

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

ESSAI PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DIPLÔME D'ÉTUDES SUPÉRIEURES SPÉCIALISÉES
EN ARTS
(1716)

PAR
CYNDIE LEMAY

L'EXPERIENCE DU DÉPLACEMENT ET DE LA RÉSILIANCE, UN PARCOURS
CONSTITUTIF EN INSTALLATION PHOTOGRAPHIQUE

FÉVRIER 2021

RÉSUMÉ

Ce texte est à la fois le résultat de mes recherches, un regard porté sur mes créations, une introspection et une composante de l'œuvre finale intégré à mon Diplôme d'études supérieures spécialisées en art. J'y présente mon contexte de réflexion artistique et personnelle, ainsi que mes questionnements sur la photographie manipulée en tant qu'objet, sur l'installation que j'appelle un *parcours-miroir* des grandes épreuves de ma vie et, finalement, sur mes objectifs en recherche-crédation. J'y expose les concepts phares de mon cadre conceptuel et théorique : soit la phénoménologie, l'heuristique, l'expérience, la résilience, le déplacement, la temporalité, l'espace et l'installation comme forme d'art. J'y décris les parcours qui ont menés à la réalisation de mon œuvre, *Vestige*. Enfin, j'y énonce mes réflexions sur mes ancrages, mes appuis artistiques et expérientiels, le projet, et sur les liens qui les unissent.

ABSTRACT

This text at the same time is the result of my research, a look at my artistic creations, an introspection and a component of the final work related to my DESS (Diplôme d'études supérieures spécialisées) in arts. I present herewith my artistic and personal context of reflection, as well as my questions about photography manipulated as an object, about the installation work that I am considering, simultaneously, as a path and a mirror of the important trials of my life and, finally, about my goals in art and research creation. I present the key concepts of my conceptual and theoretical framework: phenomenology, heuristics, experience, resilience, displacement, temporality, space and installation as an art form. I describe the paths that led to the realization of my work, *Vestige*. Finally, I state my thoughts on my roots, my artistic and experiential supports, the project, and the links that unite them.

MOTS CLÉS

Expérience, déplacement, photographie, installation, mémoire, résilience, parcours, territoire, regard, rencontre, entre-deux

KEY WORDS

Experience, displacement, photography, installation, memory, resilience, path, territory, gaze, encounter, in-betweenness

Émotion, affection, enthousiasme, étonnement, interrogation, surprise, joie et stupéfaction, tout se mélange dans l'exercice du beau et du sublime, du dépaysement et de la différence.

Michel Onfray

REMERCIEMENTS

D'abord, je tiens à remercier ma famille. Un merci spécial à mes garçons, Keith et Milo, qui sont autant une source de distraction que de motivation.

Un immense merci à mes collègues universitaires qui se sont fait une belle place dans ma vie et qui ont alimenté mes recherches et mes réflexions.

Merci à mes belles amies artistes : Roxanne, Myriam et Nathalie, c'est un privilège de créer en votre compagnie, de partager la même passion et le même espace de création.

Merci à mes professeurs qui ont participé à cette expérience académique enrichissante, merci de votre soutien, de vos critiques et de votre engagement.

Merci à Philippe Boissonnet, mon professeur et directeur de recherche qui a su me mener là où j'aspirais être. Merci de ta générosité, de ton dévouement et de ta confiance.

Merci à Roger Gaudreau, un artiste extraordinaire, un patron sensible, un être admirable, un mentor précieux, une boussole!

Merci à mon jury, France et Jean-François, votre sensibilité, vos commentaires et votre expérience de l'œuvre m'ont grandement touché.

Merci à Kélly de toujours être là pour me rappeler pourquoi je fais ça.

Merci à Greg, arrivé dans ma vie et dans mon art comme un grand vent.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	i
REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES	v
INTRODUCTION.....	1
 CHAPITRE 1	
ANCRAGE ET PROBLÉMATIQUE.....	3
1.1 Mon contexte artistique.....	3
1.2 Mes questionnements	8
1.3 Mes objectifs	9
 CHAPITRE 2	
CADRE CONCEPTUEL ET THÉORIQUE	11
2.1 Phénoménologie et heuristique	11
2.2 L'expérience, mon centre	13
2.3 La mémoire, la résilience et le déplacement	15
2.4 La temporalité et l'espace	17
2.5 L'installation	20

CHAPITRE 3

L'ŒUVRE	23
3.1 Le parcours	23
3.2 Le projet	26
3.3 L'expérience de la mise en œuvre	28
3.4 La forme	34

CHAPITRE 4

L'INTERPRÉTATION	38
4.1 La réflexion	38
4.2 Les liens	42

CONCLUSION	46
-------------------------	----

BIBLIOGRAPHIE	48
----------------------------	----

LISTE DES FIGURES

Figure 1. Lemay. Extrait de <i>Vi</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2018.....	4
Figure 2. Lemay. Extrait de <i>Résilience</i> , (photo document), Galerie R3, Trois-Rivières, 2017.....	6
Figure 3. Lemay. Extrait de <i>Vi</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2018.....	7
Figure 4. Lemay. Extrait de <i>Fragments</i> , (photo document), Galerie Popop, Montréal, 2019.....	7
Figure 5. Lemay. Extrait de <i>Fragments</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2019.....	9
Figure 6. Lemay, Extrait d'archives de Wemotaci, 2020	10
Figure 7. Lemay, Carte conceptuelle de ma recherche-crédation pour <i>Vestige</i> , 2020.....	13
Figure 8. Lemay, Extrait de <i>Vestige</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	18
Figure 9. Lemay, Extrait d'archives de la Belgo, 2028.....	21
Figure 10. Lemay. Extrait Extrait de mon cahier de notes, 2020.....	25
Figure 11. Lemay. Extrait d'archives de Wemotaci, 2020.....	27
Figure 12. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> en montage, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	29
Figure 13. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> en montage, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	31
Figure 14. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	32

Figure 15. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	33
Figure 16. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	34
Figure 17. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	36
Figure 18. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	36
Figure 19. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	37
Figure 20. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	39
Figure 21. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	41
Figure 22. Lemay. Extrait de <i>Vestige</i> , (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020.....	45

L'artiste a ses propres problèmes et réfléchit au fur et à mesure qu'il travaille.

John Dewey

INTRODUCTION

Dans cet essai, il sera question de quelques fragments de mon histoire, de mon projet et du trajet parcouru pour le réaliser. Je parlerai brièvement de moi, des événements qui m'ont brisé et construit au même instant. Mon histoire n'est pas simple et mes créations ne se forment pas en lignes droites, elles sont le résultat d'un système complexe et organique de réflexions et d'intuitions entrelacées. En souhaitant être le plus limpide possible, le plus près de la réalité de ma recherche-crédation, j'ai construit ce texte en y intégrant les éléments fondateurs, en cohérence avec ma posture humaniste, les approches heuristique et phénoménologique. Cet essai est un trajet non linéaire qui invite à entrer dans les multiples couches de mon approche conceptuelle.

Ce texte se veut une réflexion sur les liens et les concepts qui se dégagent de deux ans de recherche et de production, sur la trajectoire de ma pratique artistique et sur mes expériences. Il fait donc état de mes réflexions sur les notions d'expérience et de déplacement qui, dans ma pratique et ma vie, sont étroitement liées. Puis, plus succinctement, il témoigne de mes observations sur les pratiques de la photographie et de l'installation qui donnent forme à mes idées, en matérialisant mes envies de création et leurs liens avec la résilience et la mémoire. *Vestige* est un projet artistique né de deux deuils, d'expériences de résilience, de plusieurs périples sur le territoire de Wemotaci, mais aussi de mon désir de déplacer le lieu idéal de la photo et de la traiter comme un objet. La question centrale de cette recherche est donc celle-ci : comment créer une installation photographique à partir de mon regard et des vestiges de mes expériences pour construire un espace formel et visuel qui provoque le déplacement de mes expériences? Puis, vient une autre question : comment créer une installation qui fait sens et qui permet à des photos d'habiter l'espace comme le ferait un objet?

J'ai le désir profond d'amener la photo ailleurs, de la sortir de son cadre habituel. Je veux en faire un matériau pour, ainsi, la faire osciller entre la bidimensionnalité et la tridimensionnalité. Mon objectif est aussi de permettre au regardeur de vivre l'œuvre, d'y prendre place. Donc, à partir de mes motivations, de mes questionnements et de mes doutes, ma problématique s'articule comme suit : le déplacement du corps, du regard et du lieu ou comment dégager l'essentiel de ce que je ressens dans mes expériences de l'entre-deux, pour en offrir une expérience sensorielle, esthétique et réflexive aux regardeurs. Ainsi, cet écrit expose ma réflexion sur la pratique et mon approche théorique autour de ce projet. J'y présente, les grandes lignes de mes recherches, les liens entre la théorie et la pratique, l'œuvre et son contexte particulier. Je précise *particulier*, parce qu'au moment d'écrire cet essai l'œuvre n'existait pas encore. J'avais évidemment franchi plusieurs étapes importantes, certains matériaux étaient disponibles, mais l'œuvre, l'installation, n'a pris forme qu'au moment de ma résidence à l'Atelier Silex, en novembre 2020. Ainsi, comme je devais rendre cet écrit un mois avant la présentation de l'installation à mon jury, une analyse de l'œuvre a été présentée au chapitre 4 prenant essentiellement appui sur l'expérience de mes projets antérieurs et de mes anticipations sur la production en devenir. Puis, afin de mieux documenter et analyser l'aspect expérientiel de l'installation, une annexe a d'abord été ajoutée après le dépôt initial de l'essai, mais avant la rencontre entre l'œuvre et les membres du jury. Je tiens à mentionner cette étape importante de ma démarche entrelaçant pratique et théorie, car elle fait écho à l'expérience heuristique qui m'est chère. Enfin, dans le but d'alléger le texte, de permettre une lecture plus fluide et d'aider à la compréhension de l'œuvre, j'ai finalement intégré les réflexions et les observations de l'annexe aux chapitres 3 et 4.

*Nos sens ne nous livrent jamais directement une image du monde,
mais la mettent à l'épreuve.*
Anne Sauvageot

CHAPITRE 1

ANCRAGE ET PROBLÉMATIQUE

1.1 Mon contexte artistique

Je suis une artiste multidisciplinaire et une personne dotée d'une immense sensibilité, d'une grande humanité. Afin de faciliter la compréhension de ce qui influence mon art, je tiens à préciser qu'après mon baccalauréat en arts plastiques, j'ai fait des études en travail social à l'université Laval pour approfondir mes connaissances sur les relations humaines. Dans ce domaine, je m'intéresse particulièrement au point de rencontre entre l'humain et son environnement. Mes intentions artistiques touchent l'exploration des matières et des lieux, la (dé)construction et le déplacement¹ (physique, mental et conceptuel). Les thèmes centraux de ma pratique sont : l'expérience, celle du déplacement en particulier, la mémoire et l'entre-deux (entre nature et culture, entre intériorité et extériorité, entre bidimensionnel et tridimensionnel, entre construction et déconstruction, entre photographie et sculpture...). Depuis le début de mes études de deuxième cycle, je me concentre surtout sur le médium photographique qui me séduit et me passionne depuis mon enfance. La photographie² est mystérieuse et est, à mon sens, un objet d'étude infiniment versatile, complexe et fascinant. « Toute photo est cette image rebelle et éblouissante qui permet d'interroger à la fois l'ailleurs et l'ici, le passé et le présent, l'être et le devenir, la fixité et le flux, le continu et le discontinu, l'objet et le sujet, la forme et

¹ Pour moi, le déplacement revêt une multitude de dimensions, il est à la fois corporel, mental et conceptuel. Il se trouve dans le mouvement de nos vies, dans les trajets que l'on emprunte et sur les territoires que l'on parcourt.

² Le terme photographie fait référence, tout au long de ce texte, au procédé photographique et le terme photo réfère au cliché obtenu par le procédé photographique.

le matériau, le signe et... l'image » (Soulages, 2005, p. 5). Cette citation me touche profondément, elle rejoint parfaitement ma conception de ce médium. Or, dans un monde où les images et les photos sont abondantes et même omniprésentes, j'ai rapidement ressenti le besoin de dépasser le cadre photographique³, afin de créer des œuvres tout aussi fortes esthétiquement qu'intellectuellement. J'ai eu envie d'amener la photo vers l'objet et donc de la travailler en trois dimensions (figure 1).



Figure 1. Lemay. Extrait de *Vi*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2018

³ Le cadre photographique en tant que bordure limitant le champ visuel agit autant au moment de prendre la photo que dans son rendu et contribue à fabriquer une normalisation du regard. « Si les cloisonnements ou les extensions de notre sphère de vision ne dépendent pas que des seules données objectives de notre sensibilité optique, rien ne permet néanmoins de les concevoir indépendamment de la conjonction du physiologique et du mental à l'intérieur d'une structuration socioculturelle » (Sauvageot, 1994, p. 134).

Mon rapport au photographique est très intime. Selon moi, la photo est un objet extérieur qui résonne à l'intérieur. J'y vois une fuite autant qu'un ancrage. Or, mes recherches et mes lectures récentes m'ont amené à considérer la dématérialisation croissante de la photo. Avec le numérique, le rapport à la photo est désormais presque exclusivement circonscrit au monde de l'informatique, si bien que bon nombre des photos qui sont prises ne dureront que quelques secondes. Celles qui restent sont majoritairement destinées à des écrans, puis elles ne seront partagées que dans une inscription numérique. Ainsi, la photo est de plus en plus une image éphémère dématérialisée. Or, j'ai bien l'intention de participer à sa rematérialisation en la ramenant vers l'objet sensible, tangible, physique. La photo a un pouvoir immense, elle est partout, dans toutes les sphères de la société. En arts, elle est un matériau pour les artistes et une manière de produire des œuvres. Selon Van Lier (2005) « toute photo, étant rigoureusement spatiale, est un non-lieu » (p. 18). Comme elle est « un non-lieu », la photo *n'est nulle part* et donc partout, et il n'y a aucune contrainte : elle peut être l'œuvre, en être à l'origine ou en faire partie. Elle est infiniment versatile. Elle est un matériau riche et malléable. « Tandis que le cliché est pour les photographes une fin, c'est au contraire pour les artistes un matériau artistique à manipuler, découper, coller, assembler » (Rouillé, 2005, p. 438).

Outre le médium photographique, j'ai un intérêt marqué pour la sculpture. Il faut préciser que je travaille auprès du sculpteur Roger Gaudreau depuis 2010. Ainsi, avec mon regard de sculpteuse et mon attachement profond pour la photographie, l'installation s'est doucement imposée à moi. Cela me permet d'employer la photo comme composante de l'œuvre tridimensionnelle, de la rendre objet (figure 1). Quelques artistes partagent aussi cet intérêt pour l'utilisation de la photo comme matériau tels que Christian Boltanski, Annette Messager, Geneviève Cadieux, Ariane Thézé, Branka Kopecki et Sophie Roy. En effet, ceux-ci travaillent avec la photo de façon à lui donner plus de présence dans l'espace. Comme eux, mon intention est donc de dépasser le cadre photographique pour proposer aux regardeurs une expérience de la photo qui se déploie dans l'espace. Ce qui me pousse aussi à travailler dans un espace de création entre deux médias, entre deux formes de mise en espace, et à en extraire du sens.

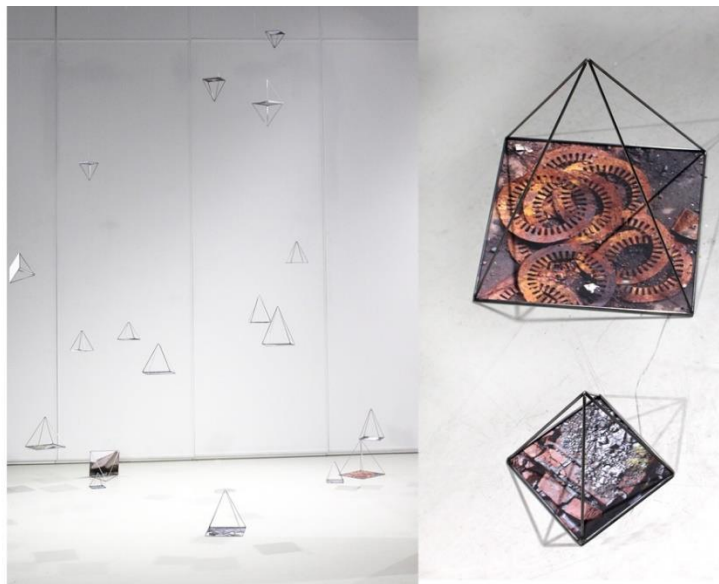


Figure 2. Lemay. Extrait de *Résilience*, (photo document), Galerie R3, Trois-Rivières, 2017

Depuis le début de mon parcours au deuxième cycle en arts, j'ai réalisé plusieurs installations dans lesquelles l'objet photographique est central. *Résilience* (figure 2) est la première installation où j'ai utilisé la photo comme un objet, mais tout en conservant sa nature bidimensionnelle. Dans cette œuvre, les photos imprimées sur un tissu ont été collées à la base de pyramides construites de fines tiges d'acier. J'ai donc créé un point de rencontre entre la photo et la sculpture, entre l'image et l'espace. *Vi* (figure 3), un projet réalisé la session suivante, m'a permis d'amener la photo vers la tridimensionnalité sans avoir recours à un dispositif. À l'aide de simples pliages, les photos se sont transformées en objets, elles sont devenues des choses tangibles, maniables, fabriquées qui se déploient dans l'espace. Dans une autre installation que j'ai nommée *Fragments* (figures 4 et 5), je me suis intéressée au fractionnement de la photo, à sa déconstruction. J'ai fait imprimer deux photos en grands formats, puis je les ai découpées en centaines de cercles de différentes grandeurs. Puis, les formes se sont façonnées à force de pliages. Selon moi, la photo se rapproche de l'objet lorsqu'elle se déploie dans l'espace et passe de la deuxième dimension à la troisième dimension. Dans ce projet, j'ai désiré l'éclatement de l'image au profit de l'objet.

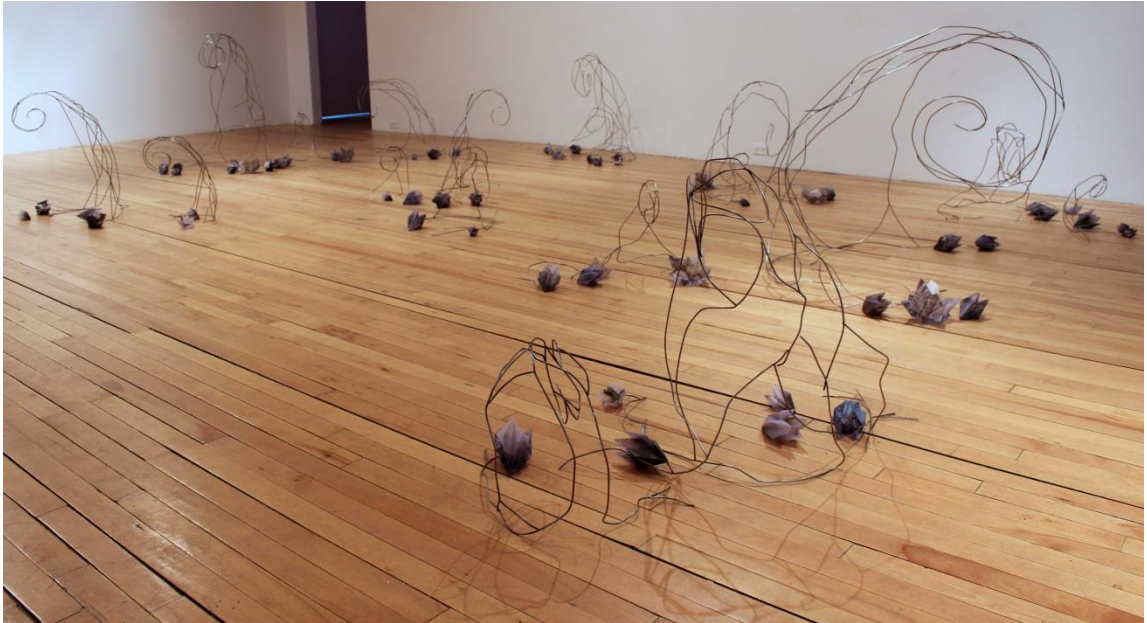


Figure 3. Lemay. Extrait de *Vi*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2018



Figure 4. Lemay. Extrait de *Fragments*, (photo document), Galerie Popop, Montréal, 2019

1.2 Mes questionnements

Tel que mentionné préalablement, l'expérience et le déplacement sont étroitement liés, autant dans ma pratique d'artiste que dans ma vie. L'expérience⁴ véritable, celle qui devient un lien entre le soi et tout ce qui nous est extérieur, est au cœur de ma pratique artistique, elle en est l'inspiration, l'aspiration et la source infiniment renouvelable. Les deux questions déjà énoncées page 1, se complètent alors par ces autres questions qui me travaillent et qui me font travailler : comment faire vivre une expérience esthétique et sensorielle au regardeur en partant de mes expériences les plus déterminantes, celles qui sont liées à la résilience et au déplacement? Comment en extraire l'essentiel pour arriver à créer une œuvre forte et autonome? Comment investir l'espace pour créer un parcours à travers lequel le regardeur pourra se déplacer et ainsi vivre l'œuvre plus intensément qu'une œuvre photographique bidimensionnelle? Comment créer un objet photographique à partir de mon regard et de mes expériences de déplacement pour construire un espace sensoriel favorisant la réflexion? Je m'interroge aussi sur les rapports entre la culture et la nature et notre rapport à nous-mêmes comme êtres sociaux en relation constante avec notre environnement. Ces questionnements sont présents dans chaque sphère de ma vie et j'ai éprouvé le besoin de les approfondir d'une manière expérientielle. Ainsi, à partir de mon vécu, de mes motivations, de mes interrogations artistiques et de mes doutes, ma problématique en recherche-crédation s'articule comme suit : de quelle manière le déplacement du corps, du regard et du lieu m'aident à dégager l'essentiel de ce que je ressens dans mes expériences de l'entre-deux⁵, pour en offrir une expérience sensorielle, esthétique et réflexive aux regardeurs.

⁴ « L'expérience, lorsqu'elle atteint le degré auquel elle *est* véritablement expérience, est une forme de vitalité plus intense » (Dewey, 1934, p. 54).

⁵ L'entre-deux est l'espace délimité par deux choses ; dans mon cas l'entre-deux comprend tous ces éléments dans leur dualité propre et dans un entrelacement qui forme un système dynamique entre tous ceux-ci : entre nature et culture, entre intériorité et extériorité, entre bidimensionnel et tridimensionnel, entre construction et déconstruction, entre photographie et sculpture, entre fragments et totalité.

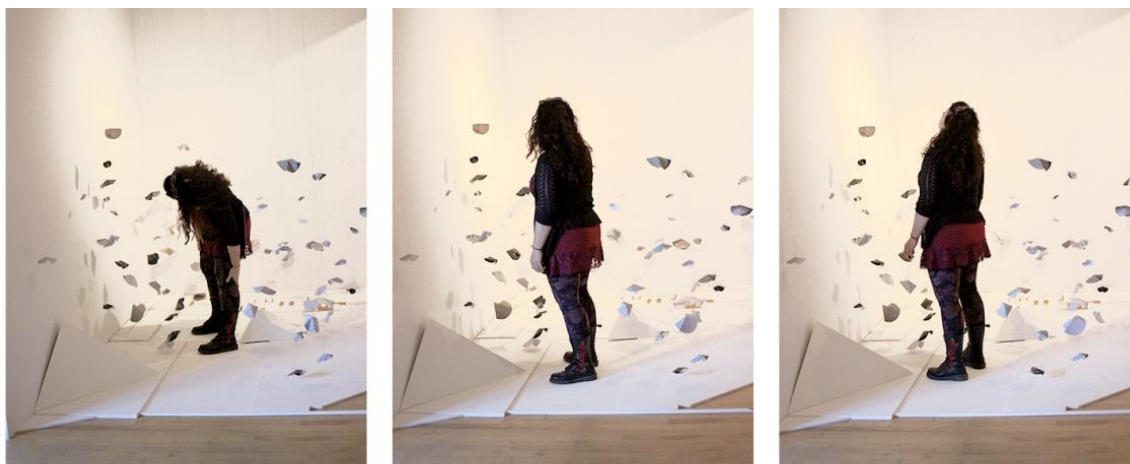


Figure 5. Lemay. Extrait de *Fragments*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2019

1.3 Mes objectifs

Afin de répondre de façon concrète à cette problématique, j'ai créé un espace formel et visuel pour favoriser la réflexion sur l'espace du regard et des représentations que nous nous en faisons⁶, en espérant contraindre le regardeur à être en relation étroite avec l'œuvre et en faire un lieu à habiter physiquement et, par extension, mentalement. Je veux que le regardeur puisse devenir partie prenante de l'œuvre, qu'il y entre. Ce désir est profond et il part de moi, des émotions fortes qui m'envahissent quand j'ai la chance de vivre une expérience immersive. Ces expériences sont si fortes, qu'elles s'immiscent en mon être, elles se gravent dans ma mémoire. J'aime ces expériences riches en découvertes. Pour ce projet de création photographique et installatif, j'ai donc eu envie de partir d'une expérience immersive, de parcourir un territoire inconnu. Ainsi, je me suis rendue plusieurs fois à Wemotaci (figure 6), un territoire autochtone enclavé dans la ville de La

⁶ « Si l'œil humain est certes un appareil organique qui transmet les sensations de la vision au cerveau, la perception visuelle n'en est pas moins une procédure d'une extrême complexité à l'intérieur de laquelle sensation et intellection s'enchevêtrent étroitement » (Sauvageot, 1994, p. 13). Notre regard n'est pas un sens juste, il est modelé par la société dans laquelle nous évoluons.

Tuque (Québec). J'ai marché dans le village, sur les montagnes, sur les chemins forestiers et j'ai documenté mon expérience avec plus de cinq cents prises de vues de paysages en plans larges ou rapprochés. Ce faisant, je souhaitais fixer l'immatérialité du regard que je pose sur le monde et ses choses. J'ai donc voulu transformer ce regard en objet tangible et le partager afin que d'autres regards se posent sur lui. Par le fait même, j'ai voulu créer un dispositif dans lequel le médium photographique deviendrait objet et où le regardeur pourrait vivre l'œuvre de l'intérieur. L'expérience de la découverte, de la rencontre, voilà ce que je cherchais, voilà ce que je voulais créer à travers cette démarche. Une expérience sensorielle à l'intérieur de l'œuvre que je souhaite pleine et totale, à l'image de celle que j'ai vécue quand j'ai parcouru le territoire de Wemotaci. Partir du projet expérientiel pour créer un trajet artistique et esthétique, tel est l'objectif de ma pratique artistique.



Figure 6. Lemay, Extrait d'archives de Wemotaci, 2020

On ne choisit pas ses lieux de prédilection, on est requis par eux.

Michel Onfray

CHAPITRE 2

CADRE CONCEPTUEL ET THÉORIQUE

2.1 Phénoménologie et heuristique

Afin de réaliser mes projets de recherche-création, j'ai recours    une recherche qui se veut essentiellement exploratoire. Ma posture est humaniste et les approches méthodologiques que je privilégie sont la ph  nom  nologie⁷ et l'heuristique⁸. L'utilisation de ces approches me permet d'être    l'écoute de mes sentiments, de mes perceptions et mes expériences. Selon Heidegger (1976), faire l'expérience de quelque chose signifie : « [...] le laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, nous tombe dessus, nous renverse et nous rende autre » (p. 143). Ainsi, la phénoménologie implique et induit une attitude ouverte et sensible. Voilà ce que j'ai pris de la phénoménologie, ce qui est en parfait accord avec ce que je suis comme personne et comme artiste et donc ce que j'ai appliqué dans toutes les dimensions de ce projet de recherche et de création. En complémentarité, l'approche heuristique m'amène    me laisser guider par les hasards et la découverte,    récupérer les accidents,    braver le chaos et    accumuler autant les lectures que les prises de vue. Ainsi, je travaille de façon très instinctive, je sélectionne mes lectures comme je choisis les lieux où je m'arrête pour prendre des photos. Je les choisis avec mon cœur, avec mes impressions. De plus, l'approche phénoménologique me donne l'opportunité, comme chercheure, d'examiner un phénomène dans lequel je suis personnellement

⁷ La phénoménologie est une méthode et une philosophie, « c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent    définir des essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple » (Merleau-Ponty, 1945, p. I).

⁸ Concepts ou méthode qui permettent au chercheur d'être ouvert et disponible    la découverte (Lancri, 2006).

plongée. L'utilisation de ces approches me permet d'articuler un savoir émergeant de ma pratique artistique. Ces approches me permettent donc de faire des allers-retours constants entre la pratique et la théorie, entre ce qui tient de l'imaginaire et ce qui se rapporte à la raison. Pour moi, ces deux approches se complètent et se lient entre elles pour former un système complexe en parfaite adéquation avec mon processus créatif, elles servent de cadre et de point de repère à mes recherches. Enfin, l'entrelacement du théorique et du pratique met à profit le savoir expérientiel extrêmement important dans ma pratique artistique.

Dans le volet création lié à cet essai, j'ai utilisé de nombreux moyens pour avancer dans ma recherche d'informations et pour la création formelle de l'œuvre. Cependant, la première étape est toujours de ne rien faire. Ce temps, cet avant tout, est essentiel pour moi. Avant de me mettre à jouer avec les matières, avec mes idées, avant de commencer à lire et à chercher, je fais un vide⁹, je crée un espace en moi. Sans même le vouloir, je fais le vide de ce qui n'est pas vraiment important pour laisser mes envies apparaître. Lors de mes recherches théoriques, je lis et parcours un grand nombre d'articles et de livres que je trouve à l'aide d'internet, de références ou de bibliographies. J'utilise un cahier de notes pour y inscrire mes idées et mes découvertes. J'annote aussi beaucoup mes textes, parce que la lecture me donne des idées et de nouvelles pistes de réflexion. Pour l'élaboration et la construction des projets, je réfléchis et j'ai de nombreux échanges avec d'autres artistes ou avec des amis. Le processus cognitif de la réflexion à voix haute est aussi très important et très riche pour moi. Selon Barth (2002), « en extériorisant un processus abstrait et invisible on le rend concret et accessible » (p. 13). Je fais aussi quelques croquis et de nombreux tests. Pour cette recherche, j'ai créé une carte conceptuelle qui expose les relations entre les nombreux ancrages de ce projet (figure 7). Enfin, j'utilise aussi la photographie, l'enregistrement audio et la vidéo pour la documentation des œuvres et de leur construction.

⁹ Le vide est un espace qui se crée, il n'est ni circonscrit, ni rempli. Il n'est pas un trou, mais bien un espace de potentialité.

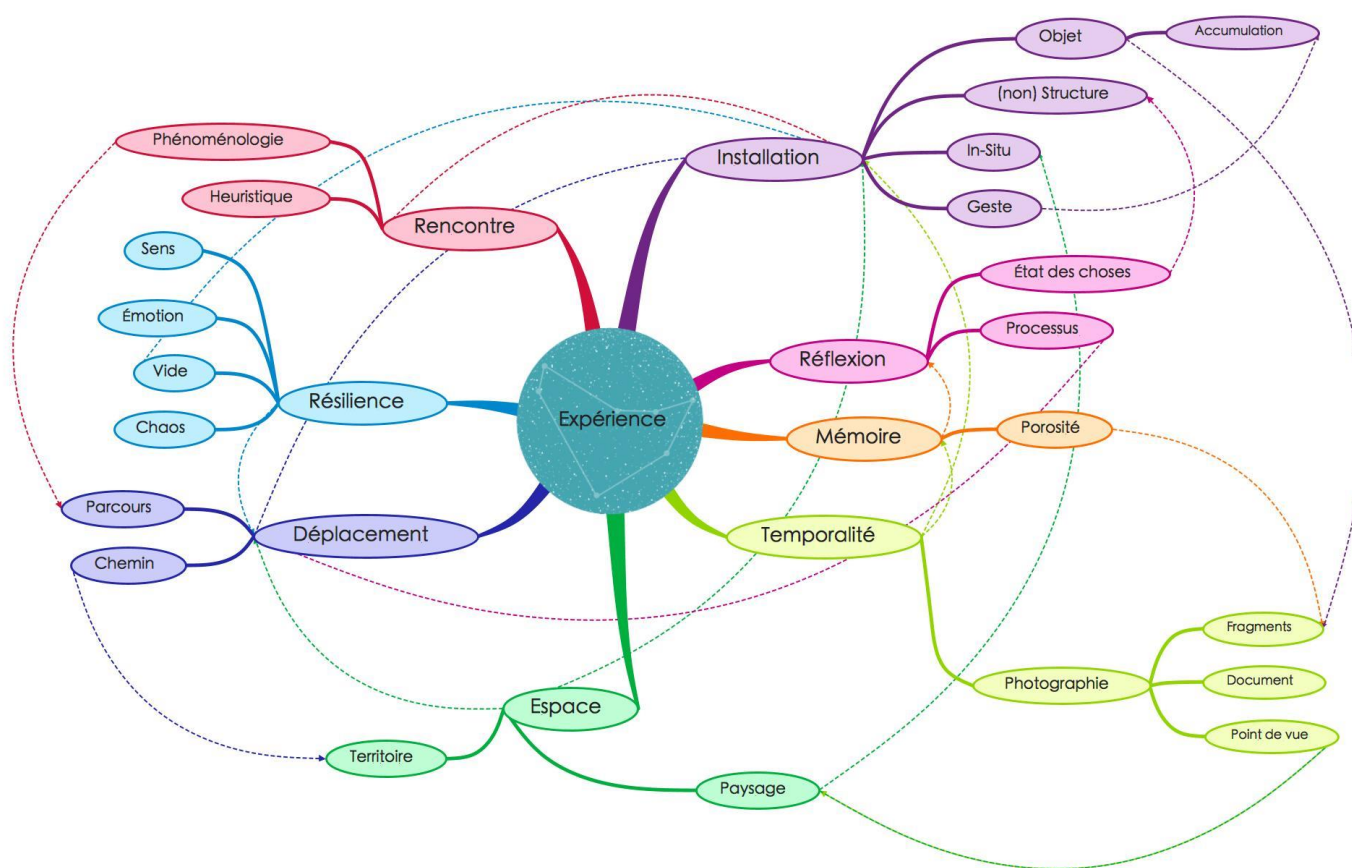


Figure 7. Lemay, Carte conceptuelle de ma recherche-création pour *Vestige*, 2020

2.2 L'  p  rience, mon centre

La question de l'  p  rience est vaste et complexe, car elle se trouve partout. Selon Dewey (2005), « il y a constamment   p  rience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence » (p. 80). L'  p  rience est l'    preuve de quelque chose, dont découle un savoir, une connaissance, une habitude    (Dictionnaire Larousse en ligne). L'  p  rience est vécue volontairement ou non, mais elle passe toujours par les sens, car elle résulte de notre relation avec le monde extérieur. Selon moi, l'  p  rience n'a pas de sens si elle n'est pas pleinement vécue. De plus, l'  p  rience et le mouvement, et donc le déplacement, sont liés. « Toute   p  rience, quelle que soit sa portée, commence par une impulsion, ou plutôt comme une impulsion    (Dewey, p. 115,

2005). L'impulsion dont parle Dewey est un mouvement de l'organisme vers l'extérieur. L'expérience résulte du mouvement de la vie ou de notre mouvement vers la vie. Il y a le mouvement de notre corps ou plus intérieurement le mouvement de nos connaissances, de nos idées, de nos postures... En art, il y a du mouvement dans les lignes des dessins, dans les formes des sculptures et surtout dans le geste de l'artiste qui fait l'expérience de la matière.

Je peux affirmer, sans hésitation, que l'expérience est l'essence de mon art. Afin de bien saisir cette essence, je me dois d'abord les expériences les plus marquantes de ma vie. Il y a eu quelques tragédies dans mon histoire, mais je ne vais m'attarder que sur les deux qui ont fait de mon art ce qu'il est aujourd'hui. En janvier 2013, j'ai donné naissance à mon premier fils, Alexy. Dans l'incompréhension la plus totale, il est décédé, dans mes bras, après seulement 18 heures. J'ai vécu la mort de mon fils comme une double tragédie, parce qu'au moment où le mouvement de son cœur s'est arrêté, mon univers s'est fracassé et j'ai eu l'impression d'être paralysée. Puis, quand soudain j'ai compris que le temps et le monde ne s'étaient jamais figés devant ce non-sens, j'ai éprouvé un immense vertige. Ce n'est que plusieurs mois plus tard que nous avons eu la confirmation des causes de son décès, il était atteint d'une maladie génétique.¹⁰ En février 2016, j'ai subi une interruption de grossesse. J'ai eu à faire le choix le plus difficile de ma vie, celui de ne jamais donner naissance à mon unique fille Gaëlle. Elle était malade elle aussi et risquait de mourir comme son frère. J'ai vécu ces expériences avec mon cœur, mais aussi avec tout mon corps. Merleau-Ponty (1945) mentionne d'ailleurs que notre « corps est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de [notre] "compréhension" » (p. 272).

¹⁰ Une maladie rare (polykystose rénale autosomique récessive) provoquée par une mutation génétique.

2.3 La mémoire, la résilience et le déplacement

La notion de mémoire est complexe et, pour ma part, fascinante. La mémoire est un processus et elle est plurielle. Il y a la mémoire du cerveau qui procède au stockage d'informations diverses et au rappel. « La mémoire peut être déclarative, implicite, de travail, épisodique, procédurale, à court terme, à long terme, iconique, topographique, spatiale, sémantique, lexicale, motrice, etc. » (Berthoz, 2008, p. 125). Il y aussi la mémoire sensorielle, celle du corps, la mémoire émotionnelle, la mémoire collective... Je m'intéresse à toutes ces formes de mémoire et plus particulièrement aux liens possibles entre celles-ci et le médium photographique. La mémoire, comme le médium photographique, est une trace. En effet, les photos sont pour moi des documents que j'accumule, elles sont archivées. Et, comme le soulignent Lemay et Klein (2012), « les archives sont intimement reliées à la mémoire » (p. 106). Dans mes œuvres, la photo est un élément révélateur du nonaccès total de l'expérience humaine via le processus du manque et de sa construction. D'abord, je crois que la photo n'est pas la réalité, elle est une construction. « On ne prend pas une photo, on la fait » (Soulages, 2005, p. 70). Elle est un matériau riche et malléable. L'artiste derrière son appareil devient preneur, déclencheur et parfois metteur en scène. Il ne fait pas une photo comme un sculpteur sculpte son œuvre, il repère, il prend, il cadre et il déclenche le mécanisme du bout de son doigt. Avec la photographie, le faire est ailleurs, dans l'intention d'un regard. La photo « est une trace, c'est pourquoi elle est poétique. Le photographe est celui qui doit laisser, mieux, qui doit créer des traces de sa rencontre – photographique – avec les phénomènes » (Soulages, 2005, p. 6).

L'expérience a posteriori, pour la communiquer ou la partager, passe par la mémoire. Dans mon cas, cette expérience est centrale parce qu'elle occupe une place importante dans ma mémoire. Or, la mémoire n'est pas statique ni infaillible ; elle porte en elle une certaine porosité. De plus, elle se transforme avec le temps. Elle peut être stimulée par différents sens et elle crée des sensations. Elle peut faire émerger ou revivre des émotions, des sentiments. Selon moi, à la manière de la photographie, elle est une

trace de quelque chose qui a été, mais elle n'est pas l'expérience et elle n'est pas toujours juste. Toutes deux sont aussi intimement liées à la perception, la photographie fixe un regard et la mémoire enregistre des événements grâce à la perception du corps. Pour ma recherche et mes projets artistiques, je m'intéresse plus particulièrement à la porosité de la mémoire et à la perte.

Pour créer, je pars d'expériences très personnelles et très intenses. Mes projets ont donc pour point de départ mon expérience de la résilience. Le concept de résilience se traduit par une résistance aux chocs. En psychologie, il « est défini comme la capacité d'une personne à faire surgir de soi des ressources latentes insoupçonnées » (Hanus, 2009, p.19). Dans mon cas, l'origine de ma résilience provient des deuils de mon fils Alexy et de ma fille Gaëlle. L'expérience de la naissance et de la trop courte vie de mon fils. Le deuil de ma fille, l'expérience de l'interruption de grossesse que j'ai subie. En réfléchissant à ces épreuves, j'ai senti le besoin de mieux comprendre intellectuellement et philosophiquement la mort. J'ai eu besoin de transgresser la part émotive et infiniment douloureuse de la perte et du choix le plus difficile que j'ai eu à faire, celui de ne jamais donner naissance à mon unique fille. J'ai donc lu *La mort et le temps* d'Emmanuel Lévinas (1992) et cette phrase m'a interpellée : « la mort, au lieu de se laisser décrire dans son événement propre, nous concerne par son non-sens » (p. 23). La mort est l'arrêt, la fin dans l'infini. La mort de son enfant, l'arrêt d'une grossesse ne sont rien d'autre que des absurdités pour un ventre qui se fait violemment vider et des bras qui n'ont rien à recevoir. Une solitude qui brutalement s'impose et s'installe dans un être qui avait déjà appris à tout partager. Le drame¹¹ avec la mort n'est pas la mort en soi, le drame c'est le vide qu'elle laisse. La tragédie funeste prend sa source dans l'incongruité, l'absurdité, le non-sens. Malgré le chaos, la vie continue et c'est avec cela qu'il faut composer, c'est là que se trouve la résilience, dans ce point de rencontre entre la blessure et la reconstruction.

¹¹ Pour moi, le drame se situe au niveau de l'émotion, c'est quelque chose de très intime qui ne rejoint pas nécessairement le collectif. Le drame nous prend et nous maintient dans une posture de repli sur soi. Tandis que la tragédie, originaire de la Grèce antique, se joue dans l'événement qui peut être perçu de l'extérieur, elle porte la notion de collectif. Selon moi, il y a quelque chose de cruel, voire fatal, dans la tragédie et quelque chose de profondément triste dans le drame.

Le concept de résilience me mène à l'idée du déplacement, car apprendre à composer avec la perte demande beaucoup d'adaptation et donc de mouvements. Le déplacement est un mouvement vers quelque chose ou vers quelqu'un. Le déplacement suggère aussi l'idée du changement, changement de position physique ou mentale. Mes réflexions sur la résilience me servent à comprendre l'expérience de la résilience en elle-même. Je me suis maintes fois observée les jours où ma peine était palpable et que malgré cette douleur j'ai tout de même continué à avancer. Je me suis vue, comme on regarde l'autre, écrire sur la mort de mes enfants, les yeux remplis de larmes et avoir le sentiment de faire la bonne chose en dépit de la souffrance qui s'avive en moi. Donc, pour ce projet, je dégage l'essence de ces expériences de résilience et je garde ces informations en tête pour aller vivre une autre expérience qui se passe en montagne, à Wemotaci. À cette étape, le déplacement est double, car je dois faire quelques heures de route pour me rendre à Wemotaci. Puis, je stationne ma voiture et je pars à pied, mon appareil photo en main et je marche dans le village pour me rendre sur les montagnes. Mon corps en entier vit le déplacement et le dépaysement. Sur la montagne, je déplace l'essence de mon expérience initiale et je prends des photos de cette nouvelle expérience. Puis, je reviens chez moi et je choisis les photos qui me serviront de matériaux pour la prochaine expérience, celle de la construction de l'œuvre. Enfin, il y a celle du regardeur. Celui-ci devra, comme moi, se déplacer afin de faire l'expérience de l'œuvre.

2.4 La temporalité et l'espace

La temporalité et l'espace sont des notions difficilement dissociables dans ma pratique. Le temps et l'espace sont les éléments qui définissent et constituent un moment, un souvenir, une expérience. Quand je vis une expérience, aussi petite soit-elle, je l'expérimente à un moment précis, dans un lieu spécifique. Ces deux éléments se croisent, se rencontrent. Or, afin, de mieux les saisir d'un point de vue pratique et réflexif, je vais les analyser séparément.

D'abord, la temporalité est en soi le temps. Le temps qui s'écoule, qui parfois s'étire, qui se calcule, qui nous presse, qui rythme nos vies... La temporalité est un concept que je rattache à celui de la mémoire et de sa porosité. L'idée de la temporalité me mène aussi directement à la photographie, au temps d'exposition, à la capture d'un moment. Le médium photographique me permet de documenter mes expériences, mes points de vue. Pour moi, la photographie est une forme d'existence qui fait écho à notre activité visuelle, elle se compose à la fois de fictif et de réel. Voilà ce qui fait sa richesse et sa complexité et qui nous oblige à la considérer sur un continuum en oscillation constante entre deux pôles. Elle est une construction entre le monde qu'elle capte et les possibilités infinies de son rendu. Selon moi, elle n'est pas son référent, elle n'est pas que l'image qu'elle présente. Je m'oppose à ces propos de Barthes qui écrit qu'« une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle que l'on voit » (1980, p. 120). Au contraire, je crois que les artistes comme Christian Boltanski ou Geneviève Cadieux, pour ne nommer qu'eux, ont su travailler de sorte à faire voir la photo dans son entièreté. Selon Soulages, « une photo ne ressemble qu'à une photo, même pas au phénomène visuel visé » (2005, p.86). Pour moi, elle est un objet et je veux présenter la photo pour elle-même, pour l'objet qu'elle est, et pas seulement pour ce qu'elle montre (figure 8).



Figure 8. Lemay. Extrait de *Vestige*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020

L'espace est une notion qui me fait penser au territoire et au paysage. Le territoire est, pour moi, une notion riche et multiple. Il est un lieu géographique, mais aussi une part de mon identité, un sol que mes pieds ont foulé. Il est espace et déplacements, la promesse de mes parcours futurs. Puis, le paysage et le cadrage sont très liés, car le paysage n'existe que grâce au cadrage, tout comme la photographie. Le cadrage délimite le champ d'observation, il isole pour créer une autre lecture, un autre contexte. Il encadre et cela permet la création d'un autre système de relation avec le paysage qu'il génère. Il recadre le regard, le recentre. Le cadrage participe à la construction de l'image, car comme le précise Campeau (1995) la photographie n'est pas prise, elle est construite. Le paysage est aussi une construction, il est une représentation de la nature, une interface entre culture et nature qui revoie à l'expérience sensible. Selon Anne Cauquelin, dans un article de Chouquer (2002), il y a deux types d'espaces : réel et virtuel. Ces deux espaces formeraient un site et « le site serait un espace du troisième type, un espace inventé, comme le paysage l'avait été, un lien entre l'espace abstrait et le lieu propre » (n. p.).

Enfin, l'espace et l'idée du territoire auquel je le rattache me ramènent à la montagne¹². Il y a toutes sortes de montagnes dans ma vie. Il y a les montagnes que je regarde, celles sur lesquelles je m'aventure et celles à partir desquelles je regarde au loin. Il y a les montagnes des territoires que j'explore, mais il y a aussi les autres. Les montagnes métaphoriques des grandes épreuves de ma vie, celles qui m'ont fait souffrir au point de presque sentir le sol se dérober sous mes pieds, jusqu'à ressentir un vide immense s'immiscer dans chaque creux de mon être. La montagne est devenue un concept fondamental dans ma pratique artistique, car même quand elle est absente d'une œuvre, elle fait partie du processus. Elle se lie directement au concept de résilience.

¹² « Le symbolisme de la montagne est multiple : il tient de la hauteur et du centre » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 645). La montagne est un symbole de transcendance, elle nous renvoie aux notions d'immutabilité, de stabilité et de pureté. Elle lie le ciel et la terre.

2.5 L'installation

Tel que défini dans le *Dictionnaire d'esthétique et de la philosophie de l'art* (Morizot & Pouivet, 2007), l'installation est une « pratique artistique contemporaine multiforme, en général éphémère, qui tisse une relation complexe entre des éléments constitutifs de l'œuvre, le lieu de leur présentation et le spectateur » (p. 247). Ainsi, les éléments qui la composent et le lieu qui lui donne forme sont soigneusement choisis. La composition, l'aspect de l'œuvre et sa dimension sont modifiables et variables selon le contexte d'exposition. Les objets qui la constituent peuvent provenir du quotidien ou avoir été fabriqués par l'artiste. « Le propre d'une installation est qu'elle ne peut avoir de socle ni de cadre : ce n'est ni une sculpture, bien qu'elle soit en trois dimensions; et encore moins une peinture, même si elle n'exclut pas que certains éléments aient été peints par l'artiste » (Heinich, 2014, p. 96).

L'installation s'est imposée à moi. Elle est arrivée inopinément, quand j'ai eu envie de traiter la photo comme un objet. À l'automne 2017, j'avais décidé de faire des photos de ma ville et de réfléchir au médium photographique. Or, malgré les nombreuses heures à marcher et à prendre des photos, ce travail ne me faisait pas vibrer. Au même moment, à l'écoute de mon instinct, je suis allée prendre des photos de ce qui reste de l'ancienne usine de la Belgo (figure 9) à Shawinigan (Québec). Ce site, qui ressemble à un vestige de bombardement, je le trouve magnifique. J'y suis allée une première fois à la mi-octobre et les photos m'ont grandement plu. J'y suis donc retournée un peu plus tard, toujours en restant sur le bord de la route. Puis, au début de novembre, je suis allée de l'autre côté du mur. J'ai enfin compris, j'ai accueilli le changement qui s'offrait à moi et je me suis engagée complètement dans mon projet. L'expérience de la découverte, de la rencontre, voilà ce que je cherchais, voilà ce que je veux créer. Je cherchais une expérience intense, totale. Totale au point de vue multidimensionnel et sensoriel du rapport corps-monde, une expérience vécue par et à travers tous nos sens. Je cherchais à être déstabilisée et étonnée. Je me suis aventurée sur le site et j'ai pris de nombreuses photographies de détails, car avec les clichés plus larges j'avais l'impression de perdre l'essence de mon expérience.

Les plans larges ne rendaient pas justice à ce qui se trouvait devant moi. J'ai ensuite eu envie de créer un dispositif qui imposerait au regardeur de se mouvoir dans l'espace de l'œuvre afin de vivre une expérience semblable à la mienne. Ainsi, l'œuvre *Résilience* (figure 2) est le prélude de ce projet final.

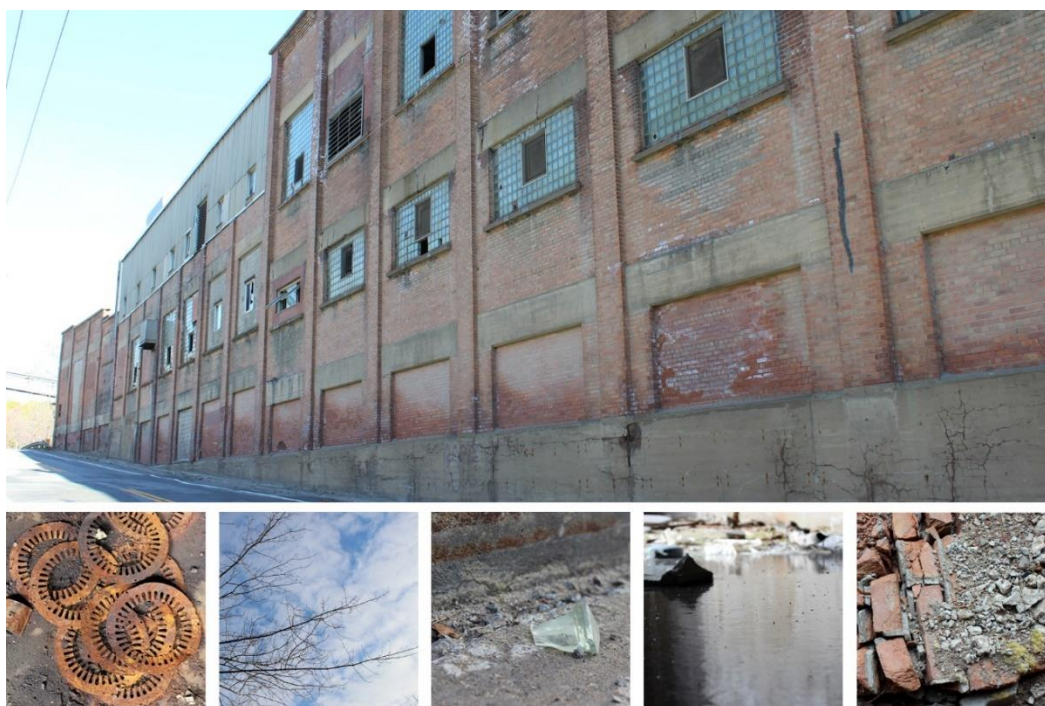


Figure 9. Lemay, Extraits d'archives de la Belgo, 2018

L'installation est un tout complexe et se compose de différents matériaux. Or, « l'œuvre ne peut se réduire aux éléments matériels qui la composent, parce qu'au-delà de leur matérialité elle est faite de leur sélection, de leur assemblage et, surtout, de leur présence dans le contexte pour lequel elles ont été conçues » (Heinich, 2014, p. 98). De plus, elle ne s'inscrit que dans le présent, car elle n'est que dans le moment où elle existe comme œuvre dans un espace particulier et un temps restreint. Or, dans le cas d'une installation photographique, il se crée une double temporalité. Il y a la temporalité présente

de l'installation et la temporalité passée à laquelle nous ramène la photographie. « Là où la photo témoigne d'une coprésence passée, l'installation est une mise en espace actuelle, réductible au seul *hic et nunc* de sa présentation » (Campeau, 1995, p. 250). Il y a aussi une double mise en scène, car la photographie porte en elle-même sa propre mise en scène, elle est construite et l'installation est une mise en scène composée avec la photo comme matériau.

Mes installations sont des traces de mes rencontres avec le paysage et proposent au regardeur un paysage construit, un site, un espace à habiter. Elles sont essentiellement composées de fragments de photographies qui offrent un déplacement de ce paysage à l'intérieur d'un lieu d'exposition, un déplacement de la nature vers la culture. Je vais donc un peu à l'inverse du Land Art, comme Richard Long¹³, dans le sens où au lieu d'investir le territoire de l'œuvre, j'amène des traces du territoire, du paysage pour construire l'œuvre dans un lieu de diffusion. Or, l'aspect *in situ* est conservé, car mes installations se construisent et se forment dans le lieu où elles deviennent œuvres. La forme qu'elles prennent est dictée par l'environnement du lieu où elles naissent. Enfin, le vide a une grande place dans mes installations. Il est le vestige de mes tragédies, le reflet des absences qui peuplent mon être. Parce que tout part d'une trop brève rencontre, une des rencontres les plus importantes de ma vie ; le vide s'est taillé une place de choix dans mon art, et il s'est installé sournoisement de façon à devenir imposant. Le vide de l'espace fait donc directement écho à mon vide intérieur. Comme je suis consciente de la nature de ce manque que je ressens et du fait que nous devons cohabiter à chaque instant, j'ai fait le choix de ne pas me battre contre le vide qui s'est immiscé dans mes œuvres. J'ai accueilli ce vide avec l'intention de l'appriivoiser et mieux le comprendre.

¹³ La démarche de Richard Long présente un cas particulier du Land Art. Comme les autres artistes de ce courant, il a utilisé la marche dans l'espace naturel comme élément de trace existentielle à transposer en matériaux (roches, trace dans le sol), mais il a aussi ramené en galerie des éléments collectés lors de son déplacement dans la nature. Tel qu'indiqué dans cet article « *The resulting work is part performance, part sculpture, and part photograph, transcending these categories to create a piece that exists in all these categories* ». Voir à <https://www.theartstory.org/artist/long-richard/artworks/>

*Mais le chemin ne nous parle qu'aussi longtemps que les hommes, nés dans l'air qui
l'environne, ont pouvoir de l'entendre.*

Martin Heidegger

CHAPITRE 3

L'ŒUVRE

3.1 Le parcours

J'aime les œuvres dans lesquelles on entre, celles qui nous enrobent, qui nous happent de leur atmosphère enveloppante. Celles qui sont un tout bien ficelé, une sorte de vastitude, comme un océan qui s'étend et s'étire dans un mouvement perpétuel. Celles qui nous marquent sous la peau parce que nous avons l'impression de nous y être engagés sans trop savoir ce qui nous attendait. Celles qui nous habitent longtemps. Au cours des dernières années, de toutes les œuvres que j'ai vues, ce sont majoritairement des installations qui m'ont fait le plus vibrer, qui m'ont marquée. Ainsi, pour l'œuvre qui devient le point final de mon parcours au deuxième cycle, mon désir initial était de créer une œuvre que les regardeurs pourront parcourir. Une œuvre dans laquelle on pénètre, une installation qui devient un lieu. Un de mes points de départ les plus importants est l'atmosphère que je désire faire ressentir. Quand je commence à penser à une œuvre, je ne sais jamais la forme qu'elle prendra, mais je connais le sentiment que je veux éprouver devant elle. C'est à partir de ce sentiment que je construis mes œuvres. Celle-là, je la voulais touchante, dans un mélange de douceur et de rudesse. Je souhaitais aussi laisser une grande place au vide, qu'il devienne un élément important de l'œuvre. Je voulais y insérer ce qui m'habite.

Ce qui m'habite au moment d'amorcer ce projet n'est pas très joyeux. Ma vie personnelle est compliquée sur plusieurs aspects. Je me sens parfois perdre pied, je suis dépassée par les revers de ma relation amoureuse et j'ai encore du mal à faire la paix avec les derniers événements tragiques de ma vie. Or, comme je me connais bien, je peux aisément me libérer de mes fardeaux pour un temps, il me suffit de marcher en montagne. Certaines choses ont changé depuis deux ans, mais d'autres sont restées les mêmes. J'ai progressé dans les deuils de mes enfants et bien qu'il y ait encore énormément de peine en moi, ma souffrance est beaucoup plus subtile. Je suis persuadée que les montagnes sur lesquelles je me suis aventurée ont grandement participé à mon cheminement. Ces randonnées sont comme des méditations, des moments où je suis pleinement consciente de mon corps, de ce que mes sens captent¹⁴.

Depuis mon enfance, l'idée des réserves autochtones est une énigme pour moi. Au cours de ma vie, j'ai côtoyé plusieurs autochtones de Wemotaci et l'envie de me rendre dans ce village a doucement fait son chemin en moi. Sans trop savoir pourquoi, quand j'ai commencé à réfléchir à l'œuvre *Vestige*, j'ai senti le besoin de m'y rendre et de baser mon projet là. Je sentais un appel, comme une tendre promesse d'expériences riches et mémorables. Comme j'ai été fortement encouragée à suivre mon instinct, je me suis lancée. Donc, par un beau matin d'octobre, j'ai pris la route et j'ai enfin fait la découverte de ce lieu qui m'était totalement étranger. Depuis, je me suis rendue à plusieurs reprises à Wemotaci afin de parcourir ce territoire particulier. Wemotaci, qui en atikamekw signifie la montagne d'où l'on observe, est une réserve enclavée dans l'agglomération de La Tuque, dans la région administrative de la Mauricie. Chaque fois, je suis partie de chez moi, à Shawinigan, j'ai suivi la rivière Saint-Maurice jusqu'au pont qui nous permet d'entrer dans la réserve en franchissant ce somptueux cours d'eau. Cette rivière est devenue importante, elle m'a aussi inspirée.

¹⁴ Comme le démontre Morais (2013), la marche crée ou amène une attitude engagée.

La première fois que je me suis rendue dans la réserve, je ne m'étais pas préparée. Je me réservais la surprise du lieu et de la route. Je souhaitais rester ouverte aux possibles et à l'inattendu. J'espérais construire une œuvre sur la base de mon expérience et non de mes connaissances. Comme le souligne Morais (2013), « dans la recherche phénoménologique, il importe d'étudier les modes intentionnels par lesquels le sujet entre en relation avec l'objet qui compose son vécu » (p. 499). J'ai été réellement étonnée par la longueur de la route forestière à parcourir et profondément choquée par la tristesse infinie du paysage dévasté par la déforestation qui borde ce chemin de terre et de roches. J'ai vécu un véritable choc, j'ai ressenti une grande désolation face à ce paysage ravagé. Je me souviens clairement m'être sentie vulnérable et impuissante. Il y a sur les chemins forestiers que j'ai empruntés, les vestiges d'une forêt prospère, prenant la forme d'innombrables tas de bois laissés à l'abandon. Ils sont eux aussi devenus une source d'inspiration.

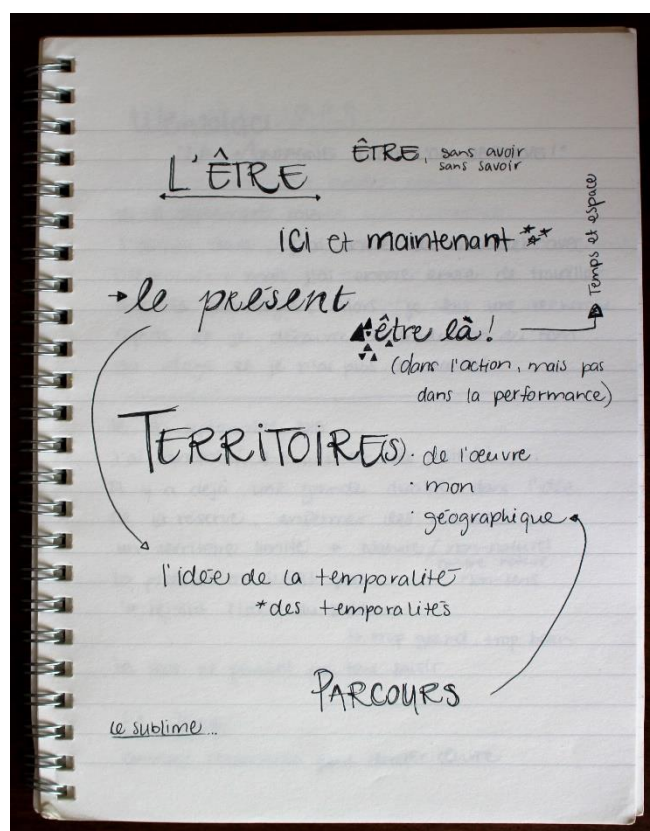


Figure 10. Lemay, Extrait de mon cahier de notes, 2020

3.2 Le projet

En septembre 2018, j'ai commencé à prendre des notes (figure 10) dans un nouveau carnet dédié à ce projet final de DESS en arts. J'y ai écrit mes idées, mes envies, mes inspirations, des références, des observations, mes sentiments... À ce moment, j'avais déjà envie de travailler en installation, de construire un pont entre les arts et le social, de travailler avec la découverte, l'expérience, le trajet, le mouvement et le fragmentaire expérimenté antérieurement dans d'autres œuvres comme *Fragments* (figures 4 et 5). Mon idée était d'inclure l'environnement, celui du territoire autochtone, le non-sens, la montagne, mon corps et mes observations. Je voulais créer une brèche, une petite fissure qui ferait office de pont entre mon quotidien, celui de plusieurs autres aussi, et le monde autochtone, à mon avis trop souvent méconnu et même caché. D'un côté plus formel, je sentais le besoin de dépasser, de déplacer et de déconstruire le cadre photographique. L'être, le parcours, le territoire sont des concepts bien présents dès les premières pages du carnet. J'espérais faire un projet dans lequel le trajet me permettrait d'être là¹⁵ dans l'action, pas dans la performance. Une œuvre qui serait une sorte de miroir de cet état d'être là, quand je marchais sur ce territoire, afin que le regardeur puisse lui aussi simplement parcourir l'œuvre, sans performance, juste dans l'action de marcher et d'être là. Ma volonté était aussi de réfléchir et de jouer avec la notion de territoire avec sa beauté et les expériences que l'on peut y vivre, avec les limites auxquelles celui-ci nous confronte immanquablement.

Comme j'avais déjà commencé à créer des œuvres à partir de mes expériences en montagnes, je savais que la photographie en elle-même ne me suffisait pas. Je ne peux rendre la complexité et la totalité de mon expérience avec mon appareil. De plus, dans une photo la profondeur et la texture se perdent et ces notions sont importantes pour moi. Alors, j'ai eu l'idée d'intégrer un matériau du territoire, le bois (figure 11). Le bois gris et

¹⁵ Dans la philosophie d'Heidegger, « l'être-là » (*Dasein*) signifie être présent, exister. Je me réfère donc à Heidegger en utilisant cette notion qui amène aussi un « déjà là » en écrivant plutôt « être là ».

sec omniprésent sur les chemins forestiers, témoin et preuve du déboisement de cette région. Profondément attristée et choquée par le ravage de la déforestation, ces tas de bois m'ont touchée d'une manière particulière et j'ai senti le besoin de redonner à ces débris un peu de dignité. J'ai donc décidé de rapporter des branches et des troncs pour les inclure dans l'œuvre. J'ai aussi fait des captations audio de la route. La première fois où je suis allée à Wemotaci, j'ai enregistré mes pensées et mes impressions sur un dictaphone afin de documenter mon expérience. En écoutant les enregistrements, j'ai entendu le son du gravier et de la terre sous les roues de ma voiture et le bruit du vent, cela m'a rappelé la rivière, le rythme de l'eau qui coule. Ainsi, avec le souvenir de mes expériences de ce territoire, les photos, les captations audio et le bois que j'ai accumulés, j'ai eu envie de créer une installation qui rende hommage à ce lieu.



Figure 11. Lemay, Extrait d'archives de Wemotaci, 2020

3.3 L'expérience de la mise en œuvre

En route vers la salle d'exposition, le véhicule chargé de bois mort, je suis fébrile et angoissée. J'y suis, c'est le moment de prendre possession de l'espace qui sera mien pour un mois. Les émotions et les sentiments se mixent et se bousculent en moi, je ressens une grande agitation et une belle fierté. Le trajet a été long depuis les balbutiements de cette recherche-crédation, il est maintenant temps de donner forme à l'œuvre. Elle se construit fragment par fragment, comme des mots qui s'ajoutent et se ramifient pour raconter une histoire, un souvenir.

D'abord, je dispose et installe les troncs et les branches pour créer la structure centrale. Mes gestes sont instinctifs et spontanés, rien n'est calculé, ni planifié, je fais confiance à l'expérience. J'ai du temps devant moi et l'expérimentation me plaît, si ça ne fonctionne pas, je pourrai recommencer. Or, la structure se dessine rapidement et sa forme me satisfait. La base est la même que celle des tipis : trois troncs attachés ensemble et bien disposés au centre de la salle. Puis, les autres morceaux sont ajoutés un à un, ils se supportent les uns les autres. La structure de bois s'apparente à un prisme conique, sa forme élevée rappelle des objets photographiques que j'ai mis des jours à plier. Le bois est brut et d'un éventail de gris et de bruns chauds. Les lignes que dessinent les branches vont dans toutes les directions, tout est très organique et contraste avec le bois franc du sol. Évoquant la montagne, le tas de bois me semble imposant, malgré les nombreux espaces par lesquels on accède à ses vides intérieurs. L'idée d'un *au travers* me séduit, la forme n'est pas complètement opaque, la transparence a quelque chose de poétique, elle permet au regard d'errer au cœur de la structure. Seul au centre de cette salle blanche, il émane de ce tas de bois une sorte d'impression de sacré. J'éprouve un sentiment de satisfaction, la structure habite pleinement l'espace (Figure 12).



Figure 12. Lemay. Extrait de *Vestige en montage*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020

Puis, le moment est venu de disposer les objets photographiques au sol. Le geste prend encore le dessus, je les dépose au gré de mon intuition. Je me laisse guider par l'espace, par les différentes couleurs des photos et par leur format. Je les place et les déplace jusqu'à ce qu'une certaine harmonie s'installe. Il y en a des centaines et ils sont tous uniques. Certains, dont le papier est plus mince, s'affaissent un peu. D'autres sont plus fermés, alors que certains sont très ouverts et donnent à voir une plus grande surface de la photo. La plupart de ces objets en forme d'origamis ont été pliés pour laisser voir les photos sur la surface extérieure, mais quelques-unes sont exposées à l'intérieur. Le plancher n'est pas entièrement recouvert, il est possible de circuler autour de la structure centrale en prenant soin de marcher entre les objets photographiques. Ces fragments sont comme des éclats de douceur qui, par leur nombre, viennent induire une poésie dans l'installation. Leur présence contrebalance l'aspect plus statique et ancré du tas de bois; la délicatesse du papier implique l'idée de finesse et même de fragilité. Près de cinq cents parcelles de paysages, de territoire éloigné exigent, pour être vues, intérêt, lenteur et inclination du corps vers le sol.

Ensuite, j'ajoute le son à l'installation, l'immatériel s'unit à la matérialité des objets photographiques et du bois, ils se juxtaposent, s'enlacent. L'atmosphère est plus dense, par leur nature chargée et changeante, les sons amplifient l'expérience, celle de mon parcours sur le territoire, de mes perceptions de l'instant vécu, et celles du spectateur qui entre dans l'espace de l'installation. La boucle met en valeur le chemin que j'ai parcouru pour me rendre à Wemotaci. Cette route a été importante pour moi, elle est le lien entre moi et le territoire atikamekw. Au fil des allers-retours, elle a marqué ma mémoire. Tout comme les cent kilomètres qui séparent le centre-ville de La Tuque et la réserve, la sonorité est, à certains moments, nébuleuse et à d'autres plus familière. Il y a de courts temps de silence et des moments plus bruyants, d'où émane une certaine gravité. On y devine la route, sinon le mouvement, le déplacement. La boucle sonore donne du sens aux morceaux de bois que j'ai pris là-bas, elle légitime leur présence.

Enfin, je sors le projecteur avec l'intention de mettre en valeur le tas de bois qui trône au centre de la salle blanche. J'ai préalablement sélectionné une photo de la rivière Saint-Maurice que j'ai prise lors d'une de mes randonnées en montagne sur le territoire de la réserve. Mon idée est de ne laisser accès que partiellement à ce paysage, de suivre le même raisonnement que pour les objets photographiques, afin de témoigner de la perte, de la porosité de la mémoire. Je déplace le projecteur pour que la structure de bois soit positionnée entre le mur et la lumière dans le but de créer une ombre importante dans la projection, une trouée. Or, je me rends compte rapidement que ce que je voulais n'est pas possible sans sacrifier l'expérience au sol. Si je place le projecteur là où l'ombre est la plus intéressante, la lumière est particulièrement dérangeante lorsqu'on se déplace devant et que le regard se baisse pour examiner les origamis. Mon plan initial ne fonctionne pas, mais je ne peux me résigner à perdre cette ombre magnifique. Alors, je décide de construire l'image, je projette l'ombre au mur à l'aide d'une lumière blanche et je la capte avec mon appareil photo (figure 13). Je fusionne les deux photographies et j'obtiens ce que je souhaitais, l'ombre agit comme une trouée dans le paysage de la photo.



Figure 13. Lemay Extrait de *Vestige* en montage, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020

Il se passe toujours quelque chose en installation et je dois avouer que ce problème me semble maintenant beaucoup plus futile que la solution que j'y ai trouvée. Comme je l'ai mentionné dans les premiers paragraphes de cet essai, je travaille en gardant toujours en tête la coexistence des principes de construction et déconstruction. La coprésence de la structure de bois et de l'image projetée sur le mur augmente la complexité de l'installation. D'abord, malgré la silhouette du tas de bois sur l'image, le paysage se donne à voir et celui-ci vient expliciter la nature des fragments de photographies au sol. Puis, l'ombre dans l'image met en relation la structure centrale et l'idée du territoire. Or, cette ombre, qui n'existe que dans la construction numérique de l'image finale, vient créer une confusion, elle déjoue les attentes du regardeur. Celui-ci doit prendre conscience de ses *a priori* et entrer dans l'expérience de l'œuvre ici et maintenant pour saisir la composition de l'installation, sa profondeur et ses particularités.



Figure 14. Lemay. Extrait de *Vestige*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020

L'impression de sacré que j'ai ressentie en regardant cet amoncellement de bois mort me fait du bien, elle rend hommage à mon fils et à ma fille. Ce sentiment, cette intuition sensible, me permet de réaliser et de constater concrètement tout le chemin que j'ai parcouru depuis leur mort. J'ai réussi, avec ces morceaux de bois, ces fragments de paysage déchu, à créer quelque chose de grand, de beau, de digne. C'est pour moi, mais aussi pour eux que j'ai créé cette œuvre, pour témoigner de l'importance de leur vie. Car, la force de l'expérience ne réside pas dans la durée, mais bien dans l'intensité, dans notre capacité à nous y investir. La mémoire ne siège pas que dans notre tête, elle est infiniment corporelle. Certains souvenirs se gravent en nous, dans notre cœur et dans notre ventre. L'expérience du deuil est, pour ma part, multi sensorielle et en constante transformation. J'ai franchi une étape importante, j'ai puisé dans mon corps, dans mes souvenirs, dans mes capacités afin de faire de ces tragédies une œuvre sensible, riche et complexe. *Vestige* est l'incarnation de ma résilience.



Figure 15. Lemay. Extrait de *Vestige*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020

3.4 La forme

*Vestige*¹⁶ est une installation où se côtoient photos, débris de bois et vestiges sonores. La dimension sonore de l'œuvre est une boucle de 40 minutes composée de silences, de sons provenant de la route et du bruit de la rivière qui coule au pied du pont de Wemotaci. Cette trame est une trace de mon passage sur le territoire autochtone. Il y a, au centre de la salle¹⁷, un grand tas de bois composé de branches et de troncs grisonnants, de différentes formes et dimensions, récupérés lors de mes derniers passages à Wemotaci. Au fond de la salle, derrière l'amoncellement de bois, il y a une projection, présentant la photo d'un paysage panoramique au point de vue surplombant les hauteurs, mais brisé par la présence en avant-plan d'une fausse ombre de l'amas de bois projetée sur l'image. Ce jeu de construction et d'artifice vient relier l'objet à son ombre, il révèle l'importance de la trace mais aussi de la photographie comme construction du réel perçu. Cet effet agit fortement en unifiant tous les médiums de l'œuvre.



Figure 16. Lemay. Extrait de *Vestige*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020

¹⁶ Utiliser ce lien pour avoir accès à la vidéo de l'œuvre : <https://vimeo.com/514103990/4cc515985b>

¹⁷ La salle blanche de L'espace 0¾ de l'Atelier Silex à Trois-Rivières.

L'installation est aussi composée de plus de cinq cents fragments d'images photographiques pliées passant de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité et devenant des objets photographiques. Les photos sont en couleur et en noir et blanc, elles sont imprimées sur du papier semi-transparent et sur du papier blanc mince. Elles deviennent donc des origamis géométriques à la forme fractale, comme les flocons de neige. Certaines impressions sur papier blanc sont présentées à l'intérieur de l'origami et d'autres à l'extérieur. La forme évoque la montagne, l'origine, le fragment, l'ouverture vers tous les possibles. Les photos ont toutes été prises lors de mes randonnées sur le territoire de Wemotaci et elles ne présentent que du paysage cadré en plan large ou en macro pour créer un effet de motif. J'ai pris soin de sélectionner des motifs naturels, comme la neige, les branches, les feuilles, l'écorce des arbres, l'eau, la mousse... Ces objets photographiques sont tous uniques. Or, ils ont tous la même base de pliage, mais certains sont plus ouverts, d'autres moins. Huit formats différents, variant entre 3 x 3 et 11 x 11 pouces, ont été utilisés pour les origamis. Évidemment, le format carré s'est imposé pour des raisons techniques, mais c'était aussi un choix instinctif, naturel¹⁸. Les objets photographiques de différentes dimensions sont posés au sol et forment une nébuleuse dans laquelle le regardeur doit se déplacer pour découvrir les photos.

¹⁸ Le carré symbolise l'instant prélevé, l'arrêt. « Le carré implique une idée de stagnation, de solidification : voire de stabilisation dans la perfection » (Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 165).

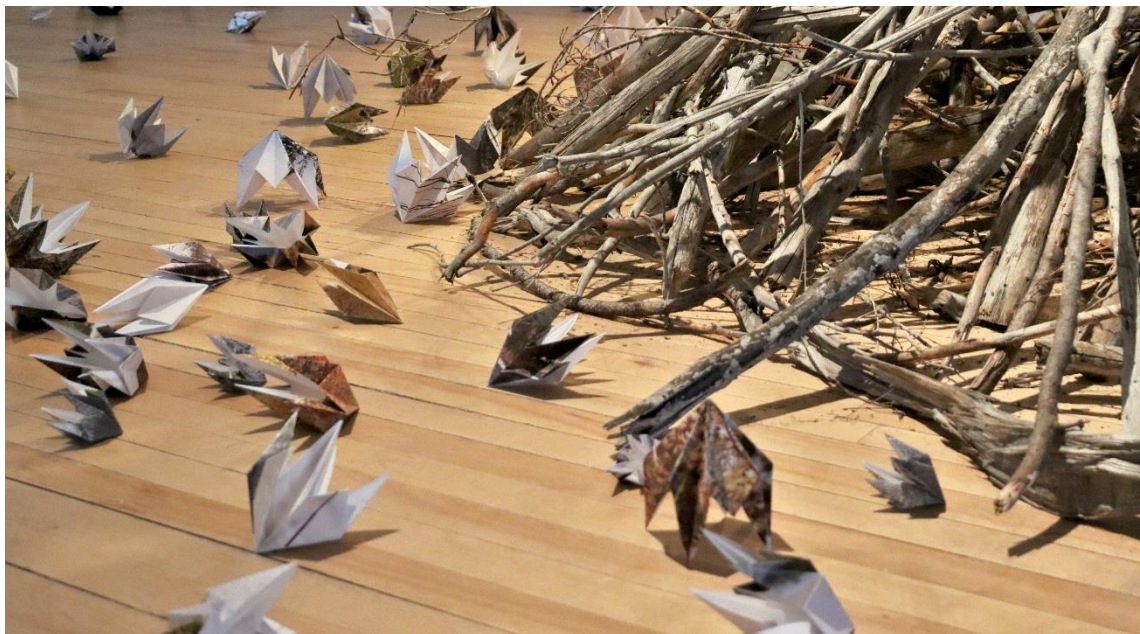


Figure 17. Lemay. Extrait de *Vestige*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020



Figure 18. Lemay. Extrait de *Vestige*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020

L'espace de l'installation n'est ni rempli ni circonscrit. L'espace est devenu support. La salle est désormais un lieu où l'œuvre s'est insérée, où le regardeur peut marcher et se poser pour un moment, en dehors de son quotidien. La montagne est là, elle est représentée formellement avec le tas de bois, elle est dans les fragments de paysage de ces photos et dans les pointus des plies. La lecture de l'œuvre est non linéaire. Le regardeur doit se déplacer et se pencher pour tout voir, pour découvrir les objets photographiques et vivre une expérience sensorielle. Son corps et son regard doivent se mouvoir pour parcourir l'œuvre, pour voir chaque point de vue proposé, et la saisir dans sa totalité et sa complexité. L'éclairage est simple et doux, cette douceur contribue à créer une ambiance chaleureuse et intime. La lumière est très importante dans ce projet, elle est essentielle lorsque je fixe mon regard par la mécanique photographique. Elle crée des ombres qui multiplient la dimension des matériaux formant des dessins au sol et sur les murs. Le plancher de bois apporte une chaleur à l'œuvre et les lignes parallèles contrastent avec la forme organique du tas de bois. Les vides et les matières se partagent l'espace de façon harmonieuse. *Vestige*, porte la trace du regard poétique que je pose sur le monde.

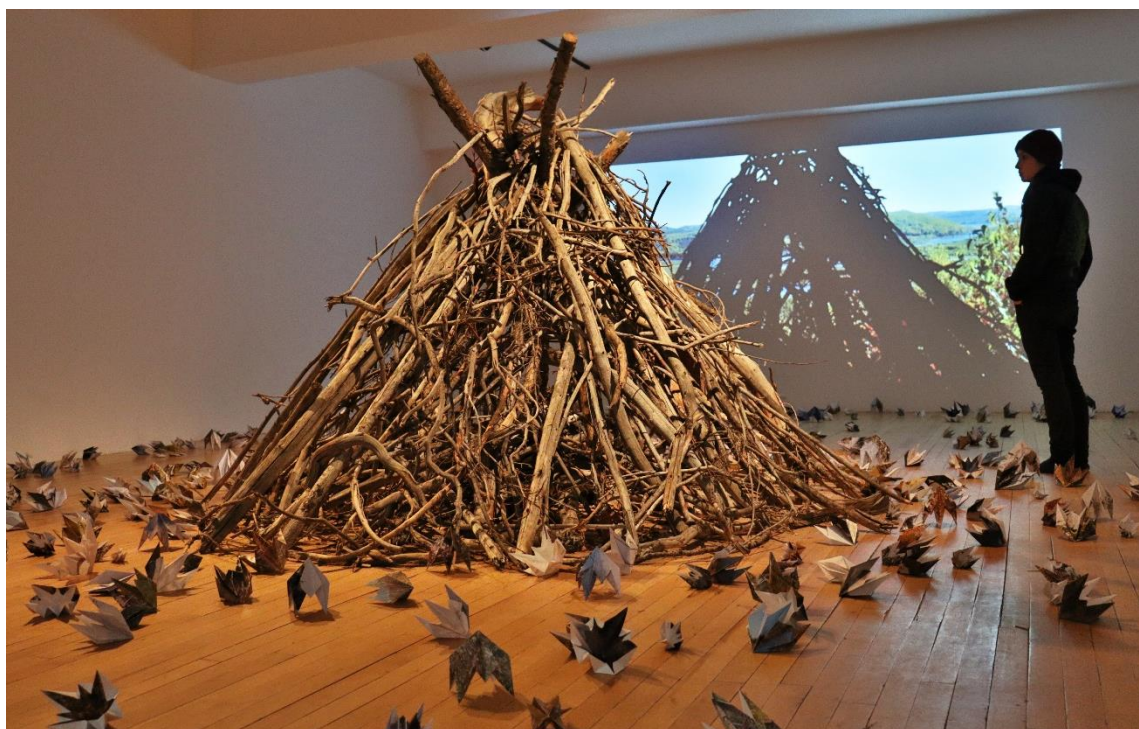


Figure 19. Lemay. Extrait de *Vestige*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020

Toute image arrêtée est liée à la mort.
Christian Boltanski

CHAPITRE 4

L'INTERPRÉTATION

4.1 La réflexion

Vestige est une œuvre qui s'est formée à partir de plusieurs trajets riches et complexes. Le premier est personnel et émotif. La mort de mes enfants a marqué mon corps et mon être, parce qu'après leur mort il y a ma vie. Une vie différente, mais encore pleine de possibilités malgré le vide avec lequel je dois composer au quotidien. Face à ce genre de tragédie, il y a toujours des choix à faire : se battre contre ce qui nous arrive ou accepter la perte, accueillir la souffrance et s'adapter au mieux. La résilience demande du temps et du courage, d'avancer malgré les doutes et l'immobilité imposée par la mort dans ses premiers instants. Ce chemin est long et exigeant, il va de l'arrêt vers une certaine harmonie. Il m'a mené de la peine la plus vertigineuse, à la colère profonde, en passant par les gouffres de mes creux entraînant une sorte d'inertie déroutante. Puis, les émotions se sont adoucies dans un mouvement complètement imprévisible et instable. Enfin, un certain calme s'est progressivement installé. Ce projet, cette recherche, marque un point tournant sur ce trajet. Je sais, je sens qu'il y aura un après, que les choses ne seront plus comme avant. Cette œuvre devient, malgré elle, une catharsis. Elle ne montre formellement aucun indice de mes deuils, sinon le vide qui la compose, mais elle présente un *parcours-miroir*¹⁹ de ma résilience et de ces expériences infiniment douloureuses.

¹⁹ J'ai créé ce néologisme afin de mieux correspondre sur le plan conceptuel à ce qui a habité ma démarche de création et d'introspection.



Figure 20. Lemay. Extrait de *Vestige*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020

Le deuxième trajet est celui de ma recherche en création qui m'a menée vers l'installation et vers une approche phénoménologique de ma recherche-crédation. Au cours de ces deux dernières années, j'ai lu plus d'une centaine de textes qui ont alimenté mes connaissances et qui m'ont permis d'articuler mes réflexions. Cette recherche m'a aussi donné la possibilité de nommer certaines choses que je sentais, mais sur lesquels je ne m'étais pas attardée. Mes lectures m'ont rapidement permis de comprendre que l'heuristique est présente dans ma pratique depuis toujours. Ma démarche est devenue plus claire, les entrelacements entre expériences et concepts se sont révélés à moi. En effet, « la problématique de la recherche en pratique artistique est directement liée à la nature de cette même pratique qui va et vient continuellement entre, d'une part, le pôle d'une pensée expérientielle, subjective et sensible et, d'autre part, le pôle d'une pensée conceptuelle, objective et rationnelle » (Gosselin, 2006, p. 29). Ainsi, l'heuristique me met, comme chercheuse, en état de découverte et la phénoménologie me permet de me pencher sur mes processus expérientiels et de mettre à profit ma subjectivité. La création me permet de réfléchir à ma méthodologie et la recherche me fait avancer dans ma production. Tout s'entrelace et se fortifie, malgré les doutes et les moments où plus rien ne semble clair. Lorsque je suis bloquée dans ma rédaction, je n'ai qu'à aller vers la

création et mes idées s'éclaireissent simplement et vice versa. Comme je l'ai mentionné au chapitre 2, ne rien faire est une méthode pour moi. D'abord, je fais le vide et ensuite je me lance, mais quand l'inspiration n'y est pas, je ne force pas les choses. Ces moments où je lâche prise sont importants et enrichissants. Lancri (2006), parle de *dessaisissement*.

Puis, il y a les trajets liés à l'œuvre. La route parcourue, mais aussi l'évolution de la forme de l'œuvre, le trajet du regardeur pour en saisir la totalité. Il y a mes randonnées sur le territoire et les allers-retours à l'atelier. Ces nombreux trajets ont permis la création d'une œuvre mouvante dans laquelle mes expériences deviennent réutilisables de plusieurs façons. J'ai créé une œuvre multidisciplinaire où se lient : l'objet trouvé, la photographie, la photo projetée, la présence d'une ombre artificiellement créée, le son et la temporalité du marcheur. Une œuvre dans laquelle le regardeur peut déplacer les objets photographiques en marchant à travers une installation en constante transformation. Ces objets rappelant les structures fractales²⁰ qui tapissent le sol sont des fragments de photos présentant une sorte d'autopsie du paysage. Paysage montré, mais toujours inaccessible dans sa totalité, caché par les plis du papier et troué par l'ombre ajoutée sur la photo de la projection. Cette ombre artificielle permet de relier la photo, la projection, le son et l'amoncellement de branches. Ainsi, alors qu'un nouveau paysage unique prend forme dans ce lieu urbain, le regardeur peut même sentir l'odeur du bois. *Vestige* est le résultat d'une relation très complexe entre la photo, l'objet, la projection, l'ombre artificielle et le son, qui émergent de la construction dans l'espace. Un espace où il y a fixité par la photo, la projection qui est figée elle aussi, l'objet et l'attente par la projection, proposant la plupart du temps une vidéo, d'un déplacement, déplacement qui ne vient jamais dans l'image. Ce déplacement attendu se trouve dans le son et entre l'amoncellement de bois et l'artifice de son ombre. L'œuvre est donc intégrée à l'espace, elle s'offre comme un « entre-deux-mondes » : un lieu, un site, totalisant et unifiant tous les entre-deux qui sont au cœur de ma pratique.

²⁰ « La science des “objets fractals”, objets mathématiques spécifiques de la géométrie non euclidienne, inventée par le mathématicien Benoît Mandelbrot dès les années 1960, a été mise à l'honneur de la littérature scientifique en 1975 dans son livre fondamental, *Les objets fractals* » (Chirollet, 2002, p. 103).

4.2 Les liens

Ma résilience s'est forgée dans un entre-deux, entre la vie et la mort. Mes objets photographiques sont aussi des entre-deux, ils oscillent entre la photographie et l'objet. Le photographique me permet d'installer une relation plus étroite entre le regardeur et l'œuvre, entre mes yeux et les siens. Comme le souligne Campeau (1995), « tout l'effort du photographe tend à faire en sorte que le spectateur vive l'inédit d'un voir comme l'opérateur l'a lui-même d'abord éprouvé, avant lui » (p. 229). La photographie est une expérience de réception, elle existe pour se faire voir. Or, j'aime croire qu'en dépassant son inhérente frontalité, je peux créer un dispositif capable d'amener le regardeur au-delà du voir, vers une expérience physique plus près de la mienne au moment de la captation. Tout comme les expériences, la souffrance, ou le caractère sublime des paysages, la projection n'est pas tangible et elle porte la dimension d'un au travers. La projection me permet d'intégrer les concepts de mémoire, de temporalité, de perte et de transparence. Cette projection, présentant un paysage caché en partie par une ombre factice, marque sa force par la complexité des temporalités qu'elle porte : l'ombre toujours en temps réel, devient dans ce cas l'ombre de ce qui a été, de ce qui est figé comme une photo. De plus, la projection vient déjouer le regard par sa fixité. Or, avec son image construite, elle aide à la compréhension des objets photographiques. Par le paysage qu'elle présente, cette image offre une clé de lecture et, avec l'intégration de l'ombre, elle crée un lien avec les origamis posés au sol dans l'idée du non-accès total au référent de la photographie. Cette inaccessibilité me ramène directement au concept de porosité de la mémoire et donc à la perte engendrée par la mort de mes enfants. De plus, la projection me permet de construire la relation entre image et objets. Avec les objets photographiques, l'aspect de l'image est un peu secondaire et inversement la projection donne accès à l'image et non à l'expérience.

La mémoire est un concept phare dans ce projet et c'est pour cela que *Vestige* est une installation photographique. La mémoire est liée au concept de temporalité, tout comme la photographie. L'installation photographique présente une double temporalité, le passé de ce dont témoigne la photo et le présent de l'installation. La photographie porte en elle-même l'idée du passé au même titre que les branches de bois mort. Ce bois témoigne d'un avant, tout en étant objet au présent. Il porte toujours en lui la forêt dont il a fait partie, mais n'est formellement qu'un matériau, une composante dans un dispositif. C'est avec l'accumulation que le sens de ce choix de matière se révèle. Le même raisonnement s'applique pour l'objet photographique, c'est la masse qui donne force à ces petits fragments de photo. De plus, cette accumulation est directement liée au concept de mémoire, parce que la mémoire du geste prend une dimension considérable avec les milliers de plis que j'ai fait pour produire autant d'origamis. L'accumulation et le chaos sont présents dans toutes les sphères de cette recherche-crédation. Le chaos de mes émotions, les multiples moments de procrastination et de perte de temps, les tas de textes accumulés sur mon bureau lors de mes périodes de rédaction, tout cela fait partie de moi et par le fait même de mes créations.

« L'artiste élabore sa pensée au travers des moyens d'expression qualitatifs qu'il emploie, et les termes par lesquels elle s'exprime sont si proches de l'objet qu'il fabrique qu'ils viennent directement se confondre avec lui » (Dewey, 2005, p. 49). J'ai appliqué les bases de la phénoménologie dans chaque sphère de ce projet. Ainsi ce ne sont pas seulement des théories qui viennent appuyer ma recherche, mais ce sont aussi des méthodes de travail qui ont servi mon projet. Il y a un entrelacement entre la théorie et la pratique. Dans ce projet, mon environnement et mon contexte sont traités de la même façon que le territoire de Wemotaci ; je les ai observés de la même manière. Je me suis laissé saisir par la résilience comme je me suis laissé bouleverser par les paysages que j'ai vus et parcourus. Comme l'écrit si bien Meyor (2005), la phénoménologie « ouvre un horizon de connaissance extrêmement fécond, car porteur, d'emblée et à son ouverture même, de tout le potentiel de l'existence humaine » (p. 103). L'humanité, c'est bien de cela dont il est question au fond. La vie, la mort, la résilience, les rencontres, le corps et

ses mouvements, le déplacement, le regard, la mémoire, le paysage, tous ces concepts qui me sont chers, sont tous contenus dans ce seul terme : humanité. Ce mot, que j'aime transformer en concept qualifiant ma démarche, m'apparaît désormais indivisible de mon processus créatif et indispensable à mes thèmes centraux comme artiste. Il s'immisce, s'impose et s'incruste doucement dans mes questionnements, dans ma réflexion sur ma production. L'humain au cœur de son environnement, les relations intimes et vraies, les expériences marquantes me touchent et s'imprègnent dans mon art.

J'ai vécu un grand dépaysement à travers tous mes sens, chaque fois que je me suis rendue à Wemotaci. L'expérience du territoire était intense. Dès les premiers instants, j'ai ressenti une grande confusion en constatant les cicatrices dans le paysage. En parcourant le village, la montagne et les chemins forestiers, en découvrant la culture, le non-sens s'est imposé à moi. Pour moi, le non-sens n'est pas l'absence de sens, mais bien la présence d'un sens dont la compréhension logique nous échappe. Le non-sens peut se trouver partout, mais son intensité est très variable. Quand un drame nous dévaste de l'intérieur, le non-sens s'insère dans les vides de notre existence, ce qui complexifie la reconstruction. À posteriori, je constate que les concepts de territoire et de non-sens me permettent de passer plus facilement de mon expérience personnelle au partage d'une autre expérience. De plus, l'idée de territoire géographique me ramène au parcours et le parcours vers la marche, où l'expérience peut devenir œuvre. La marche permet l'expérience de l'espace et du temps et c'est cette expérience que je souhaite déplacer d'un lieu de nature vers la culture. Ces déplacements viennent appuyer mon choix de jouer dans l'entre-deux de la photographie (bidimensionnelle versus tridimensionnelle) face à l'expérience du déplacement de la nature que je souhaite rapatrier (transformer et déplacer) dans l'espace de la culture. Le déplacement peut donc être entendu à plusieurs niveaux : réel (la marche, le territoire paysager), artistique et mental. Il se crée même un déplacement psychique, la mutation de la photo vers l'objet, le métaphorique de la transformation, devenant un peu « psycho-alchimique ». Ultimement, on y retrouve le déplacement du sujet et de sa propre résilience via la manipulation de l'objet.



Figure 22. Lemay. Extrait de *Vestige*, (photo document), Atelier Silex, Trois-Rivières, 2020

Le territoire de Wemotaci m'a appelé et il fait maintenant lui aussi partie de moi et donc de mes œuvres. Ce territoire m'a tout de suite interpellé profondément et j'ai vécu cette expérience de la même manière que j'ai vécu mes deuils et ma résilience, avec mes sens, avec mon corps. J'ai donc choisi Wemotaci comme mise en œuvre méthodologique de mon rapport au déplacement. J'ai cherché à créer un lien entre le déplacement physique, le déplacement culturel, le déplacement formel d'un média vers un autre et le déplacement du regard du créateur vers le regard du récepteur d'une œuvre. Tel que mentionné d'emblée, je veux mener le regardeur à dépasser ce statut, cette posture pour faire de lui un individu engagé dans l'œuvre. Ainsi, ultimement, je souhaite le déplacement d'une vision de soi vers un autre soi. Le déplacement est donc aussi pour moi l'équivalent dynamique et métaphorique de transformation. Mouvement, déplacement et transformation ne sont pas synonymes, ils sont l'origine, l'amorce et la résultante d'une expérience riche et complexe, une expérience humaine.

CONCLUSION

Mon expérience avec la vie, la mort et le deuil de mes enfants, la résilience, mes expériences en randonnées, l'importance de la photographie et de la sculpture dans ma vie personnelle et dans ma pratique, tout cela laisse une trace tangible dans mes œuvres. C'est donc à partir de mes intuitions, de mes idées, de mes savoirs expérimentiels, de mes savoirs théoriques et techniques que je circonscris des espaces ; des espaces où je peux révéler le vide du lieu et le vide de la perte qui m'habite. Ce qui me met en mouvement c'est l'envie de me dépasser, de déplacer les limites de mes territoires et ces élans forment ma résilience. La résilience n'est possible que par un changement de point de vue et donc par le déplacement.

Je crée des œuvres à partir de mes expériences personnelles pour les partager aux regardeurs, car je souhaite créer des ouvertures, des rencontres. Des rencontres entre moi et ce qui m'est extérieur, mais aussi entre l'autre et son environnement. J'ai conçu cette installation pour que d'autres puissent la vivre comme une expérience. Une expérience sensorielle que je souhaite pleine et totale, à l'image de celle que j'ai vécue quand j'ai parcouru le territoire de Wemotaci. Une expérience où il doit mettre son corps en mouvement pour avoir accès à l'œuvre dans son entièreté, mais où il doit aussi s'arrêter et se pencher pour saisir la sensibilité et la poésie de l'œuvre. Je souhaite offrir et partager l'expérience de la rencontre, de la découverte et de la capacité à accepter les manques, les zones inconnues, floues, voilées ou même à découvrir puisque je m'évertue à perturber le regard totalisant du spectateur de photos et de paysages panoramiques. C'est bien pour cela que je désire détourner la fonction première du médium d'expression photographique qui est de « donner à voir » et à témoigner d'une réalité sur une surface plane de façon relativement claire et narrative. Ainsi, grâce à mon analyse expérimentielle de la résilience et du déplacement, je veux faire de la photographie une expérience plus riche, où le regardeur n'a pas entièrement accès à l'image où l'expérience qu'il vit se rapproche davantage de la complexité de la réalité.

Finalement, je veux créer une expérience où mon humanité fait écho à l'humanité de l'autre. Je désire transformer mes expériences personnelles, afin d'en dégager l'essence et ainsi les faire passer de l'intime à quelque chose de plus commun. Par conséquent, via mon expérience et mon analyse en recherche-crédation, j'accède à un autre niveau de connaissance du rapport au monde (à l'espace et au temps) où, justement grâce à la photographie, je prends une posture anti-satellitaire et dominante, contre le point de vue unique. Ceci afin de valoriser le lien du corps à la terre, de l'humain à son territoire et de son expérience sensorielle « totale »... Enfin, cela me mène à ce questionnement : est-ce que la photographie doit encore et toujours nous donner à voir, ne s'adresser qu'à notre regard? L'amener à se rematérialiser, comme objet sensible et tangible, ne serait-il pas l'occasion d'approfondir notre regard, de revoir notre rapport au monde? Comme elle est riche et versatile, elle porte en elle-même une grande potentialité de réinvention vers un rapport au corps plus appuyé, plus manifeste. Ce sont des ouvertures pour mes recherches subséquentes.

BIBLIOGRAPHIE

- Barth, B.-M. (2002). *Le savoir en construction : former à une pédagogie de la compréhension*. Paris : Retz.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- Berthoz, A. (2008). *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob.
- Campeau, S. (1995). *Chambres obscures : Photographie et installation*. Laval, Québec : Trois.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1988). *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont.
- Chirollet, J.-C. (2002). L'approche de l'art d'un point de vue fractaliste. *Tangence*, 69, 103. Repéré à <https://id.erudit.org/iderudit/008075ar>
- Chouquer, G. (2002). Anne Cauquelin, L'invention du paysage. Paris, PUF, 2000, 180 p. (« Quadrige »). Et : Le site et le paysage. Paris, PUF, 2002, 194 p. (« Quadrige »). *Études Rurales*. (163-164). Repéré à <https://journals.openedition.org/etudesrurales/1438>
- Dewey, J. (2005). *L'art comme expérience* (traduit par J.-P. Cometti, C. Domino, F. Gaspari, C. Mari, N. Murzilli, C. Pichevin, J. Piwnica et G. Tiberghien). Paris : Gallimard.
- Expérience. (s. d.). Dans Dictionnaire Larousse en ligne. Repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exp%C3%A9rience/32237>
- Gosselin, P. (2006). La recherche en pratique artistique, Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. Dans LeCoguiec, É. et P. Gosselin (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Hanus, M. (2009). Deuil et résilience : Différences et articulation. *Frontières*, 22, 19-21. Repéré à <https://id.erudit.org/iderudit/045022ar>
- Heidegger, M. (1976). *Acheminement vers la parole*. Paris : Gallimard.
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : Structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.
- Hillaire, N. (2015). *L'art dans le tout numérique : Une brève histoire des arts numériques à partir de trois numéros de la revue Art Press*. Paris : Manucius.

- Lancri, J. (2006). Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi. Dans LeCoguiec, É. et P. Gosselin (dir.), *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lemay, Y. et Klein, A. (2012). Mémoire, archives et art contemporain. *Archivia*, volume (73), 105 — 134.
- Lévinas, E et Rolland, J. (1992). *La mort et le temps*. Paris : L'Herne.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Meyor, C. (2005). *La phénoménologie dans la méthode scientifique*. Montréal : Association pour la recherche qualitative. Repéré à [http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25\(1\)/introduction.pdf](http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25(1)/introduction.pdf)
- Meyor, C., Lamarre, A. M., et Thiboutot, C. (2005). *L'approche phénoménologique en sciences humaines et sociales — questions d'amplitude*. Montréal : Association pour la recherche qualitative. Repéré à [http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25\(1\)/introduction.pdf](http://www.recherchequalitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25(1)/introduction.pdf)
- Morizot, J., et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Armand Colin.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie : Entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard.
- Sauvageot, A. (1994). *Voirs et savoirs : Esquisse d'une sociologie du regard*. Paris : Presses universitaires de France.
- Sirois-Rouleau, D. (2014). *Le mythe de la disparition de l'objet : la réévaluation de la notion d'objet dans l'esthétique contemporaine* (Thèse de Doctorat, Université du Québec à Montréal). Repéré à <http://www.archipel.uqam.ca/id/eprint/10434>
- Soulages, F. (2005). *Esthétique de la photographie : La perte et le reste*. Paris : A. Collin.
- Van, Lier, H. (2005). *Histoire photographique de la photographie*. Paris : Impressions nouvelles.
- Van Lier, H. (2005). *Philosophie de la photographie*. Paris : Les Impressions Nouvelles.