplémentaire qui suppose, de la part du récepteur, un phénomène d'activation de mécanismes émotionnels au sujet des sentiments d'un personnage, mais qui suggère aussi une maîtrise de sa propre constitution. Aussi ce processus sympathique pourrait-il permettre au récepteur de faire l'expérience d'une oscillation orientée vers autrui, qui ne bouscule néanmoins pas les limites de son identité. (Crombet, 2019, paragr. 23)

Cette expérience provoque un questionnement au sujet de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Elle implique une ouverture vers l'autre. Cette théorie s'applique en particulier, selon moi, à la sphère artistique parce qu'elle induit un rapport de proximité entre l'œuvre et le regardeur. « Le complexe processus empathique consiste ainsi en un phénomène de décentrement du récepteur, qui cherche à comprendre et à connaître les affects d'autrui en adoptant sa perspective tout en ne perdant pas de vue la sienne propre » (Crombet, 2019, paragr. 25). C'est, pour ma part, ce que j'essaie d'atteindre et de provoquer ; je tente d'offrir au visiteur la possibilité de se laisser basculer dans l'œuvre, tout en étant conscient de sa position initiale, dans l'optique d'une oscillation entre le réel et l'irréel, entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. J'ai l'impression

que les expériences d'oscillations peuvent s'enchevêtrer l'une dans l'autre lorsque le visiteur fait l'expérience de l'œuvre. En tant que récepteur, il accorde de l'importance à certains éléments qui lui procurent des sentiments ; il interprète, ressent quelque chose qui lui est personnel. Crombet (2019) parle d'état émotionnel ou de contagion émotionnelle, c'est-à-dire d'une émotion située au cœur de l'expérience d'un univers fictionnel.

Personnellement, je considère que l'artiste effectue le même cheminement lorsqu'il produit son œuvre, à travers ses échanges avec l'objet, la matière et l'idée. Des moments d'oscillation sont vécus par celui-ci tout au long de sa production. Il se trouve à la frontière de sa propre identité, mais aussi au croisement de l'intérieur et de l'extérieur. J'estime aussi que l'être humain est en oscillation constante ; il cherche à atteindre un équilibre. Il est cependant confronté à des changements et des passages obligés. Tel est son destin.

À travers les interrelations entre eux, le temps, l'espace et l'être se fondent et se confondent, forgeant l'expérience même de la vie. Selon Bergson (1959), « la vie apparaît globalement comme une onde immense qui se propage à partir d'un centre et qui [...] s'arrête et se convertit en oscillation sur place [...]. C'est cette liberté qu'enregistre la forme humaine » (p. 180). Je comprends l'oscillation comme étant la genèse de ma réflexion et de ma constitution propre. Même si, au départ, elle m'avait placée en déséquilibre, elle participe aujourd'hui à la création de moi. « Ce que nous faisons dépend de ce que nous sommes ; mais il faut ajouter que nous sommes, dans une certaine mesure, ce que nous faisons, et que nous nous créons continuellement nous-mêmes » (p. 16). Bergson parle de mouvement, de mise en relation, d'échange et du changement perpétuel compris dans tout élément en évolution. Il affirme que rien n'est statique et que la naissance de toute chose est possible par cette mouvance constante autour du point central qu'est l'équilibre, ce point de rencontre entre l'espace, le temps et le mouvement.

2.2.1 *L'oscillation dans l'œuvre*

Sur le plan artistique, je suis captivée par le travail de Martin Messier et par l'oscillation visible à travers ses œuvres. Il s'intéresse à la rencontre entre le son, l'image et l'objet. Sa pratique est expérimentale ; elle comporte de la performance et de l'installation. Les objets créés par Messier sont autonomes : ils produisent eux-mêmes les mouvements et les sons qui leur donnent vie. L'artiste magnifie ainsi des objets du quotidien afin de réinventer leurs usages. Par exemple, dans *Sewing Machine Orchestra* (fig. 5), il installe chaque machine sur un piédestal ; grâce à une programmation informatique, chacune s'active à son rythme et produit son propre son.



Figure 5 –Martin Messier, *Sewing machine orchestra* (s.d.), installation (machines à coudre, lumière), Source : site Internet de l'artiste. [En ligne], <https://martinmessier.art/sewing-machine-orchestra-installation.html>. Consulté le 16 novembre 2021.

L'oscillation est rendue perceptible par l'ensemble des fréquences, des sons, ainsi que par le jeu de lumière qui enveloppe l'installation. La répétition et l'accumulation sont visibles et audibles dans l'espace. La lumière est un élément puissant dans les œuvres de Messier : elle révèle l'invisible et l'imperceptible. Bien que ses installations soient généralement pourvues de très peu d'éléments, elles emplissent l'espace de manière spectaculaire, comme en fait foi la vidéo (fig. 5). Comme on peut le voir dans la

figure 6, Messier réfléchit au dispositif d'installation, au potentiel de métamorphose et de transformation de l'image ainsi qu'au rapport de construction/déconstruction de l'espace. Il repousse sans cesse la frontière de la visibilité de l'image. Dans son installation *Boîte noire* (fig. 6), il crée un orchestre de faisceaux lumineux. À l'aide d'une machine à fumée et d'un projecteur, il fait apparaître et danser la lumière de façon poétique et théâtrale. Les mouvements perceptibles sont aléatoires et empreints d'une musicalité invisible qui donne pourtant vie à l'image créée.

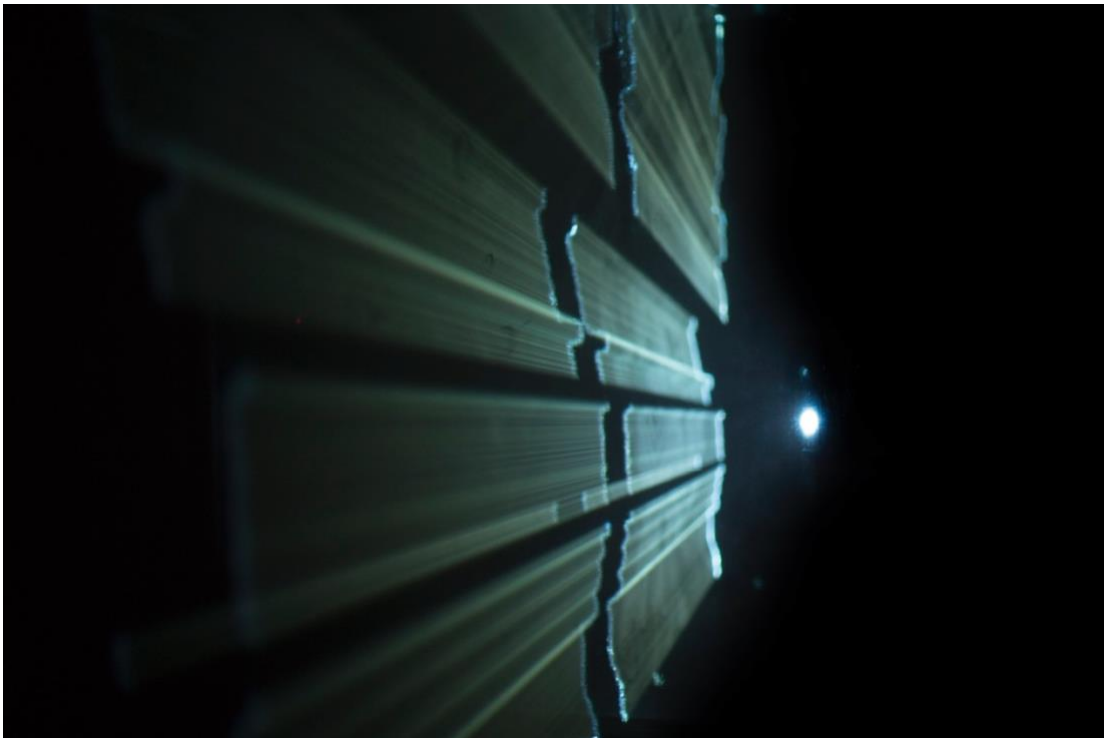


Figure 6 – Martin Messier, *Boîte noire* (s.d.), installation (boîtes transparentes, machine à fumée, projecteur). Source : site Internet de l'artiste. [En ligne]. <https://martinmessier.art/boite-noire.html>. Consulté le 16 novembre 2021.

Ayant moi-même vu et entendu *Sewing Machine Orchestra*, je garde le souvenir d'être touchée, voire déstabilisée intérieurement, par ces forces mécaniques. En somme, qu'elles soient mécaniques ou communicationnelles, les forces oscillatoires peuvent engendrer un ébranlement de soi et une modification du rapport de proximité avec l'œuvre et avec l'autre.

2.3 Présence/absence

Selon Didi-Huberman (2007), la présence, ou la représentation matérielle du sensible, correspond à l'incarnation. C'est également un motif, un désir de faire apparaître ce qui est reclus à l'intérieur. C'est l'exploration des limites de l'imitation et de la reproduction qui donne matière à l'objet et à l'image. L'image est le véhicule de l'être, mise en mouvement par elle-même et pour elle-même. Elle s'ouvre et se ferme afin de créer en nous une résonance.

Ouvrir signifie forcer un passage pour accéder aux dedans ou au contraire pour briser un enfermement [...]. C'est *déployer*⁵, étaler, élargir ce qui était reclos jusque-là. On "s'ouvre à" quelqu'un pour dévoiler l'inavouable, on "ouvre son cœur" pour que la vérité intime devienne l'espace même d'une entente élargie. (p. 46)

La relation présence/absence occupe une part importante de ma recherche ; je cherche constamment à la représenter en exploitant différents rapports d'oscillation : visible/invisible, opacité/transparence, mobilité/immobilité, plein/vide. Dans ma production, j'exprime autant la présence que l'absence de ma muse.

2.3.1 Le rapport présence/absence dans l'œuvre

Le rapport présence/absence est évoqué dans *For, In your Tongue, I cannot fit* (fig. 7), une oeuvre de Shilpa Gulpa (2017-2018). Il s'agit d'une installation sonore qui offre une expérience immersive et poétique que j'ai pu vivre moi-même lors de ma visite à la Biennale de Venise, en 2019. À mon sens, le choix des objets apporte une richesse à l'œuvre et renforce le rapport présence/absence. Les microphones suspendus donnent voix à l'invisible, aux mots écrits sur les bouts de papier et piqués sur des tiges de métal. Diffusées dans plusieurs langues, les voix récitent une centaine de poèmes enregistrés dans une symphonie qui aborde la violence de la censure avec une douceur alarmante.

⁵ Les caractères spéciaux sont de l'auteur. Le terme « reclos » est un choix de l'auteur.



Figure 7 – Shilpa Gulpa, *For, In Your Tongue, I Cannot Fit*, 2017-2018, installation sonore avec 100 haut-parleurs, microphones, texte imprimé et supports métalliques, Site Spécifique. Source : site Internet de l'artiste. [En ligne]. <http://shilpagupta.com/for-in-your-tongue-i-cannot-fit-audio/>. Consulté le 16 novembre 2021.

L'accumulation, l'ambiance, les mots, l'installation en elle-même me renvoient à mes propres préoccupations d'ordre esthétique et symbolique. L'absence des personnages contraste avec la présence des voix et des objets. Le son est de l'ordre du souvenir, rattaché au lointain, au passé. La nostalgie qui émane de l'œuvre et l'impression laissée par celle-ci rendent la proposition triste et belle à la fois. L'œuvre incarne la fragilité, autant visuellement que conceptuellement ; elle traduit une triste mélancolie à laquelle on assiste, impuissant (fig. 8). Lors de ma visite, en déambulant dans l'œuvre, j'avais le sentiment d'être seule ; je me sentais pourtant envahie par l'émotion créée par les multiples accumulations.



Figure 8 – Shilpa Gulpa, *For, In Your Tongue, I Cannot Fit*, 2019, installation sonore avec 100 haut-parleurs, microphones, texte imprimé et supports métalliques, 68^e Biennale de Venise. Archives personnelles.

2.4 Installation/projection

Ma production est de type installatif ; elle marie la photographie et la vidéo. Je m'intéresse à la rencontre de ces différents médiums qui se complètent pour faire émerger un sens ; ils travaillent ensemble. Comme le dit Umberto Eco (2002), ils sont dans une « sémiotique hermétique » (p. 43), c'est-à-dire un système qui met en relation divers éléments devenant le signe l'un de l'autre. Ils entrent dans un rapport d'oscillation l'un vers l'autre, perceptible à travers le dispositif.

Dans ma production, le dispositif installatif est une stratégie de représentation métaphorique, mais aussi un espace dans lequel j'invite le visiteur à vivre une expérience. Caractérisée par la lumière, l'installation porte en elle des codes et des stratégies de communication distincts, mais qui ont pour but de toucher le public.

Pour décrire ce type de pratique, Pascale Weber (2004) parle d'installation-projection, c'est-à-dire d'un dispositif qui « permet de recentrer le problème autour du phénomène lumineux, de déplacement de l'image mais aussi de l'aspect projectif, transportant le spectateur dans un espace-temps particulier » (p. 7). Pour moi, le terme installation-projection s'applique autant aux mécanismes de projection vidéo qu'aux stratégies que j'emploie pour rétroéclairer mes photos ou mes objets sculpturaux. Tout est une question de lumière.

Weber pose un regard sur le dispositif de l'installation en tant que médium qui se transforme en lieu. Elle soutient que « l'installation-projection s'entretient de plus en plus souvent d'événements privés et intimes, vécus par les artistes (deuil, naissance, angoisse, souvenirs...), et cherche à développer une dimension poétique » (2004, p. 10). Selon elle, l'installation-projection fait vivre au regardeur quelque chose d'intime ; elle lui fait vivre une émotion, une expérience sensible, quelque chose d'invisible à l'œil nu mais qui interroge son corps tout entier.

Les sensations éprouvées par le spectateur s'opèrent en parallèle de la réalité : elles ne cessent de faire voyager le spectateur entre différents vécus (physique, sensible, émotionnel...) et une réalité exploratoire conçue de toutes pièces, mais qui déborde complètement ce qui est présenté et conçu par le plasticien. (Weber, 2004, p. 63)

L'installation-projection se déploie dans un rapport d'oscillation entre l'intériorité et l'extériorité. Sans la lumière, l'image ou l'objet est sans vie. La lumière crée une ouverture qui permet au regardeur de vivre l'œuvre. Selon l'auteure, l'œuvre s'incarne « par manipulation, retournement de pensée, de nos sens, du corps sensible, elle devient signifiante, elle crée du sens, elle devient œuvre » (Weber, 2004, p. 7). L'installation, lorsqu'elle est mise en place, permet au visiteur d'être immergé, contenu dans un état de contemplation qui se veut entier. Ainsi, selon Weber la perception du public devient le sujet, la matière et la finalité de l'installation-projection. C'est ce que je tente de provoquer à travers mes installations.

De son côté, Anne-Marie Duguet (2002) considère que l'image n'est pas un résultat statique mais plutôt un système dynamique de mise en relation. Elle soutient que par l'entremise de la projection, l'image se déploie dans l'espace d'exposition, sortant de son cadre habituel et jouant ainsi avec les limites du réel et de l'irréel. « Si l'installation est le moyen privilégié de cette réflexion, c'est parce qu'elle peut "exposer"⁶ le processus même de la production de l'image, parce qu'elle travaille sa fiction dans un espace réel » (Duguet, 2002, p. 24). Cette mutation de l'image (entre statique et dynamique) m'amène à réfléchir à son devenir.

Pour moi, l'installation est une production d'images qui s'inscrit dans le réel, dans l'espace physiquement perceptible. Une mise en relation de l'image, du corps et de l'espace est exploitée à travers un dispositif, qui devient pénétrable. L'installation ne prend forme que lorsque le regardeur y prend place : c'est dans l'expérience personnelle qu'elle s'incarne. Je crois que l'installation permet d'atteindre la sensibilité du public par le sentiment d'immersion possible dans l'œuvre.

2.4.1 *L'installation/projection dans l'œuvre*

Réalisée par Olivia Boudreau (2012), *Intérieur* (fig. 9) est une installation vidéographique comportant de deux écrans situés presque face-à-face dans l'espace. Chacun diffuse une vidéo montrant des fenêtres d'appartements qui s'ouvrent et se referment ainsi qu'un mouvement de rideaux qui volent au vent ; à l'occasion, un corps circule dans ces espaces. L'œuvre est marquée par l'immatérialité. L'extrême simplicité de la proposition et la lenteur qui en émane participent au dépouillement de l'image. « Le travail artistique d'Olivia Boudreau étonne par la puissance des images qui visent une remise en question de la conception du corps en relation à l'Autre » (Garneau, 2014, n.p.)⁷.

⁶ Les guillemets sont de l'auteure

⁷ Repéré à <http://querelles.ca/2014/02/25/arts-visuels-olivia-boudreau-et-loscillation-du-visible-lire-une-oeuvre-par-le-corps/>

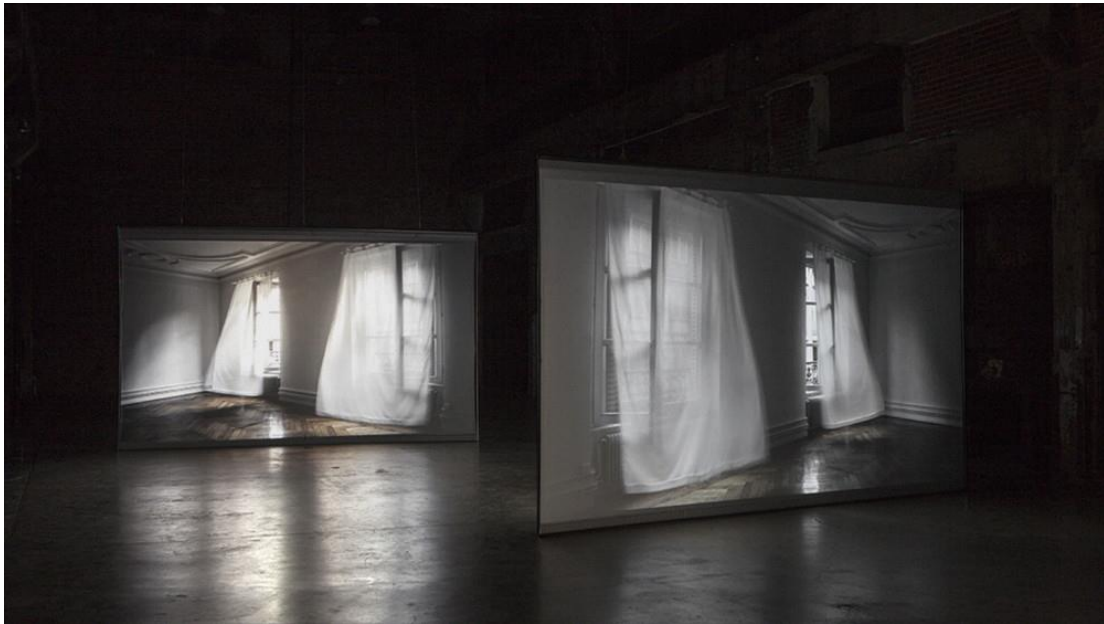


Figure 9 – Olivia Boudreau, *Intérieur*, 2012, installation vidéo, 9 min. 47 sec, Fonderie Darling, Montréal. Source : site Internet de l'artiste. [En ligne]. <https://www.oliviaboudreau.com/#/interieur/>. Consulté le 16 novembre 2021.

L'œuvre crée une expérience sensitive qui amène le regardeur à ressentir des émotions, dans un principe d'imbrication ou d'appropriation du sujet et de l'expérience. Le rythme lent des tissus, induit, chez le visiteur, un sentiment de calme et de plénitude. Il s'agit d'un moment privilégié où l'on peut faire l'expérience, où l'on peut prendre le temps de voir une image dans toutes ses modulations. Cette œuvre est d'ordre contemplative. La poésie qui découle des œuvres de Boudreau m'a tout d'abord marquée par le traitement qu'elle apporte à l'image, par la délicatesse qui émane des objets. À mon sens, l'oscillation dans le travail de Boudreau est subtile et poétique. Elle apparaît dans un aller-retour entre ce que l'on voit et ce que l'on ressent. « Ces images vidéos éveillent certains affects et ceux-ci supposent une compréhension de l'œuvre par les sens » (Garneau, 2014, n.p.)⁸

⁸ Repéré à <http://querelles.ca/2014/02/25/arts-visuels-olivia-boudreau-et-loscillation-du-visible-lire-une-oeuvre-par-le-corps>

De son côté, l'artiste Patrick Tosani joue avec la frontière entre 2D et 3D de plusieurs façons. Bien qu'il soit considéré comme un photographe, il utilise l'installation-projection pour créer des impressions de volumes. Son but ultime est de re-photographier les volumes représentés. Ce n'est pas tant au produit final (photo) que je m'intéresse mais plutôt aux volumes qu'il crée pour y arriver. Par exemple, pour *Oblique* (fig. 10), Tosani a d'abord projeté l'image d'un building sur un objet cubique ; pour en tirer une image fixe, il a ensuite photographié cette installation. Il joue sans cesse sur cette frontière entre le réel et l'imagé. En effet, l'artiste utilise l'objet pour ses propriétés formelles ; il le décontextualise et l'insère dans un « espace-temps photographique » (Matet, 2012, parag. 7).

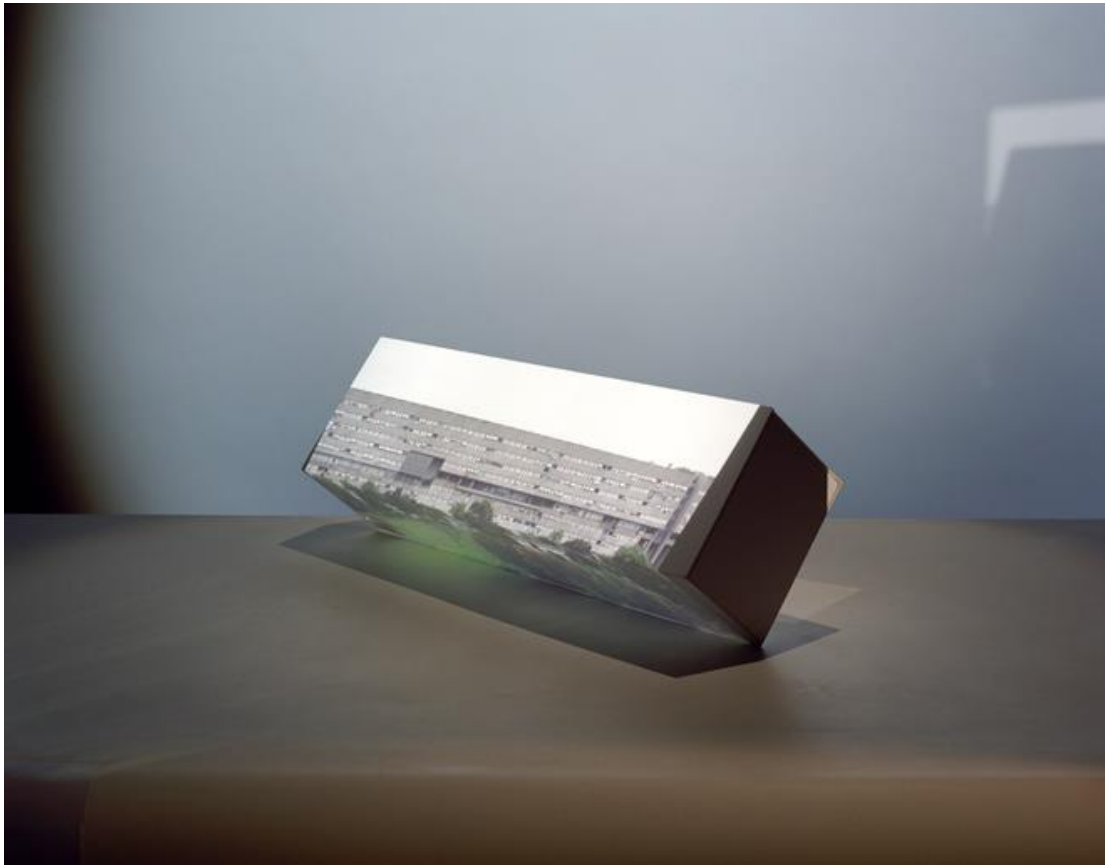


Figure 10 – Patrick Tosani, *Oblique*, 2007, photographie couleur, 86 x 110 cm. Source : site Internet de l'artiste. [En ligne]. Source : site Internet de l'artiste. [En ligne]. <https://www.patricktosani.com/projects/photographies/2007/ArchitectureEtPhotographie>. Consulté le 24 novembre 2021.

Dans *Extérieur interne* (fig. 11), il utilise la lumière et l'espace pour ajouter du volume à l'image bidimensionnelle. Il produit ainsi une ambiguïté visuelle. Son travail m'intéresse parce qu'il renvoie au rapport présence/absence auquel j'accorde une grande importance. Il emploie le réel afin de le détourner et de créer une nouvelle image suggérant une nouvelle lecture, voire même une expérience contemplative.

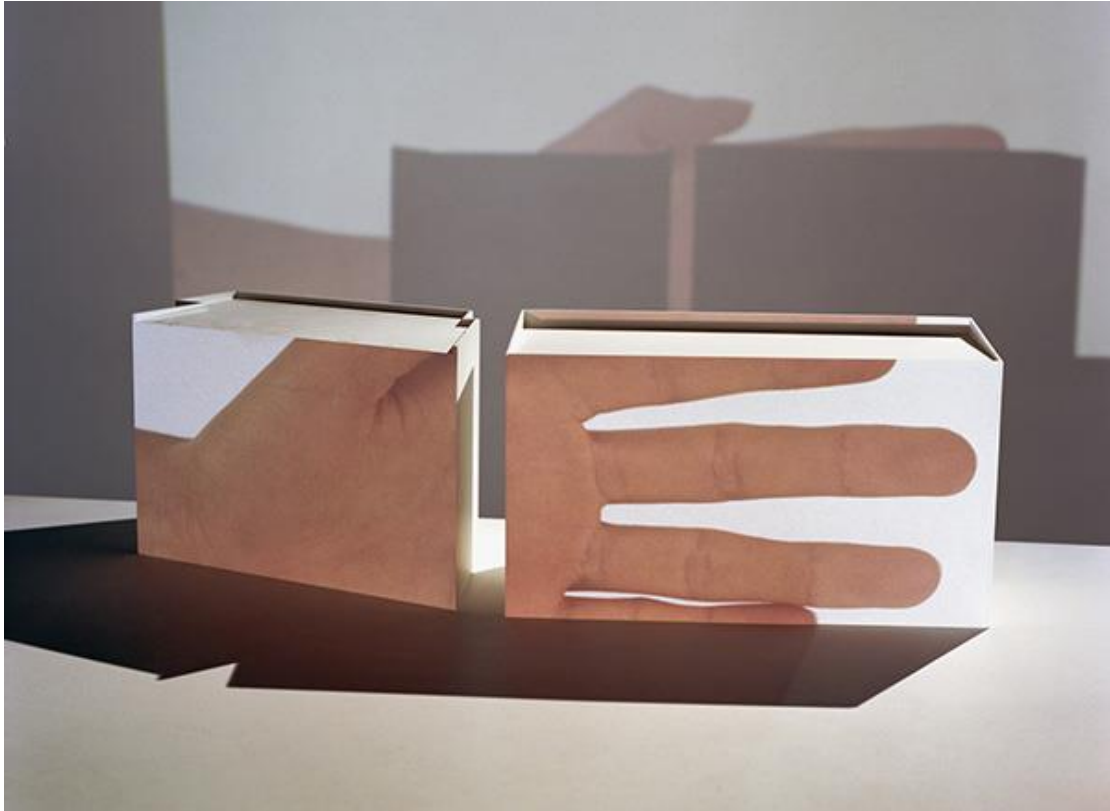


Figure 11 – Patrick Tosani, *Extérieur interne*, 2007, photographie couleur c-print, 147 x 198 cm.
Source : site Internet de l'artiste. [En ligne].
<https://www.patricktosani.com/projects/photographies/2007/ArchitectureEtPhotographie>. Consulté le 16 novembre 2021.

Enfin, on retrouve la projection-installation à travers le travail de Christian Boltanski. Dans *Animitas Chili* (fig. 12) et *Animitas Blanc* (fig. 13), l'artiste crée un amalgame entre la vidéo et l'installation, en utilisant divers objets. Inspiré des autels religieux érigés par la population du Chili pour honorer les esprits, le concept de ces installations a pris naissance dans le désert d'Atacama, un lieu de culte où furent ensevelis, sous le régime de Pinochet, d'innombrables prisonniers politiques. Le concept s'est ensuite

transformé en œuvres itinérantes présentées à plusieurs endroits sous différentes formes. L'installation est constituée de centaines de tiges délicates auxquelles sont suspendues de minuscules cloches japonaises balancées par le vent ; elle représente une constellation d'âmes perdues. Le tintement des clochettes évoque, selon l'artiste, « la musique des astres et la voix des âmes flottantes »⁹. Il forme une mélodie poétique pour rendre hommage aux disparus.



Figure 12 – Christian Boltanski, *Animitas Chili*, 2014, projection vidéo (Animitas ; 13 heures, 6 secondes), fleurs, foin, dimensions variables, Marian Goodman Gallery, New York. Source : Marian Goodman Gallery. [En ligne]. <https://www.mariangoodman.com/artists/33-christian-boltanski/works/33628-christian-boltanski-animitas-chili-2014/>. Consulté le 16 novembre 2021.

Selon moi, l'œuvre touche l'être dans son entièreté ; elle est empreinte d'absence et de vide. Son aspect poétique et contemplatif fait écho à ma propre mélancolie, à mon propre rapport à la disparition. « Des objets (photos, vêtements, cloches, fleurs...)¹⁰ donnent la parole à des sujets absents et sont une invitation au spectateur à

⁹ Repéré à <https://www.fondationlouisvuitton.fr/fr/evenements/christian-boltanski-animitas-ii>

¹⁰ Les parenthèses sont de l'auteur

méditer et à contempler »¹¹. Boltanski investit l'espace afin de recréer une ambiance particulière. Ici, les cloches japonaises représentées dans la vidéo renvoient à la prière ; elles résonnent à l'infini dans l'espace, plongeant ainsi la pièce dans quelque chose qui est à la fois solennel et personnel.



Figure 13 – Christian Boltanski, *Animitas Blanc*, 2017, installation vidéo, papier, dimensions variables, Marian Goodman Gallery, New York. Source : Marian Goodman Gallery. [En ligne]. <https://www.mariangoodman.com/exhibitions/31-christian-boltanski/ephemeres/works/artworks43763/>. Consulté le 16 novembre 2021.

Les œuvres de Boltanski sont marquées par la fragilité de la mémoire, par le passage du temps, par l'oubli et par la perte. Elles témoignent de la précarité de l'existence. Ses choix esthétiques et symboliques sont à la fois austères et efficaces. L'aspect esthétique de ses installations m'interpelle, tout comme la nostalgie qui en émane et que je tente de transmettre dans mes œuvres. Au chapitre suivant, je parlerai du projet présenté dans le cadre de cette recherche, projet qui s'articule autour de l'heuristique, de l'oscillation et du rapport présence/absence.

¹¹ Repéré à <https://www.mariangoodman.com/artists/33-christian-boltanski/>

CHAPITRE 3

Traversée : le projet

Dans ce chapitre, je parle du projet *Traversée*, présenté en janvier 2022 à l'Atelier Silex, un organisme dédié à la recherche, la production et la diffusion en art actuel. Mon projet comporte deux œuvres en dialogue. Dans les sections qui suivent, j'en présente les aspects techniques, métaphoriques et poétiques. Par sa configuration, le lieu de diffusion me permettait d'exploiter l'oscillation en raison de l'existence de deux salles : l'une blanche et l'autre noire. Ce lieu est en parfaite cohérence avec mon projet. J'ai pu ainsi proposer deux installations qui renforcent l'idée de certains rapports auxquels je m'intéresse. Pour illustrer l'idée d'oscillation, la salle blanche présente une œuvre pourvue d'une réalité tangible, où s'affirme la présence de l'objet ; la salle noire comporte certains éléments intangibles. Ces deux propositions parlent du vide et de l'absence créés par la disparition de ma muse. Son absence m'a poussée à attribuer une valeur symbolique à certains objets qui apparaissent dans les deux œuvres, notamment la bonbonne d'oxygène et le harfang des neiges.

Tous les matins au réveil, j'ai regardé dehors, j'ai contemplé l'horizon, la planéité du champ, son calme. Dans ce champ, un seul élément perturbait l'immensité : les vestiges d'un ancien poteau électrique. Je l'ai inlassablement considéré. J'ai voulu le prendre en photo, « comme si le geste qui fait apparaître le “ paysage ”¹² était lié à un rituel, une manière d'exister grâce aux objets » (Cauquelin, 2000, p. 5). Plus tard, j'ai fait des clichés de ce paysage, sous divers angles, en gardant ce vestige comme point focal. Dans les mots de Barthes (1980), « un détail emporte toute ma lecture ; c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration. Par la marque de *quelque chose*, la photo n'est plus *quelconque*. Ce *quelque chose* a fait *tilt*, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide » (Barthes, 1980, p. 81)¹³.

¹² Les guillemets sont de l'auteur

¹³ Les caractères italiques sont de l'auteur

Le paysage que j'ai choisi est une représentation métaphorique du vide, de l'absence, mais aussi celle de la vie et du recommencement. Dans une perspective de recherche, de questionnement et d'intuition, j'effectuais les photos sans trop savoir pourquoi ; je me trouvais totalement engagée dans un processus heuristique, puisque « *the focus in a heuristic quest is on recreation of the lived experience—that is, full and complete depictions of the experience from the frame of reference of the experiencing person* » (Moustakas, 2015, p. 310). Autrement dit, mon but était de me replonger dans mon expérience pour en dégager des représentations nouvelles. À ce moment de ma vie, l'observation du champ derrière chez-moi était non seulement une habitude, mais un besoin, un refuge. Le paysage devenait un élément essentiel à ma vie ; il apaisait la violence du vide et de l'absence. J'ai construit un nouveau rapport avec lui, qui « se développe autour d'un point, en ondes ou en vagues successives, pour se concentrer à nouveau sur cet unique objet, reflet où viennent se prendre tout à la fois, la lumière, l'odeur ou la mélancolie » (Cauquelin, 2000, p. 5).

Encore aujourd'hui, je suis obnubilée par le poteau qui m'apparaît comme un repère, une présence quotidienne. Il est pour moi un objet fondamentalement réel, un point d'ancrage qui, métaphoriquement, me permet de m'accrocher au présent. Bref, il est le point focal de mon attention. Ce bout de bois est pour moi le « *studium* » évoqué par Barthes (1980), c'est-à-dire un élément codé et intentionnellement inséré dans la photo. Après avoir bien apprivoisé cet artefact, je suis entrée en relation avec lui, j'ai marché jusqu'à lui et j'y ai posé une bonbonne, en équilibre, pour rappeler la présence de ma muse. J'ai poursuivi mes visites et mes captures photographiques tout l'hiver. Comme si ces objets prenaient vie, il s'est instauré une conversation entre le poteau, la bonbonne et moi-même. C'est ainsi que j'ai produit les œuvres suivantes.

J'ai fait le choix esthétique du noir et blanc dans l'ensemble de la proposition ainsi que pour certaines photos insérées dans l'essai ; j'affirme ainsi l'idée de contraste et de dualité. Les photos tirées de cette expérience constituent les fondements de *Diaphane* et *Spectre*, deux œuvres produites dans le cadre du projet *Traversée*.

3.1 L'installation *Diaphane*

Dans la salle blanche, on trouve l'œuvre installative *Diaphane* (fig. 14). Elle se compose de divers éléments : une bonbonne à oxygène placée verticalement dans l'espace (*Muse*, fig. 15) ; une série de quatre boîtiers photographiques de 32 X 48 X 8 pouces, fixés au mur l'un à la suite de l'autre, à égale distance (*Neiges*, fig. 16) ; une accumulation de pièces de céramique d'environ 3 pouces de diamètre, disposée autour de la bonbonne (*Reliquats*, fig. 21). Comme le montre la photo de la page suivante, j'ai délibérément concentré l'installation sur une seule moitié de la salle laissant ainsi volontairement un grand espace libre pour confronter le visiteur au vide.

3.1.1 *Muse*

À proximité des éléments situés au mur, et au centre de l'amas de pièces d'argile, une bonbonne (fig. 15) est posée au sol. Bien réelle, elle me permet de perpétuer ma réflexion sur la cohabitation possible de l'image photographique et de l'élément tridimensionnel comme affirmation d'une présence. Dans cette production, la bonbonne d'oxygène a une fonction bien particulière : elle se substitue à ma muse disparue. En tant qu'objet, elle est un artefact signifiant pour moi. J'en ai fait un morphème, c'est-à-dire un élément de signification que j'ai transposé à plusieurs endroits dans ma production.

Ayant passé beaucoup de temps dans les hôpitaux, dans l'accompagnement de ma muse, j'ai développé une fascination pour les objets médicaux dont la caractéristique est d'être stérile. Je trouve la bonbonne aussi belle que laide. En effet, sur le plan esthétique, j'apprécie sa forme et son aspect soigné ; sur le plan affectif, je l'ai littéralement adoptée : elle était aussi présente dans nos vies qu'un membre de la famille. À l'inverse, je l'ai détestée car elle nous ramenait incessamment à l'idée que le temps était compté. À cause de sa fonction, elle portait en elle une laideur que j'ai choisi de conserver en présentant la bonbonne telle quelle dans la galerie.



Figure 14 –*Diaphane*, 2021, boîtiers photographiques rétroéclairés, pièces d’argile, bonbonne d’oxygène, 548 x 320 x 245 cm.

Dans *Muse* (fig. 15), la bonbonne est marquée par le temps et elle présente un aspect terne et rouillé. J'ai fait le choix de la conserver telle quelle afin de ne pas la rendre trop voyante ni artificielle. Dans l'espace, elle est imposante, droite, rigide et brute.



Figure 15 – *Muse*, photo de la bonbonne d'oxygène utilisée pour l'installation *Diaphane*.

3.1.2 *Neiges*

Les boîtiers photographiques qui composent cette série (fig. 16) sont peints en blanc et munis, à l'avant, d'une feuille de plexiglas transparent qui referme le volume. Sur chaque surface de plexiglas, une photo en noir et blanc est imprimée. Ces boîtiers sont vides et rétroéclairés afin de donner vie à l'image. Les images des boîtiers sont tirées d'une série de photos réalisées quotidiennement sur une période de deux mois. Elles représentent un seul et même paysage d'hiver, pris sous différents angles. On y aperçoit des arbres, l'horizon, des nuages ainsi que mon point focal : le poteau électrique. Comme on peut le voir dans les photos que je décrirai plus bas, cet élément sert tantôt de socle, tantôt de perchoir, voire même un personnage.

Malgré que chaque image soit imprimée en surface, la nature transparente du plexiglas permet de créer une profondeur et un vide, un espace intérieur inaccessible. De plus, le procédé d'impression sur plexiglas transparent provoque une inévitable altération de l'image et renforce l'idée de disparition. En effet, ce procédé élimine les éléments blancs contenus dans la photographie ; seuls les éléments noirs parviennent à s'apposer sur la surface transparente. Je joue avec la frontière entre l'image présente et l'image évanescence. Les boîtes lumineuses réitèrent une spatialisation de l'image, suggèrent une tridimensionnalité. Par ce dispositif, je réfléchis au rapport entre ce qui se passe dans l'image et ce qui advient matériellement dans l'espace ; j'exploite la notion du cadre photographique. Les photos s'inscrivent dans un « espace-temps de présentation » (Dubois, 1990, p. 250), elles semblent dorénavant posséder de nouvelles capacités de déploiement. La lumière intégrée aux boîtiers produit des écrans de projection individuels et subliment l'image. Métaphoriquement, les images en transparence qui tiennent dans les cadres représentent l'absence, mais également, ce qui est invisible et ce qui se trouve en moi. Intégrées aux boîtiers, mes images interagissent dans l'espace tout en étant en relation directe avec le regardeur.

Bien qu'elles composent une série, chacune des images est autonome et porte un titre qui témoigne d'un état et d'un moment traversés.

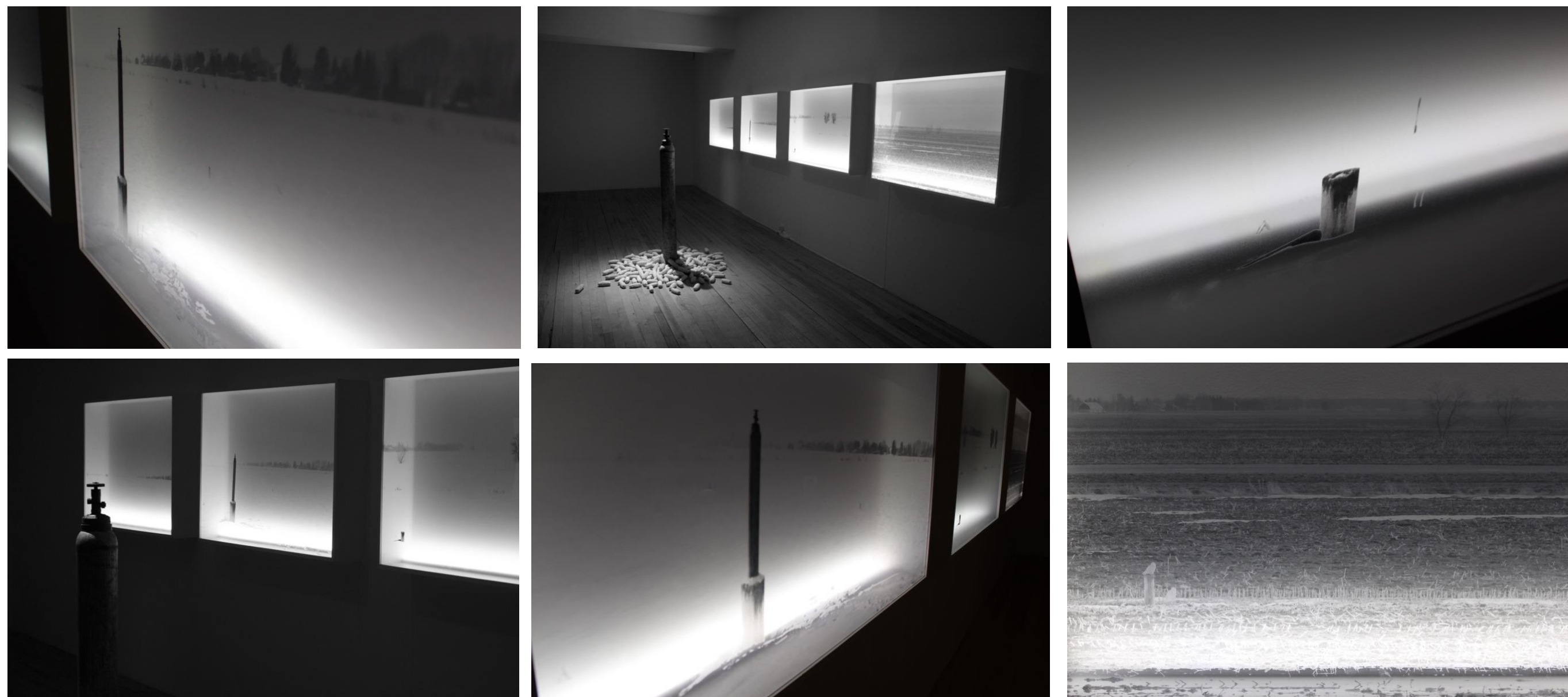


Figure 16 – *Neiges*, (détails) série de quatre boîtiers photographiques utilisées pour l'installation *Diaphane*, bois, plexiglas, lumière del, 81 x 122 x 20 cm.

Le palais de nos chimères (fig. 17) montre un plan éloigné du champ. On y retrouve le poteau au loin, sous la neige qui tombe ; son ombre est portée à gauche. On voit les divisions entre les champs ; elles sont marquées par la végétation qui perce la neige. Les traces de mes pas sont visibles ; l'horizon est lointain et crée une ligne indéfinie entre ciel et terre.



Figure 17 – *Le palais de nos chimères*, 2020, photo du champ en noir et blanc. Plan éloigné du champ.

Cette photo marque le départ de mon intérêt pour ces landes. J'ai l'impression de capter la mélancolie elle-même, de me prendre moi-même en photo. Elle représente l'isolement, le vide et l'absence que je vis à l'instant. Je ne peux m'empêcher d'être à la fois émerveillée et écorchée par ce que je vois. Je suis constamment intriguée par le point noir qui se trouve dans mon objectif. Je me rends donc à lui, à ce tronçon coupé de façon mécanique et droite. Le dessus est érodé par le temps. Il me vient à l'esprit d'intégrer un élément afin de lui créer une extension, de faire de lui un socle.

Dans *À t'regarder* (fig. 18), plusieurs choses prennent naissance. La photo marque ce moment particulier où j'y ai installé une bonbonne, en équilibre. L'ombre portée à sa droite se superpose aux traces de pas que j'ai laissées dans la neige chaque fois que j'ai visité cet objet-personnage. À l'horizon, la ligne d'arbres se définit davantage que sur la photo précédente, ce qui rend l'image concrète.



Figure 18 – *À t'regarder*, 2020, photo du champ en noir et blanc. Plan rapproché du poteau et de la bonbonne.

La bonbonne d'oxygène renvoie à l'idée de la maladie pulmonaire et de la difficulté respiratoire ; elle est aussi la représentation métaphorique de l'être disparu. C'est en quelque sorte ce que j'appellerais sa re-matérialisation. La bonbonne devient pour moi un réconfort ; elle comble un vide, elle crée du sens dans mon esprit. Pour la prise de photos, tout au long de l'hiver je l'ai examinée tous les matins. J'ai observé la neige qui tombait sur elle, sans jamais l'ensevelir ; j'ai remis la bonbonne en place chaque fois qu'elle tombait de son socle. Sa verticalité est l'affirmation d'une forte présence qui contraste avec l'évanescence de la ligne de nuages et avec le fond blanc.

Sur *Parce que* (fig. 19), on peut voir que la bonbonne est tombée de son socle. L'équilibre est rompu par l'intermédiaire des éléments ; l'eau, la glace et le vent l'ont déstabilisée. Ceci a pour effet de rompre ma conversation, mon lien avec elle. Ça me ramène à ma réalité. Je me sens froidement happée par cette triste beauté qui correspond à mon état intérieur.



Figure 19 – *Parce que*, 2020, photo du champ en noir et blanc. Plan rapproché du poteau, bonbonne au sol.

L'horizon semble monotone et embrouillé, on perçoit subtilement la présence d'arbres. La végétation, qui perce la neige par endroit, structure le paysage, comme les lignes d'un texte poétique conférant un rythme à l'image. À gauche, deux arbres s'affirment comme de nouvelles présences. C'est avec eux que j'engage maintenant la conversation. Ils se font gardiens du moment présent ; mais que disent-ils exactement ? Par leur arborescence, ils parlent de la vie. Ils semblent attendre patiemment que la bonbonne se relève, ou que la neige s'estompe, bref, que l'image reprenne son souffle.

Sur *Tout s'en va* (fig. 20), la neige s'est presque entièrement dissipée ; on aperçoit des labours, de l'eau et les résidus d'une ancienne culture de maïs qui compose un récit encore plus évocateur que sur la photo précédente. Au premier plan, on voit deux harfangs des neiges, l'un sur son perchoir et l'autre au sol.



Figure 20 – *Tout s'en va*, 2020, photo du champ en noir et blanc. Plan rapproché du champ avec harfangs des neiges et labours.

Les harfangs sont apparus inopinément à la fin de l'hiver. Beauté du hasard qui disparaîtra aussitôt, l'un d'eux s'est posé sur le socle un matin, les ailes gracieusement déployées. Il matérialise le signe que j'attendais et dont je parlais au chapitre I (p. 8) : c'est l'heure de la remise en mouvement. L'arrivée du harfang me secoue. Sa présence me laisse croire, non pas à une coïncidence mais bien à un signe, un appel à sortir de ma torpeur. Le harfang correspond à ce que Barthes (1980) nomme le « punctum » c'est-à-dire, un élément non calculé, qui se présente dans le cadre photographique.

« Ce nouveau punctum, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le temps, c'est l'emphase déchirante du noème (“ça-a-été”)¹⁴, sa représentation pure » (Barthes, 1980, p.148). Son apparition est inscrite dans le temps par la capture photographique. Ce harfang arrive dans mon récit à un moment précis. À l'instant où il y était, il a joué un rôle d'activateur, de motivateur. Pour moi, il a suscité un changement de perspective qui m'a amenée à considérer le corps non plus pour sa matérialité, mais plutôt pour l'expression de sa sensibilité.

La série *Neiges*, c'est quatre temps qui racontent chacun leur histoire. Les boitiers blancs qui les encadrent se perdent dans le blanc du mur pour donner aux images non seulement une force mais également une autonomie. Par le traitement que j'ai donné aux images, j'ai voulu installer une trame narrative que j'offre au lecteur.

3.1.3 *Reliquats*

Lorsque, au printemps, j'ai récupéré ma bonbonne d'oxygène dans le champ, j'ai été estomaquée par la quantité impressionnante de résidus laissés par les harfangs des neiges. Ces résidus, composés d'os, de plumes et de poils non-digérés, sont enchevêtrés et agglutinés, voire tricotés, dans une forme organique rappelant celle d'une pomme de pin. Ils sont autant de traces, de vestiges et de rappels du passage des harfangs, symboles de changement. J'ai décidé d'inclure ces éléments (fig. 21) dans l'installation afin d'incarner le souvenir, le passage du temps, le « ça-a-été » évoqué par Barthes (1980). L'argile utilisée pour reproduire ces objets est un matériau brut ; j'aime son aspect naturel, sa texture et son apparence. J'ai façonné une série de pièces qui, même cuites, demeurent fragiles et imparfaites. Elles sont blanches, sans émaux, sans artifices ; elles ont la texture d'un tricot. Par peur de voir s'enfuir le souvenir, je les ai figés dans cette matière rigide, réelle ; je les ai déposés au sol en amas comme l'ont fait les harfangs autour de la bonbonne.

¹⁴ L'italique et la parenthèse sont de l'auteur



Figure 21 : *Reliquats*, 2022, pièces façonnées en argile pour recréer les vestiges insérés dans l'installation

Ces pièces d'argile ont été façonnées lors d'une résidence de création d'un mois à l'Atelier Silex de Trois-Rivières. Cette démarche reprenait la même dynamique que la démarche photographique réalisée auparavant avec le paysage. La disposition, la forme et le nombre de pièces ont été déterminés au fil de l'installation et de la production. L'amas de pièces au sol provoque une barrière empêchant le visiteur de s'approcher de trop près de la bonbonne. J'ai créé cette distance entre le regardeur et celle-ci, afin de d'inviter le visiteur à la contempler. Je veux qu'il reste pris dans l'immobilité ; je veux que le temps s'arrête.

Le visiteur prend donc place dans ce vide, bien présent dans l'espace.

3.2 L'installation *Spectre*

Présentée dans la salle noire, l'œuvre installative *Spectre* (fig. 22) se compose d'une projection vidéo¹⁵ (*Plaine de solitude*, fig. 23) ainsi que de six bonbonnes transparentes autoportantes qui habitent l'espace (*La marche des anges*, fig. 24). En entrant dans cette salle noire et longiligne, on se sent immédiatement appelé au fond de la pièce par une source lumineuse qui capte notre attention. Sur notre parcours, apparaissent alternativement des sources lumineuses de moindre intensité, dissimulées dans les bonbonnes. Grâce à son obscurité, ce lieu me permet de créer une expérience contemplative et immersive. Dans cette salle, je crée, ce que Belting (2004) appelle « un lieu des images », c'est-à-dire un lieu qui représente l'intériorité que je dévoile avec pudeur. Je mets l'accent sur l'expérience du lieu et sur le contact du regardeur avec les images produites. Ici, je veux que le visiteur fasse désormais partie de l'image, que sa présence vienne altérer l'image et que son ombre puisse prendre place dans celle-ci lorsqu'il passe devant l'écran.

3.2.1 *Plaine de solitude*

Cette vidéo est projetée au fond de la salle, à une quarantaine de pied de l'entrée. Il s'agit d'un plan séquence unique présenté en boucle. La projection couvre presque entièrement le mur de 17 X 10 pieds. Elle présente un champ à la première neige, où le vent souffle (fig. 23). On peut voir la végétation qui n'est pas complètement ensevelie sous la neige et qui persiste à tenir debout. Dans la vidéo, les mouvements des herbes hautes sont lents et subtils, comme une capture du temps au ralenti. « Les mouvements de phénomènes diffus, les mouvements complexes, minuscules, difficilement identifiables et cernables, [...] frappent tout autant et, semble-t-il, plus que la mise en mouvement [...] d'un corps, d'un objet » (Albera, 2019, p. 36). Contrairement aux images fixes présentées dans la salle blanche, cette vidéo montre un paysage où le mouvement existe à travers le vacillement des herbes ; « avec le mouvement l'image transforme la notion d'espace » (p. 43). Je propose une nouvelle lecture du lieu.

¹⁵ Lien de la vidéo

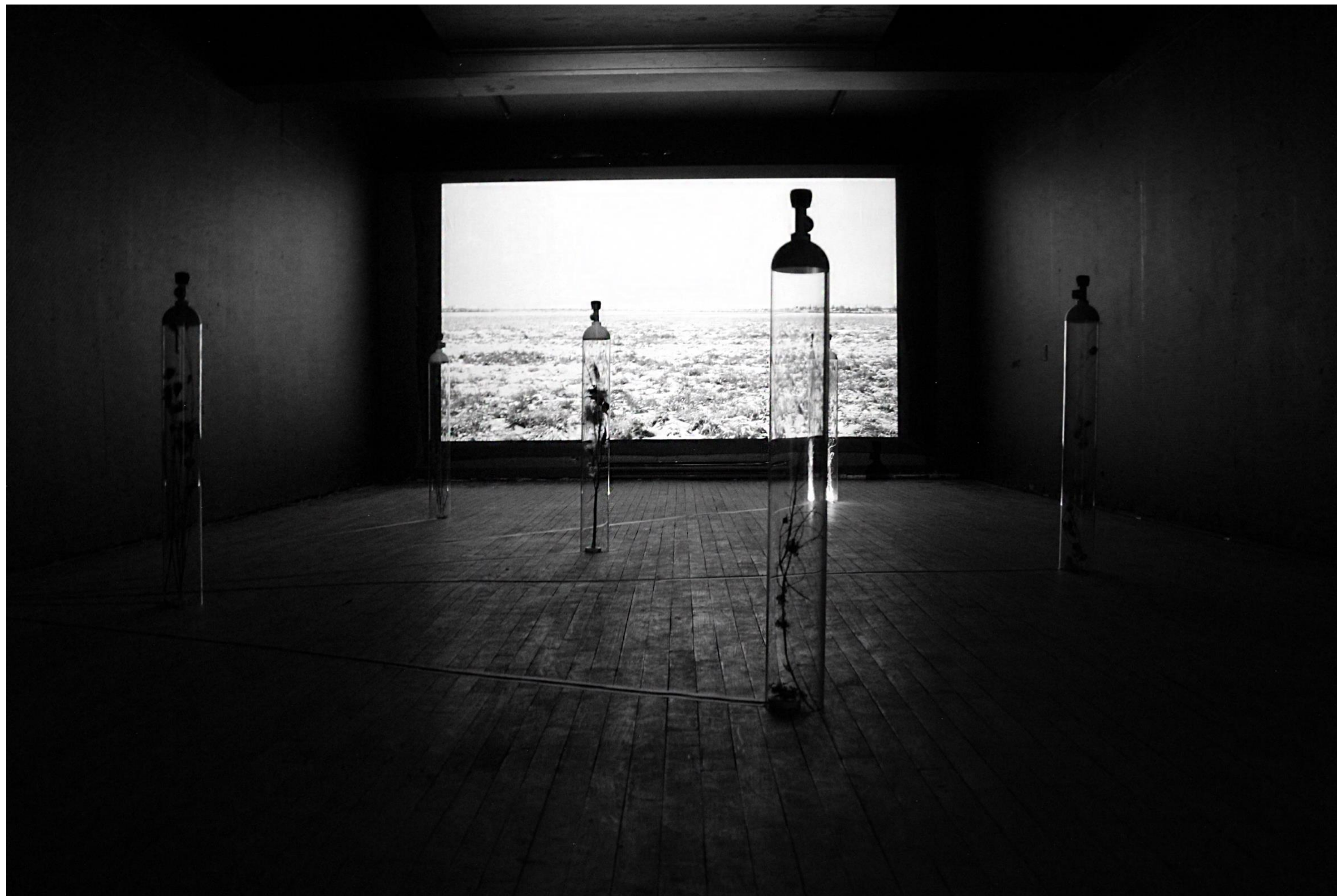


Figure 22 – *Spectre*, 2022, projection vidéo, bonbonnes transparentes autoportantes rétroéclairées, éléments naturels, 440 x 1150 x 312 cm.

En insistant sur la présence du paysage dans l'espace, je crée une atmosphère. J'ai envie de produire un lieu en soi, qui relève de mon imaginaire et qui s'inscrit désormais dans le réel en engendrant une nouvelle expérience. Le paysage rattaché au monde extérieur se retrouve désormais coincé, capturé dans un espace clos entouré de noirceur. Formellement, la projection à l'horizontale réitère la notion de cadre, caractéristique de la série *Neiges* (fig. 16, p. 34). La projection est effectuée sur un tissu noir tendu au mur pour donner une texture qui rend l'image plus vivante. L'image-vidéo surexposée, blanche et lumineuse, contraste fortement avec la noirceur régnante.



Figure 23 – *Plaine de solitude*, 2021, projection vidéo.

Chaque automne, je regarde avec mélancolie les champs qui se dénudent et la végétation qui s'affaisse ; puis l'hiver arrive, comble ce vide pour m'offrir un panorama splendide, une vaste surface blanche qui miroite au soleil ; la luminosité dégagée et la perfection de de relief me fascinent toujours autant. Je me perds dans l'immensité du champ, j'ai envie que le temps s'arrête pour contempler cet espace sans relâche. Cette étendue cache en elle une multitude d'organismes vivants qui, pour un temps, s'arrêtent, se mettent en veille et deviennent immobiles. Mon immobilité devant cette scène me permet de rêver, de voyager intérieurement.

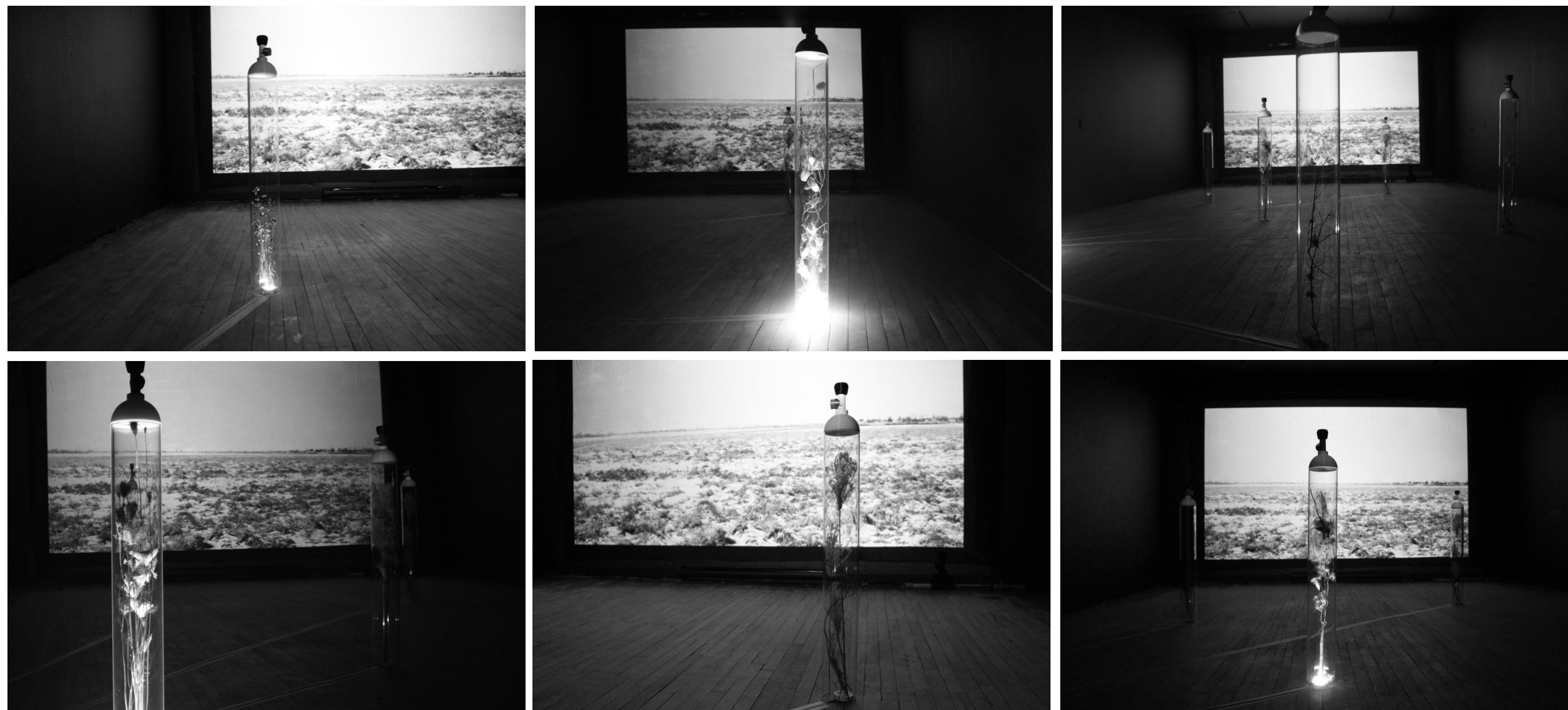
Comme Bachelard le mentionne,

l'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. (1957, p. 212)

Les champs font partie de mon enfance, de mon présent et de mon imaginaire, ils se logent dans mes rêves. Je suis foncièrement liée à l'univers rural ; celui-ci m'habite de bien des façons. J'ai l'impression que la nature et l'être humain ne font qu'un, qu'ils sont constitués de la même matière, avec des fragilités et des forces similaires. Bien que le paysage semble fragile par moment, il incarne la force à l'état pur. Il est comme l'être humain, fragile et fort à la fois. Il subit les saisons et les intempéries. Il est constamment altéré, ébranlé. Pourtant, il renaît chaque printemps, pris dans ce tourbillon et cette spirale temporelle qu'est la vie elle-même. Le paysage s'impose à moi comme la représentation métaphorique de l'être mais également comme source inépuisable de matière.

3.2.2 *La marche des anges*

Dans l'espace noir, six sculptures cohabitent avec la projection vidéo. Il s'agit de reproductions de bonbonnes d'oxygène en plexiglas et polymère d'acide polylactique (impression 3D) ; chacune d'elles mesure 44 pouces de hauteur x 5 pouces de diamètre. Tout comme dans l'installation blanche, la bonbonne renvoie ici au paradoxe présence/absence. Cependant, dans cette installation, par sa nature transparente, elle est comme une carcasse, une coquille vide, comme si l'être représenté disparaissait peu à peu et s'enfuyait tranquillement vers l'invisible et l'intangible. J'ai choisi une matière transparente pour donner à l'objet deux fonctions : celle de contenu et celle de contenant. Le bout de la bonbonne est noir et argent, réalisé par impression 3D, il fait écho à l'objet réel. La disposition des bonbonnes dans l'espace est pensée pour produire un parcours à travers lequel on peut se déplacer.



Figures 24 – *La marche des anges* (détails), 6 bonbonnes transparentes en plexiglas et polymère d'acide polylactique (impression 3D) rétroéclairées, éléments végétaux, 44 pouces de hauteur x 5 pouces de diamètre.

Par un procédé électronique, les bonbonnes s'illuminent alternativement ; dans une valse de temps aléatoire, la lumière pulse en chacune d'elles, telle une respiration qui oscille. Divers éléments sont insérés à l'intérieur des bonbonnes. Par leur constitution, ils donnent à chacune son identité propre, ses propres fragilités (fig. 24). Ces éléments sont essentiellement trouvés dans la nature, au gré de mes promenades dans les champs. Ils ont été cueillis durant l'automne. Ils me rappellent le cycle de la vie et des saisons, mais aussi mon enfance, mon émerveillement devant la beauté de la nature. La transparence des bonbonnes permet de voir les éléments qui les habitent. Pour moi, placer un objet dans un écrin transparent permet de cristalliser le temps ; cela me permet de préserver des souvenirs précieux dans un nouveau type d'image. À ce sujet, Bergson (1959) soutient que « ce n'est plus la réalité même [...] qu'elle recomposera, mais seulement une imitation du réel, ou plutôt une image symbolique ; l'essence des choses nous échappe et nous échappera toujours, nous nous mouvons parmi des relations » (Bergson, 1959, p. 8).

Alors que dans la salle blanche, le souvenir était évoqué, entre autres, par des objets façonnés, j'ai choisi ici de le matérialiser par des matières naturelles. Pour moi, ce changement dans la nature des objets représente un changement dans la manière dont je vis avec le souvenir de ma muse. Dans *Diaphane* (fig. 14), je voulais accumuler les manifestations du souvenir autour de la bonbonne pour m'assurer de ne pas les perdre ; ici, je les laisse là où ils doivent être, c'est-à-dire en elle et non autour d'elle. Je vois dans leur matérialité, dans leur forme et leur réalisme l'affirmation encore plus forte de leur potentiel de renaissance : ils sont ses nouveaux poumons.

Grâce à l'éclairage discret, et intermittent, les bonbonnes apparaissent puis disparaissent comme au rythme d'une respiration ; elles sont disposées dans l'espace à environ 4 pieds l'une de l'autre. Puisque la salle est plongée dans l'obscurité, c'est la lumière qui oscille en elles qui nous permet de les apercevoir. L'apparition sporadique de lumière magnifie la nature, la forme, la densité et la fragilité de leur intérieur. Lorsque le regardeur circule dans la pièce, il est momentanément surpris par ces

apparitions aléatoires qui s'affirment dans l'espace empreint d'obscurité. « Invité à se déplacer dans la salle, à inventer son parcours, à son propre rythme, sa perception de l'installation se constituera progressivement à travers un jeu constant d'associations et de références. Comme un montage personnel à partir des éléments proposés par le dispositif » (Duguet, 2002, p. 56). Le regardeur peut à son rythme, entrer en relation avec chacune des bonbonnes ; pour bien voir ce qui se trouve à l'intérieur, il doit s'en approcher. Quand la lumière s'éteint, le regardeur perd momentanément ses repères, il est simplement guidé par la luminosité de la projection au fond de la pièce ; il peut alors jeter son attention sur la nouvelle présence qui s'inscrit dans l'espace par la lumière. L'œuvre subit cette altération par le temps. La lumière évanescence provoque un changement de direction. Entre l'image constante et l'image fugace, un mouvement s'opère par le basculement provoqué par la lumière et son changement de position. Le temps est intangible, il

travaille de l'intérieur et [...] transforme. Et cette urgence, c'est l'inactualité, l'anachronisme qui permet de saisir notre temps sous la forme d'un " trop tôt ", qui est aussi un peu " trop tard ", d'un " déjà " qui est aussi un " pas encore ". Et de reconnaître en même temps dans les ténèbres du présent la lumière qui, sans jamais pouvoir nous rejoindre, est perpétuellement en voyage vers nous. (Agamben, 2007, p.26)

Habitée par la lumière, l'installation porte en elle une réflexion sur la temporalité, la nature éphémère de l'instant et la nostalgie. J'y reviens au prochain chapitre.

CHAPITRE 4

Ce qui advient à l'extérieur de moi

Ce chapitre propose un retour sur mon projet de recherche-création.   travers le projet *Traversée*, j'ai poussé ma réflexion sur l'oscillation et sur le rapport présence/absence par le biais de la photo, de la vidéo et grâce au potentiel de leurs mises en espace à travers l'installation-projection. Je réalise que mon projet m'a fait découvrir la valeur symbolique de plusieurs objets, situations et images.

Depuis longtemps, je m'intéresse à la fragilité et à la force qui constituent l'être humain. J'ai longtemps cru qu'en étudiant ce rapport, je voulais parler des autres ; par l'entremise de ce projet j'ai réalisé qu'il s'agissait de moi. Dans *Traversée*, j'ai eu envie d'explorer l'état de fragilité qui m'a habitée, mais plus particulièrement, ce qui s'est produit lorsque j'ai mis à profit ma vulnérabilité afin de la transformer en quelque chose de significatif et de fort. Sur le plan personnel, je me rends compte que l'oscillation fait partie de moi depuis toujours et ce, de plusieurs manieres. Dans ma production, elle s'inscrit dans mon désir d'explorer l'objet tridimensionnel mais également de m'intéresser à la photographie, dans le but de parler de l'autre tout en parlant de moi, et dans une volonté de créer des dualités visibles en utilisant plusieurs m dioms simultanément pour provoquer une rencontre.

La connexion et l'organisation de ponts entre divers m dioms et divers rapports m'a permis d'établir une cohérence entre mes deux installations et ainsi de dialoguer avec le public. En créant ce point de jonction entre les projections (images fixes et en mouvement) et l'installation, « tout se passe comme si la première situation se retournait dans la deuxième » (Dubois, 1990, p.257). Ainsi, les deux salles sont investies différemment, tout en étant habitées par des éléments similaires. Ce projet parle de cheminement, mais aussi d'un changement d' tat. Les deux salles me

permettaient de créer une résonance, d'insérer un fil conducteur et une certaine narration. Les deux propositions ont été pensées comme un passage, celui du deuil. Tous les éléments mis en place ont changé de nature d'une pièce à l'autre : d'objets opaques à objets transparents, d'images rétroéclairées à images projetées, d'images fixes à images en mouvement, d'objets façonnés à objets naturels, etc.

Tous ces rapports s'affirment par une oscillation entre divers états visibles par le paysage, l'objet symbolique, la nature transparente et évanescence de l'œuvre. D'un point de vue poétique et métaphorique, les aspects techniques contribuent à cette mise en relation, par la rencontre de différents médiums et par le déploiement de l'image dans l'espace. Finalement, ces représentations et le sens donné à tous ces éléments, découlent de ma propre expérience à travers laquelle j'ai plongé tête première pour faire émerger ce que l'absence provoque en moi.

Il reste que l'acceptation fait son chemin dans mon esprit et s'interpose dans ma création. La résilience que j'ai développée et acquise durant le processus m'est apparue au fil de l'écriture. Elle est pour moi un concept, un état d'esprit. Elle me permet d'accueillir les événements et en quelque sorte de me rétablir. J'ai l'impression d'avoir atteint une finalité, qui n'est pourtant pas une réponse, mais en quelque sorte une formule me permettant de poursuivre mon chemin. Ce n'est pas une fin mais plutôt le début d'une nouvelle façon de penser et de panser mes blessures et mes épreuves vécues.

Ainsi, les espaces que je crée me permettent de perpétuer la présence de ma muse malgré son absence, il ne subsiste que les souvenirs et les objets auxquels j'accorde tant d'importance. Je m'attarde dorénavant à la valeur symbolique de ceux-ci et à la réception de l'œuvre par le regardeur.

4.1 Valeur symbolique de l'œuvre

Au chapitre précédent, j'ai décrit les facteurs techniques, métaphoriques et poétiques qui constituent mon projet. J'ai constaté qu'à travers une recherche à la fois esthétique et personnelle, j'ai pu créer des connexions entre divers éléments et ainsi reproduire une oscillation illustrant le rapport présence/absence. J'ai vu s'établir un rapport symbolique entre le paysage et le corps (extérieur et intérieur), entre la bonbonne et la muse et finalement entre le harfang et le changement. La valeur symbolique n'est pas quelque chose de réel, elle n'a pas de valeur en soi, mais elle est plutôt significative pour l'individu et elle dénote son intention.

L'humain possède cette capacité d'entrer en relation avec son environnement par le biais des signes et symboles, insufflant aux moindres parcelles du monde visible, une valeur et une signification qui le transcendent et renvoient, à chaque instant, au monde invisibles des émotions, des désirs, des rêves. (Bastien, 2005, paragr. 7)

Pour moi, cette valeur symbolique renforce le parallèle entre la présence et l'absence. J'utilise la bonbonne tant pour rappeler sa fonction première que pour la dénaturer et lui donner un autre sens. À travers cette production, je joue avec la frontière entre la représentation du vrai et celle du faux. J'aime créer un lien entre l'objet réel et l'objet représenté. Ainsi, je m'intéresse à l'objet fabriqué ou existant et au détournement de sa fonction. *A posteriori*, je constate étrangement que lorsque je m'inscris dans un processus d'interprétation de l'objet, j'entre dans un rapport direct avec lui, un rapport « littéralement "incorporé". Il est également "symbolique", au sens où il établit un lien entre tous ceux qui se reconnaissent dans la même image » (Belting, 2004, p.104) ; en effet, au fil de la production, l'objet acquiert plus de signification pour moi. Par exemple, en utilisant la bonbonne pour représenter ma muse, j'ai apprivoisé son absence charnelle ; dans *Traversée*, c'est la bonbonne qui devient ma muse. Elle est partout. J'entrevois même de la réutiliser dans de prochaines productions.

Un autre exemple serait celui du paysage qui, comme je l'ai mentionné précédemment, s'est imposé à moi par l'entremise de la photographie. Le paysage est une forme

symbolique produite en moi, qui fait écho à mon intérieur et à mon extérieur. « La forme symbolique [est] elle-même issue de formes symboliques établies plus anciennement, qui, pliées à l'intérieur de l'image proposée, en [soutiennent] la structure » (Cauquelin, 2000, p. 7). Avec le recul, je réalise que le paysage a toujours été omniprésent dans ma production, dans ma réflexion formelle entre autres, avec l'horizontalité et la disposition des éléments dans l'espace. Lorsque le vide est apparu dans ma vie, le paysage a naturellement pris une place importante. Il est devenu une représentation métaphorique et symbolique de mon intériorité et de l'absence en elle-même.

La photographie, quant à elle, est à la base de ma production. Elle est tantôt l'élément déclencheur et tantôt composante de mes installations-projections. En effet comme Barthes (1980) le mentionne « je [veux] l'approfondir, non comme une question (un thème), mais comme une blessure : je vois, je sens, donc je remarque, je regarde et je pense » (p. 42). C'est la photographie qui provoque en moi cette réflexion et qui m'ébranle profondément. Grâce à elle, je crée un lien entre ce qui se trouve à l'intérieur de moi et ce qui se trouve devant moi. Pour ma part, la photo est en elle-même une oscillation ; elle évoque à la fois la présence et l'absence. Ainsi « la co-présence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde [...] comportaient cette sorte de dualité que je venais de repérer » (Barthes, 1980, p. 44).

4.2 Réception de l'œuvre

Dans la vie, je réfléchis constamment à mes interactions avec l'autre ; ce souci s'est transposé dans mon projet. Tout au long de la production, je me suis préoccupée du rapport œuvre/public ; j'ai songé à l'interprétation, plus particulièrement au basculement ou à la déstabilisation possible qui survient lorsque le regardeur entre en contact avec l'œuvre. Selon moi, la déambulation du visiteur dans l'espace influence son mode d'appréhension de l'image. De plus, je crois que l'œuvre devient entière lorsque le public s'empare d'elle. À ce sujet, Delacroix, cité par Bourriaud (1998),

mentionne qu'un « tableau réussi “ condensait ”¹⁶ momentanément une émotion que le regard du spectateur se devait de faire revivre et évoluer » (p. 26). Ainsi l'œuvre et sa présence dans l'espace ouvrent un dialogue « comme l'origine même du processus de constitution de l'image » (Bourriaud, 1998, p. 26). Toute œuvre devient, en somme, un « objet relationnel » conçu pour atteindre le public. Je veux à travers ma production, entrer en relation avec le regardeur, je veux qu'il accède à mon intériorité. L'espace que je crée devient « tout entier celui de l'interaction » (Bourriaud, 1998, p. 47). Ainsi, avec des objets auxquels j'attribue une valeur symbolique, j'établis mon propre langage. « Dans le monde que construisent [les] artistes, les objets font [...] partie intégrante du langage, l'un et l'autre considérés comme des vecteurs de relations à l'autre » (Bourriaud, 1998, p. 50). Avec *Traversée*, mon rapport à l'autre s'est transformé. J'ai l'impression qu'en choisissant le paysage pour représenter ma muse, ce rapport devient plus poétique. J'ai déjà observé que, lorsque je proposais des représentations de ma muse, l'effet de mes œuvres sur le public était percutant. Le visiteur pouvait sentir le puissant lien qui nous unissait et même éprouver une forme d'empathie. Une relation s'établissait également entre lui et le personnage représenté. L'effet est encore plus percutant aujourd'hui car c'est désormais l'essence du personnage qui demeure présente. L'absence de ma muse résonne comme un écho. Le paysage devient une image poétique qui nous fait voyager intérieurement et surtout, nous questionner sur ce que provoquent en nous l'immensité et le vide. Dès lors, nous portons un regard vers nous, qui s'opère dans un effet d'oscillation entre ce que l'on voit et ce que l'on ressent. Cette connexion avec le paysage est propre à chacun. La proposition devient ainsi plus universelle car elle n'est plus exclusivement liée à mon propre vécu. En proposant mes représentations symboliques, j'offre au regardeur la possibilité de créer les siennes à travers la contemplation, l'expérience du lieu ainsi que ses affects.

¹⁶ Les guillemets sont de l'auteur

4.3 Valeur heuristique de la mise en espace

*La neige recouvre le champ.
J'avance dans cette fragile perfection.
Je cisèle sa blancheur et
je cherche mes mots.
Le pays est là, magnifique et magistral,
tout autour et sous mes pas.
Le pays me tient*

(Barbeau-Lavalette, 2021)

Tout au long de l'expérience de résidence, je me suis sentie dans un état second, en communion avec l'œuvre. J'étais à la fois témoin, sujet, participante de son déploiement dans l'espace. Menaçant mon propre équilibre à tout moment, cette mouvance et ce changement de position corroborent les dires de Crombet (2019) concernant les frontières de l'identité à travers l'expérience d'oscillation. Debout devant mon œuvre, j'ai pris conscience du dialogue entre elle et moi et donc, du dialogue avec moi-même. Le « je » dans l'approche heuristique est nécessaire. J'ai constaté que depuis des années, j'ai toujours pensé au « elle » à travers ma production, j'ai toujours parlé au nom de ma muse. Je suis et je pense désormais au « je ». C'est dans le processus de création que j'ai pris conscience de cette réappropriation et de cette affirmation du « je » et que j'ai pleinement mesuré toute la portée de cette réflexion. La sensibilité et la signification personnelle inhérentes à chaque détail qui construit mon œuvre sont également des indices d'une démarche heuristique : non seulement, je construis un sens mais je me révèle personnellement.

La perte de ma muse est au cœur de cette production artistique. C'est l'axe autour duquel toutes les ondes se sont propagées. Ma production est l'incarnation du processus de deuil. C'est la voie que j'ai empruntée pour assumer cette expérience. Pour ne pas tomber dans le tragique, j'ai choisi délibérément de me concentrer sur la résonance de l'événement plutôt que sur sa description. Dans cet essai, je ne parle pas explicitement de deuil pour la simple et bonne raison que je l'ai mis en images. Il est important de

mentionner qu'au moment de présenter le projet, j'ai réalisé l'ampleur du cheminement parcouru, tant artistiquement que personnellement. J'ai enfin vu et compris cette *Traversée* comme un passage vers la résilience.

Lors de la mise en espace, j'ai également pris conscience de l'aspect narratif dégagé par ma production, comme si pour accéder entièrement à mon univers, il fallait m'intéresser à chaque détail et mesurer son impact symbolique. *A posteriori*, je constate que le contraste entre la salle blanche et la salle noire de l'espace d'exposition nous plonge dans des ambiances complètement différentes.

Dans la salle blanche, on entre dans le vide, on le sent qui nous entoure. L'atmosphère est paisible, mais pourtant bouleversante. On peut regarder de loin, contempler et ensuite s'approcher, regarder les détails, voir les images se déployer dans l'espace. On dirait que les cadres ne font qu'un avec le mur (fig. 14, p. 31). En effet, j'ai produit un nouvel horizon à l'intérieur de mes cadres lorsque j'y ai intégré la lumière. J'ai choisi d'exploiter cet effet visuel afin de produire une ligne imaginaire qui relie les quatre cadres. Ainsi, l'horizontalité se crée à la fois dans l'image, par la lumière et par la disposition des boîtiers au mur. Par ailleurs, un effet d'incarnation se produit lorsque on regarde une représentation de la bonbonne d'oxygène et que soudain, on aperçoit la même bonbonne dans l'espace, comme si elle avait volontairement sauté hors du cadre.

Dans la salle noire, on se sent d'abord accablé par la pénombre, habité par l'obscurité. Certains visiteurs m'ont d'ailleurs mentionné qu'ils se sont sentis déstabilisés, étouffés en entrant dans la salle. Puis, ils m'ont dit avoir pris conscience de ce qui les entourait et s'être sentis mieux. En effet, quand nos yeux s'habituent, on fait connaissance avec les objets qui s'animent tour à tour (fig. 24, p. 45) et on perçoit enfin qu'une image bouge au fond de la salle. En prenant le temps de vivre dans l'œuvre, on en sent toutes les subtilités et on se sent finalement bercé par cette ambiance.

En somme, même si le projet était pensé, calculé, conçu sous forme de maquette, je constate que la mise en espace est cruciale dans la démarche de recherche-crédation. Elle m'a permis de comprendre que le public a décelé plusieurs codes et stratégies de communication inhérents à l'œuvre, comme le suggère Weber (2004).

Mes rencontres avec les visiteurs ont été riches en émotion. Au fil des jours, j'ai pu recueillir une variété de témoignages, j'ai établi une proximité avec le regardeur, au point de participer à son ressenti, ce qui correspond à la « contagion émotionnelle » explicitée par Crombet (2019). Cette expérience très enrichissante m'a toutefois plongée moi-même dans une oscillation entre fragilité et force.

CONCLUSION

À travers mon projet, j'ai voulu réfléchir à l'expérience vécue, mais aussi au lien entre présence et absence en jouant sur différents rapports nommés tout au long de l'essai ; visible/invisible, opacité/transparence, mobilité/immobilité et plein/vide. Ce projet est en soi une traversée au cours de laquelle j'ai pu constater qu'il peut subsister du beau malgré des événements tragiques. J'ai ainsi proposé d'étudier le principe d'oscillation qui m'habite et ses déclinaisons à travers mon expérience sensible. Je constate que ce parcours m'aura permis de rendre hommage à ma muse et d'apaiser un vide à l'intérieur de moi. Mais surtout, j'aurai appris à participer à la construction d'une connaissance qui se veut axée sur l'être et sur les multiples significances qu'il produit par lui-même et pour lui-même. Ainsi donc, j'ai pu faire un lien avec ma production antérieure, mes préoccupations actuelles et les nouveaux rapports qui s'inscrivent dans ma réflexion. J'ai étayé ma recherche avec des appuis théoriques et conceptuels. J'ai pu constater que ma démarche s'inspire de l'approche heuristique, que l'oscillation m'habite tout comme Messier dans sa production, que le rapport présence/absence existe dans mes œuvres telles que dans celle de Gulpa. J'ai ensuite réfléchi au dispositif d'installation-projection en citant notamment l'œuvre de Boudreau, de Tosani et de Boltanski. Par la suite, j'ai parlé du projet en soi, des aspects techniques, métaphoriques et poétiques contenus dans l'œuvre. J'ai poursuivi en analysant la valeur symbolique de ma production et la réception de l'œuvre par le public. Je constate que l'oscillation est pour moi, un mode de vie, un état d'âme, une préoccupation visuelle, et plus encore, je considère qu'elle m'habite entièrement. Je cherche constamment de nouveaux rapports afin de la transposer visuellement, métaphoriquement et poétiquement. En moi, s'ouvrent de nouvelles avenues qu'il me tarde d'explorer. « Je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet » (Barthes, 1980, p. 30). Je deviens donc l'objet de ma production artistique.

Un dialogue s'instaure entre moi et l'absence, celle qui ne me quittera jamais.

LISTES DES RÉFÉRENCES

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce que le contemporain ?* Éditions Payot & Rivages.
- Albera, F. (2019). « Le Cinématographe dans le mouvement : une métaphysique des feuilles », *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 87 | 2019, DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6754>
- Barbeau-Lavalette, A. (2021). *Femme forêt*. Éditions Marchand de feuilles.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Les Presses universitaires de France.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire*. Cahier du cinéma Gallimard/Seuil.
- Bastien, S. (2005), John Dewey, L'art comme expérience, *Oeuvres philosophiques III*, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_13/recension/Bastien.html
- Bergson, H. (1959). *L'évolution créatrice* (86^e éd.). Presses universitaires de France. (1^{ère} éd. 1907).
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Gallimard.
- Bourriaud, N. (1998). *L'esthétique relationnelle*. Presses du réel.
- Boutet, D. (2018). La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi. *Approches inductives*, 5(1), 289–310. <https://doi.org/10.7202/1045161ar>
- Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage* (2^e éd.). Presse Universitaire de France.
- Crombet, H. (2019). « Autour de sept degrés d'oscillation dans des univers fictionnels. Une proposition de typologie ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 16 | 2019. DOI : <https://doi.org/10.4000/rfsic.5943>
- Didi-Huberman, G. (2007). *Image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuel*. Gallimard.
- Dubois, P. (1990). *L'acte photographique et autres essais*. Édition Nathan.

- Duguet, A.-M. (2002). *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Éditions Jacqueline Chambon.
- Eco, U. (2002). *Interprétation et surinterprétation*. Presse universitaire de France.
- Garneau, L. (2014). Olivia Boudreau et l'Oscillation du visible : lire une oeuvre par le corps, *Arts visuels*, <http://querelles.ca/2014/02/25/arts-visuels-olivia-boudreau-et-loscillation-du-visible-lire-une-oeuvre-par-le-corps/>
- Matet, L. (2012). Patrick Tosani : relief et vanités. *La Cause du Désir*, 82, 147-154. <https://doi.org/10.3917/lcdd.082.0146>
- Moustakas, C. (2015). Heuristic Research: design and methodology, dans Schneider, K. J, Pierson J. F. et Bugental, J. F. T. (DIR.). *The Handbook of Humanistic Psychology: Theory, Research, and Practice* (2^e éd.). SAGE Publications Inc.
- Paquin, L.-C. (2019). *Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques* [notes de cours]. Département École des médias, Université du Québec à Montréal. https://www.researchgate.net/publication/338014083_Faire_de_la_recherche-creation_par_cycles_heuristiques_version_abregee
- Weber, P. (2004). *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*. L'Harmattan.