

CAROLINE GAGNÉ

L'OEUVRE D'ART ENTRE JACENT ET SOUS-JACENT

Essai présenté  
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval  
dans le cadre du programme de maîtrise interdisciplinaire en art avec essai  
pour l'obtention du grade de Maître es Arts (M.A.)

ECOLE DES ARTS VISUELS  
FACULTÉ D'AMÉNAGEMENT, D'ARCHITECTURE ET DES ARTS VISUELS  
UNIVERSITÉ LAVAL

QUÉBEC

2012

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	3
REMERCIEMENTS .....	4
<i>Les hommes qui passent</i> .....	6
Jacent et sous-jacent .....	7
<i>Cave of Forgotten Dreams</i> .....	10
Espace et temps, lieu et mouvement .....	11
<i>Schindler house</i> .....	15
<i>Suivre son cours</i> .....	17
<i>Ventury</i> .....	19
Mouvement, interface et usure .....	22
<i>Bruits répandus - Moment donné</i> .....	23
<i>...les sentiers battus</i> .....	26
Interface .....	29
<i>Ligne de flottaison</i> .....	30
<i>Durée et changement d'état</i> .....	33
Hors de toute mesure .....	34
L'espace de l'oeuvre et de sa présentation .....	37
LISTE DES FIGURES .....	41
BIBLIOGRAPHIE .....	42

## RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est d'explorer les notions d'espace et de lieu à partir de ce que j'appelle le *jaçant* et le *sous-jaçant*. Le *jaçant* et le *sous-jaçant* sont deux aspects d'une même réalité que je privilégie comme point de vue pour m'imprégner des lieux qui m'entourent et que je choisis d'explorer pour mes pièces. Ils tracent les contours d'un espace continuellement dissolu et recomposé par un mouvement oscillatoire qui affleure entre les deux.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement mon conseiller de recherche, Jocelyn Robert, pour sa disponibilité et sa générosité, pour son engagement ainsi que pour sa confiance à mon égard. Ses commentaires, toujours judicieux et indispensables, m'ont permis d'avancer dans ma réflexion.

Je tiens également à remercier mes professeurs Marie-Christiane Mathieu, Jacques Perron, Marie-Josée Jean, Pavel Pavlov, Élène Tremblay et Alexandre St-Onge pour leur grande compétence et leur engagement dans leur enseignement.

Sans oublier ma reconnaissance envers Guylaine Coderre et Valérie Litalien qui m'ont aidé et grâce à qui le texte a finalement pris forme.

*Les hommes qui passent emportent la rue avec eux.  
Chacun, qui la porte, la pense dans une pensée différente,  
comme il y marche où il veut.  
La foule fait dans la rue un dessin obscur de taches mouvantes.  
La rue distraite se disperse et s'éparpille dans chaque mouvement de chaque homme<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Jean-Aubert Loranger, *Les Atmosphères*, Montréal, L. Ad. Morissette, 1920, p. 23.

## *Les hommes qui passent*

Dans *Les hommes qui passent*, la rue est un lieu familier, à la fois réel et partagé. Elle porte une forme de contenu latent qui se développe et s'étend dans le temps et qui apparaît à travers les marques d'usure sur la matière. Le mouvement des hommes qui passent dans la rue l'éparpille, se transposant en un dessin de taches mouvantes et anonymes; les hommes emportent la rue avec eux laissant d'infimes marques telles des indices de leur passage.

Ce poème de Jean-Aubert Loranger est, pour moi, une entrée en matière pour explorer l'espace et le lieu comme porteurs d'un contenu latent dont le sens est plus grand que sa réalité apparente. De fait, *Les hommes qui passent* exprime un mouvement entre ce qui se voit et ce qui ne se voit pas, ce que personnellement j'appelle le *jaçant* et le *sous-jaçant*.

Ces notions de jacent et de sous-jacent sont à mes yeux deux aspects d'une même réalité que je privilégie comme point de vue pour l'exploration des concepts d'espace et de lieu à travers ma pratique artistique. Elles me permettent de dégager les contours des espaces fluctuants. Continuellement dissolus et recomposés en un mouvement oscillatoire, ces espaces sont justement ce que je cherche à rendre visible par le biais de ma pratique.

Plus concrètement, l'espace fluctuant est lié à un ensemble de mouvements répétés et apparemment anonymes, comme les mouvements des piétons qui, à la longue, marquent le sol, ceux du vent ou ceux des courants marins. Je perçois ces formes d'usure et d'érosion comme une matérialisation du temps cumulé. Les bruits courants de notre environnement sont aussi révélateurs de l'espace fluctuant et du temps cumulé, les grincements et les craquements d'un vieil escalier de bois, par exemple.

Pour décrire et pour approfondir un art qui s'inscrit dans l'espace en ayant pour modalités les principes de jacent et de sous-jacent, il sera question ici d'échelle,

d'esthétique d'impersonnalité, de temporalité, de durée et de changement d'état. En utilisant des exemples d'œuvres issues de plusieurs disciplines telles le cinéma, la littérature, la philosophie, la science, l'art sonore et l'installation *in situ*, j'espère pouvoir en montrer plus spécifiquement la nature et la complexité à travers une étude de l'un ou l'autre de leurs différents aspects.

## Jacent et sous-jacent

L'étymologie du mot *jaçant* vient du latin (*jacens, jacere*) et désigne soit ce qui est vide ou vacant, soit ce qui est « étendu, couché »<sup>2</sup>. Le terme *jacere* est aussi à l'origine du mot *gisant* qui signifie « être étendu »<sup>3</sup>. Anciennement, il a aussi été utilisé en droit relativement aux « biens qui n'ont point de propriétaire connu<sup>4</sup> ».

Dans ma pratique, le sens du mot *jaçant* se manifeste à travers une attitude que je nomme l'impersonnalité, associée à l'idée d'absence de propriétaire. L'impersonnalité permet de montrer les éléments constituant les œuvres dans une forme d'immanence et propose une expérience marquée par la sensation d'une réalité préexistante, non investie et non transformée par l'expression de ma personnalité.

Cette expérience, je l'ai ressentie et identifiée à la lecture de Fernando Pessoa, car l'ensemble de ses textes est empreint des notions de jacent et d'impersonnel, comme cette phrase : « *un simple caillou immobile sur la route ne suscitant aucune idée si ce n'est qu'il existe*<sup>5</sup> ». Pour l'auteur, il s'agit d'un sensationnisme revendiqué comme posture expérimentale et littéraire, c'est-à-dire qu'il s'agit de ramener les choses et les sensations sur un même plan. Cette forme de « mise à plat » est ce que j'associe à

---

<sup>2</sup> Dictionnaire de l'Académie française, neuvième édition, [en ligne]. <http://atilf.atilf.fr/academie9.htm> [site consulté le 9 octobre 2012].

<sup>3</sup> « Gisant », dans Josette Rey-Debove et Alain Rey [dir.], *Le Nouveau petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 1019.

<sup>4</sup> Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, [en ligne]. <http://atilf.atilf.fr/academie.htm> [site consulté le 9 octobre 2012].

<sup>5</sup> Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1999, p. 517.

l'idée d'être étendu, en parlant d'une superficie, et suppose aussi qu'une chose puisse être plus grande que sa réalité apparente, qu'elle puisse donc receler un contenu latent.

Le mot *sous-jacent*, quant à lui, a le sens de ce « qui est situé au-dessous », de « caché » et de « profond »<sup>6</sup>, donc de latent. Le terme a, entre autres, été utilisé par Michel Foucault pour expliquer le concept d'*épistémè*<sup>7</sup>. Si la notion de sous-jacence qu'explore Foucault concerne d'abord la structure de la connaissance et la pensée empirique, elle est pour moi liée aux concepts d'espace et de lieu. Que ce soit dans le sens où l'utilise le philosophe ou pour interroger l'œuvre d'art, on trouve au cœur de cette notion l'idée d'une imperceptibilité, l'évocation d'un phénomène ou d'une chose qui échapperaient aux individus.

Parallèlement à cela, mon approche ne vise pas à « donner » ou à « ajouter » des « couches » de sens au réel, mais à en dégager un sens existant, plus fondamental, un sens sensible et non une signification. Il s'agit d'abstraire des éléments, qu'ils soient visibles ou dissimulés, de l'espace de l'œuvre et de l'espace de présentation afin de mettre en perspective la présence et la durée comme des réalités desquelles l'individu est excentré, ayant lui-même sa propre durée par rapport à celle des choses. D'une manière imagée, il s'agit de rendre compte d'un lieu en en dessinant les contours abstraits et imaginaires comme un astronome observe des galaxies, non visibles à l'œil nu, à partir d'infimes indices se reflétant sur les galaxies voisines et qui trahissent leur présence.

C'est là une chose que j'ai observée avec l'œuvre CARGO présentée en 2011 à l'Œil de Poisson à Québec. Les sons, l'image vidéographique du roulis sur l'horizon, la vibration

---

<sup>6</sup> « Jacent », dans Josette Rey-Debove et Alain Rey [dir.], *op. cit.*, p. 2127.

<sup>7</sup> Michel Foucault définit l'épistémè : « L'idée est que ce qui détermine les connaissances est un ordre sous-jacent, la structure selon laquelle nous pensons. Il s'agit des codes fondamentaux de la culture dans laquelle nous sommes, ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, la hiérarchie de ses pratiques. Ces codes fixent les ordres empiriques auxquels les participants de cette culture pourront accéder. Cette structure constitue un ordre formel sous-jacent qui échappe aux individus et constitue "un réseau imperceptible de contraintes. » <http://www.philosciences.com/Nouvelles/GFoucault.html#mozToclid955460> [site consulté le 16 avril 2012].

d'un mur de la galerie et d'une plate-forme, un miroir ainsi que des garde-corps laissaient pressentir l'espace réel d'un bateau, mais sans le montrer explicitement. Ainsi, l'œuvre laissait place à l'imaginaire propre à chacun des visiteurs tout en suggérant celui des grands navires le plus souvent aperçus à distance, de ces navires qu'on a le sentiment de « connaître » sans jamais être au fait toutefois ni de leur provenance ni de leur destination. Pourtant, on sait qu'il en existe des milliers parcourant la planète. Tous les cargos du monde se ressemblent. Ils apparaissent, subordonnés, lointains et mystérieux. Ils passent.

Ensemble, le jacent et le sous-jacent figurent un mouvement continu et oscillatoire, mais sans le montrer explicitement. Ils renvoient à l'idée de changement d'état, que développe notamment Suzanne Jaschko dans ses recherches sur l'art génératif. Dans son texte *Imaginez une œuvre d'art*, l'auteure explore l'idée d'une œuvre qui pourrait être reliée aux fluctuations quotidiennes de son environnement comme en témoigne cette frappante affirmation : « Tout cela se passe autour de vous et vous en faites partie, car vous changez, vous aussi. Tout est constamment en mouvement, en développement, dans plusieurs directions, à différentes vitesses et à différents degrés de complexité<sup>8</sup>. » L'œuvre imaginée par Jaschko donne à voir ce changement d'état comme un mouvement lié, mais aussi parallèle à un développement linéaire et continu.

À mon tour, j'imagine une œuvre qui, tout comme nous, soit reliée à ce qui l'entoure. Elle se compose de plusieurs éléments qui rendent sensible une réalité sous-jacente se développant d'une façon non linéaire. Fondée sur une esthétique à la matérialité effacée au profit des espaces, cette œuvre d'art serait alors une forme d'échelle proposant au visiteur de se situer face à la démesure de la durée.

---

<sup>8</sup> Susanne Jaschko, « Imaginez une œuvre d'art », dans *Inter, art actuel*, n° 109 (2011), p. 7.

## *Cave of Forgotten Dreams*

J'ai trouvé dans le film *Cave of Forgotten Dreams*<sup>9</sup> de Werner Herzog un autre exemple de cette façon de rendre visible un espace par le jacent et le sous-jacent. *Cave of Forgotten Dreams* est un documentaire racontant la fabuleuse découverte de la grotte Chauvet située dans le Sud de la France. Scellée pendant 40 000 ans, des conditions idéales y ont préservé des peintures rupestres ainsi que des traces d'humains et d'animaux ayant fréquenté le lieu.

La grotte est le sujet du documentaire et, au fil des images, on découvre des spécialistes qui, tour à tour, démontrent l'enjeu de sa découverte. Toutefois, Herzog y dégage peu à peu d'infimes indices qui semblent parler d'autre chose qui tiendrait du trivial, du quotidien, du banal. Ces indices déjouent l'idée qu'on se fait de la grotte, révélant le mouvement du réalisateur, effectué entre la réalité concrète et matérielle du lieu et, plus présente encore que ce que l'on voudrait croire, une réalité sous-jacente qui perce et qui affleure sous les démonstrations scientifiques.

Ces choses, ces détails, apparemment insignifiants nous sont exposés sans souci ou sans apparente volonté de hiérarchisation, ce qui engendre leur mise à plat auprès des peintures rupestres, rarement montrées au grand jour. Les individus présentés dans le film font eux aussi partie de cette mise à plat, décentrés de leur existence, confrontés à une dimension plus grande que sa réalité apparente. Cela étant, on fait face à la démesure extraordinaire de la temporalité de la grotte. L'importance donnée aux détails nous laisse entrevoir cette démesure et en donne l'échelle qui, on le constate, dépasse même l'entendement des scientifiques.

Dans le film, ces indices, ces détails prennent le plus souvent la forme de maladresses ayant eu lieu devant la caméra et qui auraient été conservées au montage. L'un des exemples qui pourraient illustrer cette méthode est celui d'un scientifique revêtu d'une

---

<sup>9</sup> Werner Herzog, *Cave of Forgotten Dreams*, 2011.

peau d'animal et soufflant maladroitement dans une flûte en os pour mimer les activités de l'homme ayant eu cours à l'époque où la vie humaine se manifestait toujours dans la grotte. À la fin du documentaire, il y a un *post-scriptum* montrant les images d'une centrale nucléaire située à vingt-cinq kilomètres de la grotte, dont les vapeurs chaudes sont utilisées pour créer le climat artificiel d'une serre où vivent des crocodiles albinos.

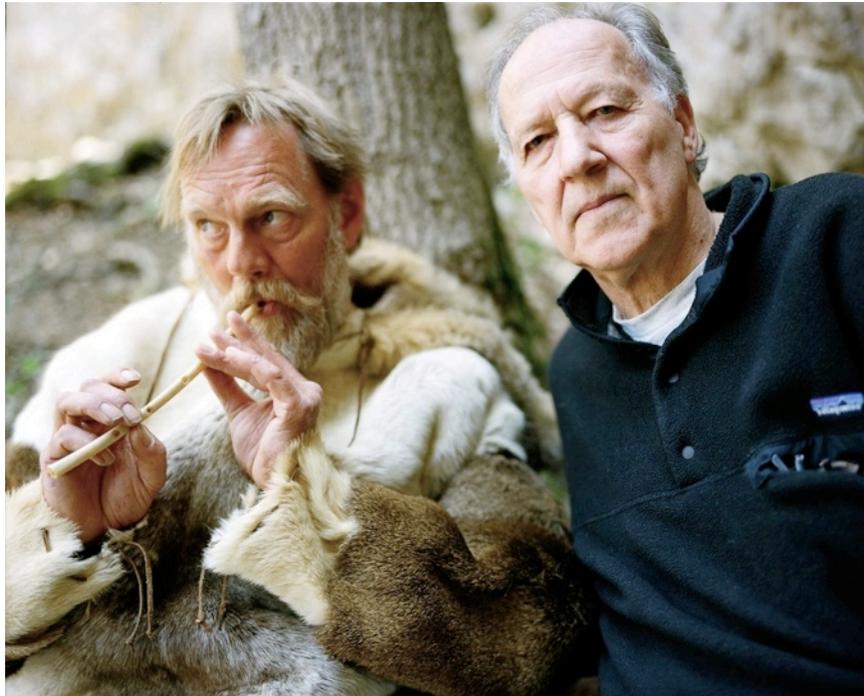


Figure 1 : Image tirée du film *Cave of Forgotten Dreams*.

Dans *Cave of Forgotten Dreams*, nous sommes témoins de la rencontre entre des personnes, le lieu lui-même et la démesure sous-jacente portée par la grotte. Le documentaire rend visible le jacent qui révèle les contours d'une réalité sous-jacente et vice versa, dans un espace perpétuellement dissolu et recomposé.

Espace et temps, lieu et mouvement

Qu'ils soient ouverts ou fermés, privés, publics, virtuels ou autres, nous sommes en continuelle résonance avec les lieux environnants. Ils peuvent être significatifs ou non; parfois, ils avivent la mémoire et les sensations. Dans la plupart des dictionnaires

recensés pour définir ce que *lieu* désigne, on trouve une signification qui s'apparente, plus ou moins exactement, à : « portion déterminée d'espace ».

Si le lieu est certainement lié à l'espace, mon intuition est qu'il soit aussi lié au temps, et, d'une manière plus spécifique dans ma pratique, à une forme de changement qui se construit et se développe en combinant temporalité, matière et mouvement. Les lieux sont constitués d'espaces, de lumières, de bruits et de choses, mais il est envisageable qu'ils soient aussi constitués de passages, d'événements, de vécu, de changements d'état et d'expériences.

Lecture incontournable à propos du sens attribué aux espaces, *Des espaces autres* de Michel Foucault a orienté ma recherche en ce sens. Ce texte interroge l'évolution de la notion d'espace en Occident au cours des siècles. Il met en perspective une vision linéaire du temps par la perception fluctuante de l'espace qui en modifie continuellement le sens : « Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps, que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau<sup>10</sup>. » Les exemples du film de Herzog et de *CARGO* rejoignent l'image d'écheveau utilisée par Foucault pour réfléchir et rendre visible un temps qui se développe d'une façon non linéaire, puisque combiné à la notion d'espace.

Dans ma pratique, les lieux sont généralement liés à un contexte de création artistique spécifique. Je m'imprègne des lieux et c'est dans ce rapport presque intime avec l'endroit que je repère les mouvements possibles entre jacent et sous-jacent. Par la suite, je porte mon attention aux changements de lumière, aux bruits, aux choses et aux rythmes journaliers, à ce qui apparaît ou à ce qui semble disparu, à ce qui s'efface. Le plus souvent, des mouvements répétés et anonymes qui marquent le lieu émergent un sens. Je tente de dégager un contenu latent à travers des indices tels des sons que je

---

<sup>10</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Empan*, vol. 2, n° 54 (2004), p. 12.

recueille, des traces d'usure sur la matière, des objets qui me semblent significatifs, ou encore, des événements qui surviennent pendant que je suis sur place :

L'artiste devient ici un vecteur perceptif qui reçoit, filtre et renvoie les signaux de notre environnement commun, en traitant l'expérience du quotidien telle une expérience esthétique. Cette grande sensibilité à ce que d'aucuns considéreraient anodin est une véritable hyperesthésie environnementale<sup>11</sup>.

Lors d'un séjour à l'École internationale d'été de Percé en 2010, j'ai entrepris d'enregistrer les sons révélant la Maison Biard, lieu où les étudiants sont hébergés lors des séminaires. Mon idée était de poursuivre un processus enclenché en 2005 avec *Bruits répandus - moment donné* pour réaliser une pièce sonore. Typique de la Gaspésie, la maison est située près du rocher Percé, ce qui contribue à nourrir l'imaginaire de ceux qui la voient près du cap.



Figure 2 : La maison Biard à Percé.

---

<sup>11</sup> Viviane Paradis, *Pour une hyperesthésie environnementale* (opuscule 3A), Saint-Jean-sur-Richelieu, Action Art Actuel, 2004.

Le texte *Limiter les craquements*, qui suit, révèle cette sensibilité particulière, à la fois pleine d'impersonnalité et d'intimité avec le lieu. On y perçoit d'infimes mouvements répétés et instables, on y est témoin d'une expérience partagée de mouvements accumulés dans le temps et qui demeurent anonymes. Ce texte donne à voir les changements d'état de la maison Biard dans le temps, à travers une forme de vécu et d'imaginaire partagés par l'auteur au lecteur.

### *Limiter les craquements*

Il est 4 h 53 au deuxième étage de la vieille maison Biard sur le cap. Je viens de mettre un pied hors du lit, le dépose sur le plancher et me lève doucement. C'est l'aube et les craquements impossibles à éviter révèlent ma présence qui disparaissait jusqu'ici dans le bruit, dehors, de la mer contre les rochers. Les ressorts du lit comprimés sous le poids de mon corps se rétablissent, tandis que mon pied droit touche une large planche de bois recouverte d'une vieille peinture à l'huile jaune.

La maison se déplie au moindre mouvement et craque. Je m'efforce de limiter les craquements pour ne pas réveiller ceux qui dorment dans les autres chambres de l'étage. Devant moi, une petite fenêtre invite à s'arrêter un moment et à regarder l'horizon pendant que le vent agite la moustiquaire. Je respire et regarde ensuite la porte. Pour rejoindre l'escalier qui mène au rez-de-chaussée, il me faudra contourner le lit, me rendre à la porte de la chambre et passer son seuil, puis faire quelques pas vers la gauche dans le corridor en suivant la main courante qui mène au haut de la dernière marche.

Je déplace mon pied, d'abord sans bruit, et crac! C'est à la limite de ma tension musculaire qu'il survient. Je tente d'avancer dans le sens de la planche, espérant qu'elle soit maintenant assise sur la charpente du plancher. Huit pas à faire et atteindre la porte.

Le temps de la maison s'est affaissé et plusieurs des portes ne ferment plus comme il faut. Les frottements répétés ont laissé des marques, forment un angle d'ouverture sur le plancher et révèlent les stratifications passées. Bleu, beige, vernis, bois.

Je pose ma main sur la poignée de métal dévissée, ballottant, et tire vers moi un petit coup. À ce moment, dans le bois de la porte qui était collée au plancher, une onde se propage. Elle vibre aussitôt dans son cadre et superpose un bruit sourd à une série de petits « tac, tac, tac, tac » secs. Peut-être un mouvement rapide aurait-il été plus efficace en fin de compte ? Mais le bas de la porte frotte et se bloque contre le plancher et les « tac, tac, tac » recommencent. Je décide de la laisser ouverte après mon passage vers le corridor.

Ici, les planches de bois sont teintes mais usées. Elles sont plus étroites et clouées dans l'autre sens. Au deuxième pas, les craquements se multiplient en une envolée légère et fine. D'un côté, ils se distribuent le long du corridor pour rejoindre une fenêtre par laquelle commence à poindre le soleil. De l'autre, ils se butent contre le seuil d'une porte qui sépare en deux la maison. Je profite de cette stabilité pour me déplacer d'un mouvement plus régulier, quoique toujours dans une lenteur démesurée.

J'atteins le haut de l'escalier et j'entreprends de le descendre en utilisant une seule marche sur deux afin de limiter les pas. Pour ce faire, je prends appui sur la rampe qui s'arque vers l'extérieur dans une combinaison de bruits presque assourdissants. Dans un temps passé, peut-être la rampe était-elle solide et droite, mais aujourd'hui certains barreaux ont même disparu.

Il y a treize marches à descendre. Je pose mon pied gauche sur la troisième, puis ramène mon pied droit. Ainsi de suite, j'arrive en bas en espérant que personne n'a été réveillé jusqu'à présent. Une fois au rez-de-chaussée j'aperçois dans le salon une horloge. Il est 5 h 12. J'hésite entre me diriger vers la cuisine ou encore m'asseoir près de la fenêtre quelques minutes pour observer la mer.

Me rendre à la fenêtre et ne plus bouger au soleil.

Dans ce texte, l'expérience vécue dépasse le cadre du moment présent; le lieu existe essentiellement, c'est-à-dire au-delà de la présence éphémère de l'individu qui s'y meut. Chacun des éléments décrits, par le biais de la transcription littéraire, affleurent de l'univers sous-jacent de la maison Biard, mais sans qu'aucun ne soit jamais amené au premier plan. En contrepartie, entre la sortie du lit et la descente à l'étage vers la fenêtre, l'impersonnalité permet la perception d'un espace fluctuant à travers un temps cumulé.

Dans ma pratique, les œuvres sont issues de ce processus d'imprégnation d'un lieu, qu'il advienne à la suite de la traversée de l'Atlantique en cargo, qu'il soit lié au temps passé à observer les marques d'usure et d'érosion dans un parc urbain, ou encore aux moments consacrés à ramasser des bois flottés au bord du fleuve.

### *Schindler house*

Le travail sonore de Steve Roden explore aussi les notions d'espace et de lieu, tout en mettant en perspective le principe que l'on dirait de contenu latent. Par exemple, pour

son projet *Schindler house* (2001), l'artiste réalise des enregistrements (*field recording*) dans une maison conçue par l'architecte américain Rudolph Schindler datant de 1922. Le CD présente trois pièces sonores enregistrées auxquelles s'ajoutent un texte de présentation et des dessins.

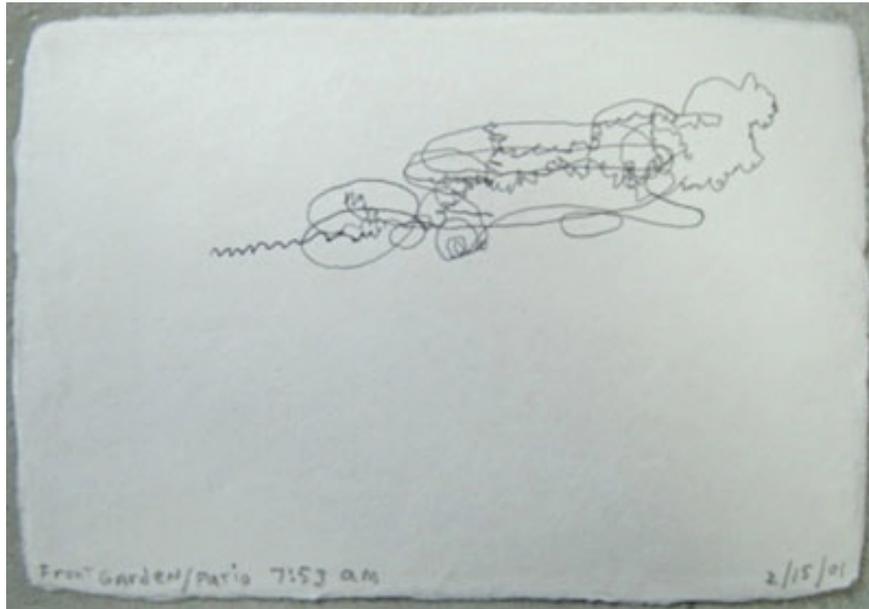


Figure 3 : Exemple d'un dessin tiré de *Schindler house*, 2001.

L'œuvre est d'abord liée au récit personnel de l'artiste. Dans le texte qui accompagne le disque, on apprend que bâtiment conçu par Schindler est une maison où Roden a vécu durant son enfance. Par rapport aux questions de jacent et de sous-jacent qui nous intéressent ici, il m'apparaît que, bien que l'artiste utilise des sons captés en un lieu appartenant à l'imaginaire et à l'histoire tant individuels que collectifs, le travail de composition électroacoustique effectué par Roden nous invite davantage à une écoute contemplative, celle des « textures », des vides et des pleins de la trame sonore.

En ce sens, sans être organisée de manière à mettre en lumière des éléments pour en dégager un contenu latent, la matière captée et travaillée par Roden met plutôt en valeur une expérience esthétique dont la finalité n'entre plus tant en rapport avec le lieu lui-même, si ce n'est qu'en regard de l'« atmosphère » qui s'en dégage. À l'instar de Roden, une particularité de mon travail, qu'elle se manifeste à travers la pratique de l'art

sonore ou de l'installation, est de révéler un lieu, de saisir, d'évoquer ou de suggérer un certain moment de sa temporalité plutôt que de le présenter comme un souvenir passé, réactivé par le travail de l'artiste, auquel l'auditeur doit se soumettre.

### *Suivre son cours*

L'œuvre *Suivre son cours*, que j'ai réalisée en 2009 et qui a été installée dans le Parc linéaire de la rivière Saint-Charles à Québec, est issue du moulage en béton d'une partie du tronc d'un frêne qui pousse sur la berge de cette rivière. Disposée à proximité du végétal, cette sculpture-banc propose un arrêt dans le parcours du promeneur. Elle suggère également la représentation d'un temps statufié, celui lors duquel a été moulé l'arbre pendant l'année de la conception du projet. Cette œuvre évoque, de plus, différents flux et temporalités : ceux de la rivière qui suit son cours, ceux de l'arbre qui croît au fil des saisons et ceux de la pause dans la déambulation du marcheur.





Figure 3 et 4 : *Suivre son cours*, Parc linéaire de la rivière Saint-Charles à Québec.

Pour parvenir à la réalisation de ma sculpture-banc, j'ai observé la rivière, les mouvements de l'eau, ses différents flux, mais aussi ceux des passants. J'ai vu les passants utiliser les rochers et un gros tronc d'arbre jonchant les berges de la rivière pour s'asseoir. J'ai également observé l'implantation des arbres dans le sol du parc linéaire, leur maturité et leurs essences. Bien que cela ne se traduise pas formellement dans *Suivre son cours*, j'ai aussi fait des recherches sur l'historique des usages du parc à différentes époques.

Imprégnée de ces nombreuses observations, que j'ai effectuées sans distinction, face à ce que porte le lieu j'ai donc entrepris de réaliser mon banc, inspiré, à la source, par les divers mouvements qui animent le site lui-même, lié aux déambulations et à l'imaginaire des usagers du parc. À travers la simultanéité des flux observés — rivière, marcheurs, croissance de l'arbre —, et leur mise en relation avec l'accumulation des gestes répétés dus au passage des promeneurs, sont apparus alors des réseaux qui se chevauchent, parmi lesquels le banc détient le rôle d'un repère, réalisé dans une perspective

d'impersonnalité. L'œuvre *Suivre son cours* peut dès lors apparaître, d'une part, comme un jacent, c'est-à-dire un repère spatial et temporel apparaissant à travers les flux constituants du lieu.

Cependant, les gestes de marcher au bord d'un cours d'eau et de s'asseoir sur un arbre échoué sont eux-mêmes porteurs d'une forme de récit singulier et propre à chacun. Sans être racontés par des mots, ces récits, ou ces contenus latents, font partie du lieu et lui accordent, d'autre part, une signification sous-jacente. Or, ma sculpture, en les suggérant et en reprenant ces gestes, emprunte à ces récits; elle offre ainsi, selon moi, au visiteur la possibilité de s'engager véritablement dans une expérience artistique et non de profiter seulement d'une composition esthétique.

### *Ventury*

J'aborde le travail de Patrick Beaulieu en ce qu'il est également sensible aux traces visibles des mouvements répétés et anonymes. Toutefois, dans ce travail, l'échelle est davantage déterminée par la dimension d'un territoire, et non par rapport à un lieu donné ou par rapport à l'intimité ressentie à l'égard d'un lieu particulier. Pour son projet *Ventury*, réalisé en 2010, Beaulieu tente de « suivre » les traces des vents dominants d'Amérique du Nord en conjuguant au plus près l'organisation des routes avec la « fluidité des masses d'air ».

<u>VENT</u>	<u>PROVENANCE</u>	<u>DÉPART</u>	<u>ARRIVÉE</u>
1	S	CHICAGO IL.	RACINE WI.
2	S – S/E	RACINE WI.	FOND DU LAC WI.
3	N – N/O	FOND DU LAC WI.	LAFAYETTE IL.
4	E	LAFAYETTE IL.	PEORIA IL.
5	N/O	PEORIA IL.	EVANSVILLE IN.
6	O	EVANSVILLE IN.	LOUISVILLE, KY.
7	S/O	LOUISVILLE, KY.	CINCINNATI OH.
8	E – S/E	CINCINNATI OH.	INDIANAPOLIS IN.
9	S/E	INDIANAPOLIS IN.	CHICAGO IL.
10	O	CHICAGO IL.	ELKHART IN.
11	O	ELKHART IN.	CLEVELAND OH.
12	O	CLEVELAND OH.	WARREN OH.
13	O	WARREN OH.	WILLIAMSPORT PA.
14	N	WILLIAMSPORT PA.	HARRISBURG PA.
15	–	HARRISBURG PA.	
16	N – N/O	HARRISBURG PA.	FAIRBANK MD.
17	N	FAIRBANK MD.	NORFOLK VA.
18	N – N/O	NORFOLK VA.	BUXTON NC.
19	N/E	BUXTON NC.	WILMINGTON SC.
20	N/E	WILMINGTON SC.	CHARLESTON SC.
21	N/E	CHARLESTON SC.	BRUNSWICK, GA.
22	S	BRUNSWICK, GA.	CHARLOTTE NC
23	E	CHARLOTTE NC	ASHEVILLE NC
24	–	ASHEVILLE NC	-
25	–	ASHEVILLE NC	-

Figure 4 : Liste de l'orientation des vents et des parcours effectués par l'artiste.

En d'autres mots, Beaulieu effectue une tentative de suivre le mouvement du vent dominant par l'observation du voyage, du parcours qui altère sa course. Pour ce faire, l'artiste réalise dix courtes vidéos révélant la trace des vents et les indices des mouvements qui le rendent apparent. L'une de ces vidéos, *Illinois*, montre, par exemple, un immeuble en brique sur lequel est dessiné, comme s'il était ondulé par le vent, un drapeau américain<sup>12</sup>. Une pancarte grince à l'entrée de l'immeuble et annonce un café désert. Tout cela se passe pendant qu'on entend un train au loin.

<sup>12</sup> Patrick Beaulieu, *Illinois* (vidéo), [en ligne]. <http://venturyodyssey.com/illinois.html#Instants> [site consulté le 1<sup>er</sup> avril 2012].



Figure 5 : Image tirée de la vidéo *Illinois*.

Comme pour *Suivre son cours*, c'est la simultanéité des mouvements qui est ici mise en relief, mais des mouvements déterminant ou révélant une échelle plus vaste, le vent, le voyage et le train symbolisant et dessinant des parcours dans le territoire. La carte topographique accessible sur un site Internet est le support privilégié dans l'œuvre de Beaulieu, celle-ci témoignant de plusieurs linéarités qui se superposent, mais surtout de l'échelle du territoire exploré.

La question de l'espace, dans le travail de Beaulieu, ne se pose pas en termes de volume, de vide ou de plein, comme chez Roden; l'espace y apparaît davantage comme un « lieu pratiqué<sup>13</sup> » de trajets, un parcours ou un voyage, alors que, de mon côté, l'exploration des lieux se pratique par l'observation d'un mouvement répété à un même endroit ainsi que de l'usure créée par de dernier, traduisant l'existence d'un temps accumulé. Quoi qu'il en soit, chez Beaulieu ou dans mon travail, les espaces et leurs limites sont tous deux liés à la notion de mouvement.

---

<sup>13</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Art de faire*, Paris, Gallimard, 1990.



Figure 6 : Blue rider, le véhicule utilisé pour le projet *Ventury*.

### Mouvement, interface et usure

Le concept de « lieu pratiqué » pour réfléchir l'espace a été développé par Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*. Certeau y définit d'abord le lieu comme « une configuration instantanée de positions », et l'espace comme un « croisement de mobiles [...] animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient »<sup>14</sup>. Pour l'auteur, l'espace est donc un lieu pratiqué et ce lieu pratiqué est un point central, je pense, en ce qui a trait au concept de récit sous-jacent.

Dans la définition proposée par Michel de Certeau, le mouvement est présenté comme un élément constitutif de l'espace et y est également défini à partir de la notion de temps. Le mouvement, si je me réfère au dictionnaire *Le Petit Robert* est un « changement de position ou de place effectué par un organisme ou une de ses parties », un « changement de position dans l'espace »<sup>15</sup>, donc un déplacement.

À titre d'illustration, si un point sur une surface peut se lire spatialement, il peut aussi se lire temporellement parce que marquant la trace d'un instant. Nicolas Bourriaud utilise

---

<sup>14</sup> *Id.*, p. 173.

<sup>15</sup> « Mouvement », dans Josette Rey-Debove et Alain Rey [dir.], *op. cit.*, p. 1451.

cet exemple pour introduire la notion d'événement par rapport à une chose qui serait figée<sup>16</sup>. La notion d'événement, si elle est introduite en parlant de l'instant, met aussi en lumière le sens du mot *surface* comme étant un lieu plutôt qu'un support.

Pour ma part, j'utilise l'idée de surface, mais non pas dans ce sens, ce qui lui attribuerait un caractère statique; je la conçois plutôt comme étant la limite d'un espace où un événement a lieu. L'événement qui affecte la matière et qui la transforme, même sans qu'on s'en aperçoive, est envisagé comme un infime changement de densité. La surface, telle que je la perçois, est en quelque sorte poreuse et instable; elle est une forme d'interface — et c'est en ce sens qu'elle peut être rattachée au fait d'être étendue —, elle est une limite commune à deux systèmes.

S'il est ici question de la limite, et de l'interface, ce n'est pas tant pour les définir, mais pour en déterminer la nature, et la nature de la limite dont je parle voisine le concept de « sensation » tel que développé dans les recherches conjointes de Gilles Deleuze et de Félix Guattari : « Les cadres ou les pans ne sont pas des coordonnées, ils appartiennent aux composés de sensation dont ils constituent les faces, les interfaces<sup>17</sup>. »

À la lumière de cette assertion, ce qui opèrerait dans mes œuvres n'est pas tant le mouvement que ce qui le révèle à la limite des interfaces du lieu. Ainsi, c'est à travers une forme de matérialisation du temps qui passe que l'on y concevrait comment les mouvements ont eu lieu et continuent d'avoir lieu.

### *Bruits répandus - moment donné*

Dans le contexte de *Bruits répandus - moment donné*, un projet de résidence d'une durée de cinq semaines, ayant eu lieu aux Îles de la Madeleine en 2005, j'ai réalisé des

---

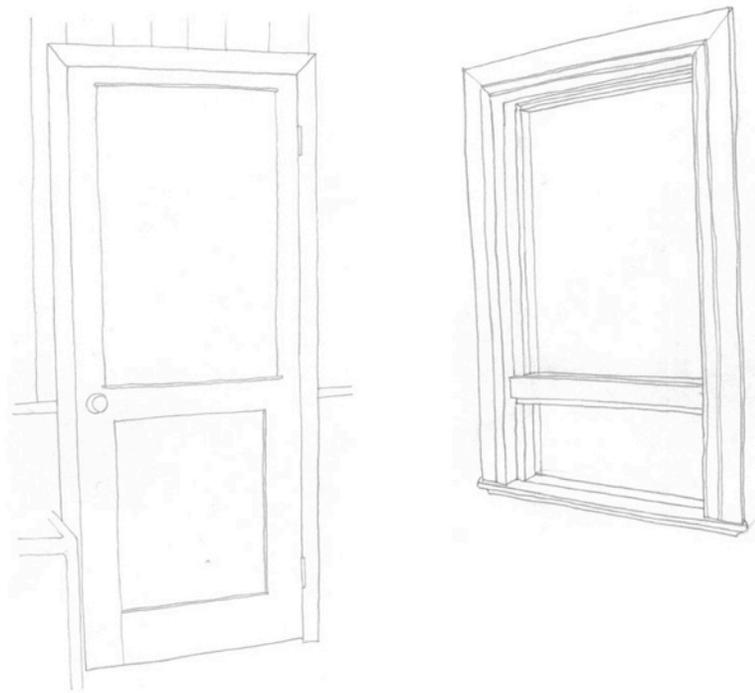
<sup>16</sup> Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999, p. 29.

<sup>17</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 177.

enregistrements sonores de l'intérieur d'une dizaine de maisons soumises à l'action répétée du vent, particulièrement insistant au cœur de cet archipel situé au milieu du golfe Saint-Laurent. De ces enregistrements, huit assemblages sonores, durant entre quarante secondes et cinq minutes trente-six secondes, ont été réalisés, témoignant chacun spécifiquement de l'existence d'une maison à la fois singulière et typique de la région alors visitée.

Lors de la présentation de l'œuvre, un dessin à la ligne accompagnait chacune de ces pièces, reprenant les contours d'une porte ou d'une fenêtre qui avait généré les sons enregistrés. Réalisés à échelle réelle sur le mur de la résidence, les dessins réalisés ont transformé le lieu d'exposition en autant de représentations d'ouvertures vers l'extérieur tout en demeurant opaques. Dans un premier temps, les pièces sonores ont été diffusées à CFIM, radio communautaire locale, cette diffusion se voulant comme une manière de déplacer la « texture sonore » d'une maison vers une autre. Dans un deuxième temps, les participants ont été conviés à une écoute collective du travail sur les lieux mêmes.

Ce qui m'avait frappée alors, c'était de constater à quel point chacun des participants, engageant personnellement sa propre expérience du bruit de vents sur les maisons, s'appropriait ce qui était donné à voir et à entendre. C'est dire, donc, que les bruits que présentait *Bruits répandus - moment donné* sous forme d'œuvre d'art rappelaient des sensations, qu'ils activaient la mémoire du lieu.



Figures 7 et 8 : Dessins réalisés à échelle réelle sur un mur de la résidence.



Figure 9 : Photographie ayant servi pour la pochette du CD *Bruits répandus - moment donné*.

### *...les sentiers battus*

Dans sa première version, réalisée en 2001 et 2002, *...les sentiers battus* constituait une œuvre d'art web. D'abord, on y trouvait l'image d'un parc public urbain. Chaque fois qu'un visiteur cliquait sur l'herbe, il provoquait l'usure du sentier virtuel. Imperceptible au début, celui-ci apparaissait selon la fréquentation du site et plus de 2000 visites étaient nécessaires pour que se complète le processus.

À l'époque où cette œuvre a été réalisée, Internet, comme réseau de communication et d'échanges humains, était déjà bien implanté dans notre quotidien. Pourtant, j'y trouvais un manque de représentations du monde sensible, non pas dans ses applications, mais dans sa morphologie. Aussi ne semblait-il pas y exister de phénomène d'usure de la matière. En créer une, même si elle était illusoire, était pour moi l'occasion d'une représentation de la matérialité d'un lieu réel, transposé dans un espace virtuel.

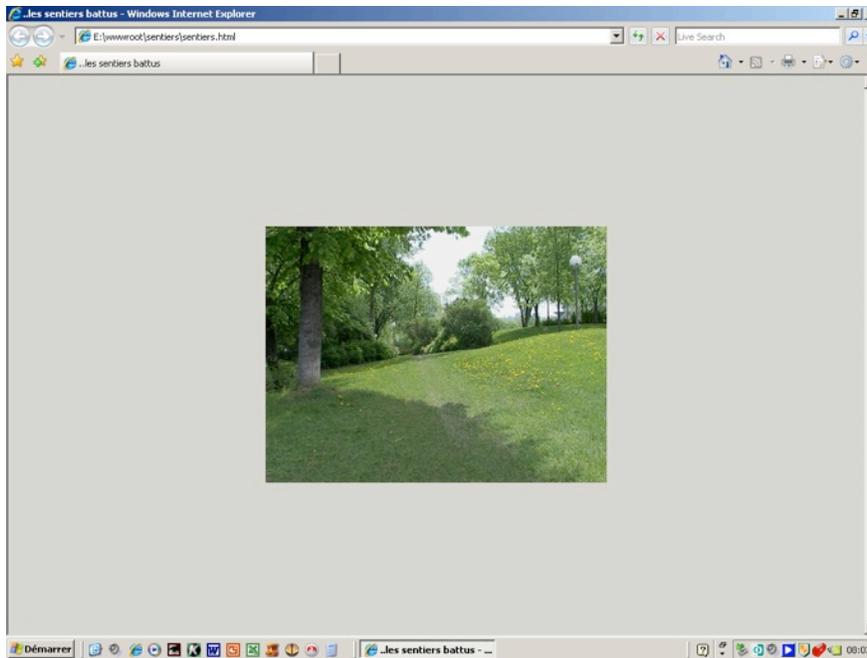


Figure 10 : Image tirée du site web *...les sentiers battus*.

Par la suite, en 2005, j'ai transformé cette œuvre d'art web en installation interactive qui procédait d'un dispositif de captation du mouvement dans l'espace réel. C'est le passage d'individus à proximité de l'espace de présentation qui, dans cette œuvre évolutive, entraînait l'apparition progressive, au fil des semaines, de l'usure dans un parc urbain projeté au mur. Dans la version installative, la silhouette en transparence des mouvements des visiteurs apparaissait dans l'image avec un léger décalage dans le temps. De plus, un banc de parc placé dans l'espace d'exposition, en guise de repère concret qu'on pourrait qualifier de *jacent*, modifiait complètement l'expérience proposée.

Dans cette perspective, mes propositions artistiques étaient une forme d'interface entre le visiteur et le lieu. Elles créaient une sorte d'« entre-lieu<sup>18</sup> ». Lors de la présentation de *...les sentiers battus* au Musée National des beaux-arts du Québec, dans le texte du catalogue de l'exposition *C'est arrivé près de chez vous, l'art actuel à Québec*, sa commissaire a écrit :

---

<sup>18</sup> Nathalie de Blois [commissaire], *C'est arrivé près de chez vous, l'art actuel à Québec* (catalogue d'exposition), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008, p. 68 et 72.

Le travail de Caroline Gagné a rarement été abordé sous l'angle de l'engagement corporel, et pourtant cette présence et le rapport entre le corps et son environnement sont au cœur de sa démarche. L'espace de l'image, couplée à l'espace physique et au temps réel, crée un « entre-lieu » où se joue une étrange rencontre avec sa propre image<sup>19</sup>.

Cet entre-lieu, perceptible cette fois à travers la durée, incarne un mince passage, malléable et insaisissable, qui agit comme l'échelle de la temporalité. L'engagement corporel, dans *...les sentiers battus*, figure encore une fois le mouvement répété et accumulé, dont la marque visible, à la limite du lieu, rend compte d'un contenu sous-jacent.

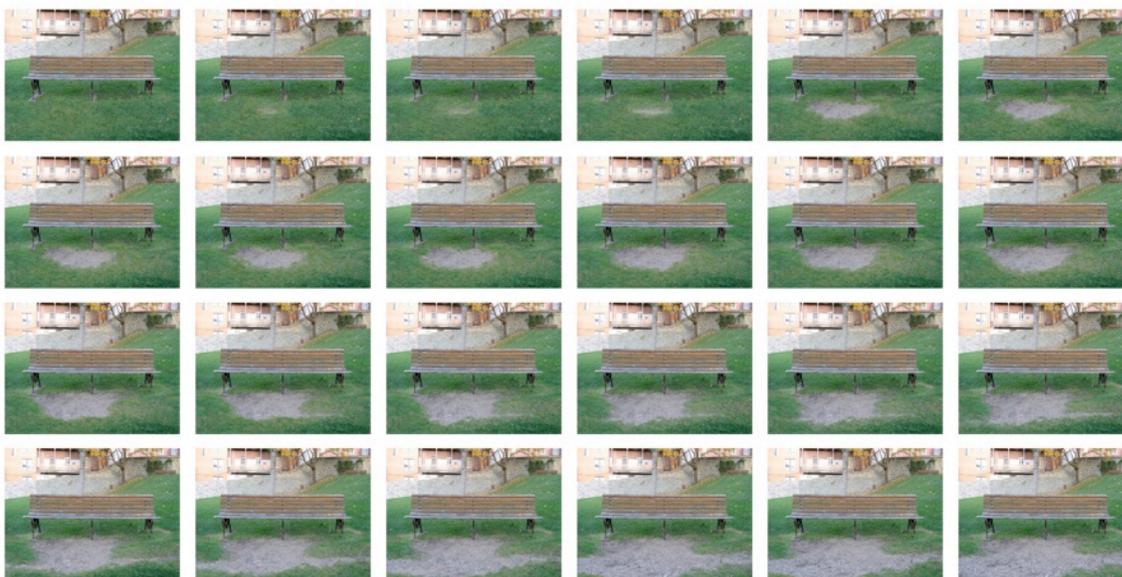


Figure 11 : Assemblage d'images démontrant l'usure à divers moments du processus.

---

<sup>19</sup> *Id.*

## Interface

Là où les flux se touchent, se superposent et s'entrecroisent prend forme le lieu à travers la durée et le changement d'état. L'approche d'Aristote qui définit le lieu par ce qui le limite est très proche de ma manière intuitive de concevoir ce dernier comme une notion instable et insaisissable :

En outre, on peut dire en quelque façon que le lieu coexiste à la chose qu'il renferme; car les limites coexistent au limité. [...] Ainsi donc, le corps qui a extérieurement un autre corps qui l'enveloppe, ce corps-là est dans un lieu, dans l'espace; et celui qui n'en a pas n'y est point<sup>20</sup>.

Dans le même ordre d'idées, une image empruntée à la science actuelle est celle de la tension superficielle, c'est-à-dire de la tension où les flux coexistent et se superposent. La tension superficielle désigne le passage entre l'intérieur de l'eau et les molécules qui s'en échappent par évaporation vers l'extérieur. En apparence, une infime pellicule invisible mais réelle recouvre toute goutte d'eau, ce qui permet à cette goutte d'eau d'avoir une forme et non seulement une étendue. Mais, en réalité, les molécules externes formant cette pellicule et les molécules internes qui y sont enserrées, sont les mêmes quoiqu'elles s'alignent différemment.

---

<sup>20</sup> Aristote, « De l'espace, du vide et du temps », Barthélémy Saint-Hilaire [trad.], dans *Physique*, tome II, livre IV, [en ligne]. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/phys47.htm> [site consulté le 2 mars 2012].

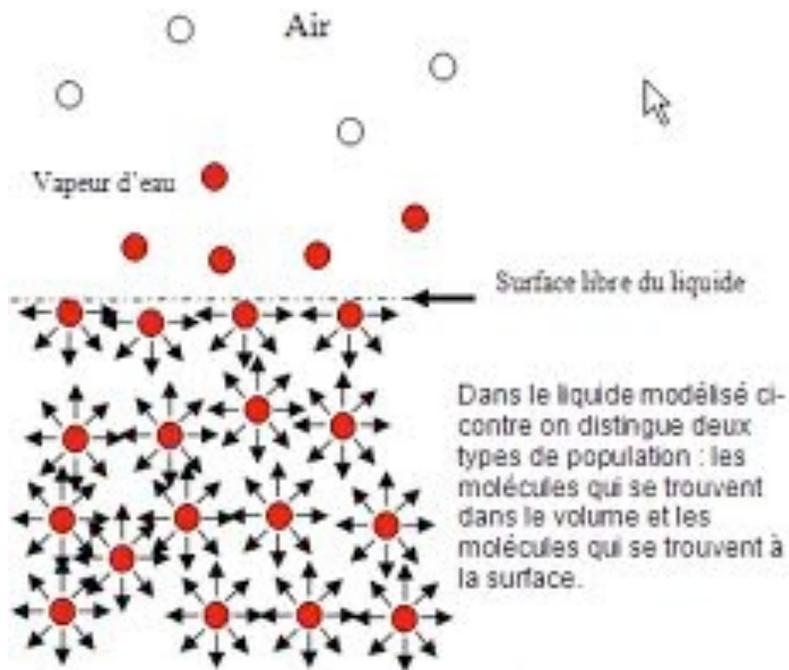


Figure 12 : Illustration démontrant le phénomène de tension superficielle.

Dans mon travail, comme dans le principe de tension superficielle, c'est la matière à la limite des espaces et des flux qui prend une autre forme, non pas en changeant de nature mais de disposition. Il est à noter, d'ailleurs, que l'on nomme aussi cette tension superficielle « énergie d'interface », expression qui désigne la tension qui existe entre deux milieux<sup>21</sup>.

### *Ligne de flottaison*

*Ligne de flottaison* est une installation réalisée en duo avec l'artiste montréalais Patrice Coulombe en 2007. Sa dimension visuelle est constituée d'une dizaine de photographies numériques de bois d'œuvre usé par l'eau, multipliées et imprimées à échelle réelle sur un papier rigide. Découpées en assez grand nombre pour remplir le lieu d'exposition, les images ont, par la suite, été disposées sur une série de fils de

<sup>21</sup> <http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=6786> [site consulté le 2 mars 2012].

métal ancrés au mur à quatorze pouces de hauteur, ce qui confère ainsi aux sujets représentés l'apparence de bois flottés.

Cette œuvre intègre cependant aussi la matérialité des images en en faisant des genres de membranes devenant alors les objets d'où émanent les sons qui constituent ensemble le volet sonore de l'exposition. En ce sens, *Ligne de flottaison* incarne bien les notions de limite d'espace ainsi que de marque qui rend visibles tant les changements d'état que la durée. Pour reprendre les mots de Louis Cummins, elle incarne bien :

[ce] qui donne au lieu et aux objets une épaisseur qui n'est plus seulement celle de l'espace, mais également celle du temps. En d'autres mots, la dimension sonore de l'installation contribue à modifier l'expérience émotionnelle de l'espace en une entité plus complexe qui implique la temporalité qui est, quant à elle, essentielle pour la réminiscence et la convocation d'expériences passées. [...] l'installation, devient une interface complexe dans laquelle on prend conscience du hiatus entre l'œil et l'oreille, entre soi et le lieu, entre la durée et l'espace, entre la conscience de la présence et la dimension plus inconsciente de la mémoire, du renoncement du corps à la faveur du solipsisme de la pensée intérieure<sup>22</sup>.

La dimension sonore de l'œuvre, quant à elle, nous renvoie au cycle continu des infimes mouvements d'une matière qui se désagrège. Les sons deviennent alors les fragments d'un univers référant à un espace soumis à l'action des courants de l'eau, des frictions ou des tensions de la matière. Le son, dont la diffusion s'effectue techniquement sous l'image, figure donc l'espace où l'objet s'abolit sous la ligne de flottaison. Ce dernier disparaît alors au profit d'une temporalité propre au son, qui propose une sorte de parcours sous la surface visible de l'œuvre. La matière sonore et visuelle, dans *Ligne de flottaison*, réfère ainsi à des pièces de bois flotté qui constituent à la fois la dimension jacente et sous-jacente de l'univers représenté.

---

<sup>22</sup> Louis Cummins, « L'expérience émotionnelle de l'espace comme hiatus de la présence », dans *ETC*, n° 80 (décembre 2007, janvier-février 2008), p. 60.



Figure 13 et 14 : *Ligne de flottaison*, réalisée en duo avec Patrice Coulombe, Daïmon, Gatineau.



Figure 15 : *Ligne de flottaison*, détail du dispositif de diffusion du son.

### Durée et changement d'état

C'est spécialement par deux aspects de ce qui détermine ma compréhension de l'espace et du lieu que j'aimerais ici aborder la notion de flux. Si le premier a trait au *mouvement* qui constitue le flux et le second, à la *limite* qui le détermine, je souhaite explorer l'idée que les croisements du *temps* et du *mouvement* se situant à la *limite* de l'espace et du lieu tracent les contours des flux. C'est précisément là, dans mon travail artistique, qu'apparaîtrait ce que j'appelle le *sous-jacent*.

Le concept de mouvement, qui me sert notamment à définir l'espace dans ma recherche, réfère davantage à l'idée de fluidité, c'est-à-dire de mobilité, et fait donc également appel à celle de *changement d'état*. Or, si je porte mon attention à l'idée de changement d'état pour réfléchir l'espace et le lieu, c'est qu'elle est aussi porteuse, selon moi, des notions de processus, d'impermanence et de durée.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'idée de changement d'état a été abordée, entre autres, par Suzanne Jaschko dans son texte *Imaginez une oeuvre d'art*. Dans la conclusion de cet article, Jaschko se réfère à la notion de *durée*, dans le sens où l'a

développée Henri Bergson dans son essai intitulé *L'évolution créatrice*, l'auteur y opérant une distinction notable entre *temps* et *durée*. Cette distinction, à mon sens, se veut très semblable à celle que je fais, dans le cadre de cet essai, entre *mouvement* et *changement d'état*.

Je m'explique. Parmi les multiples images utilisées par Bergson pour comprendre le concept de durée, l'une d'elle correspond à « la route du temps qui s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse [...] [faisant], pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même<sup>23</sup> ». En conséquence, selon moi, le mouvement est au changement d'état ce que le temps est à la durée, puisque le premier et le troisième sont tous deux composés de parties mesurables et saisissables alors que la durée et le changement d'état, eux, frayent hors de toute mesure.

#### L'espace de l'œuvre et sa présentation

Du point de vue de ma pratique, il y a le lieu dont l'œuvre est issue ainsi que celui de sa présentation. En chacun d'eux, des mouvements et une durée se superposent et altèrent sans doute le sens des choses. Conjuguer les deux est essentiel à l'existence de mes œuvres. CARGO en est un bon exemple.

Ce projet a été coproduit avec AVATAR et mis en espace dans le studio d'essai de Recto Verso, deux centres d'artistes situés dans le complexe Méduse, à proximité de la galerie de l'Œil de Poisson, où l'œuvre a été présentée pour la première fois à l'occasion de la douzième édition du Mois Multi. L'espace de cette galerie présentait un plafond très haut, balayé par une lumière naturelle qui en souligne la structure de métal, une cimaise construite provisoirement permettant d'optimiser une vibration pour la rendre visible ainsi qu'un dégagement permettant d'y préserver une superficie vide mais, toutefois, signifiante. Puisque, au cœur même de ma pratique artistique, tout est inter-relié et qu'entre jacent et sous-jacent, les œuvres et les lieux convergent, j'ai

---

<sup>23</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, p. 13. [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/evolution\\_creatrice/evolution\\_creatrice.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/evolution_creatrice/evolution_creatrice.pdf) (site consulté le 2 mars 2012).

analysé la présence de ces éléments lors de la mise en espace de mon installation, de la même façon que j'ai porté une attention minutieuse à ceux composant l'œuvre.



Figure 16 et 17 : CARGO à la galerie de l'Œil de Poisson, Québec.

Voilà, en somme, qui témoigne qu'à chacune des diffusions de mes travaux, m'imprégner des lieux est primordial, que j'envisage la mise en espace, à ce stade de la présentation, avec la même posture d'impersonnalité que pour la réalisation de mes œuvres. Idéalement, bien sûr, cela implique que le temps de montage soit suffisamment

long pour saisir ce qui compose le lieu et demande d'accorder une grande attention aux endroits choisis pour la présentation des projets.

Au printemps 2012, j'ai entrepris une nouvelle mise en espace de CARGO dans le contexte du festival Temps d'images qui se déroule annuellement à L'Usine C à Montréal. L'espace qu'on m'avait offert pour sa présentation était un entrepôt, vidé pour l'occasion et situé sous les gradins de la salle principale du théâtre. S'y trouvait une porte de garage métallique donnant sur un atelier ainsi que plusieurs éléments rappelant les grands entrepôts portuaires, ce qui m'avait semblé favorable pour la présentation de CARGO.

Dans cette optique, j'ai observé longuement et attentivement les lieux et les déplacements des techniciens de scène qui l'utilisaient comme corridor préparant la salle pour le spectacle du soir. Les gradins construits de contreplaqué et de métal vibraient sous leur pas affairés. J'imaginai la rumeur de la foule qui s'installerait tranquillement dans l'attente du spectacle. J'ai repensé au poème de Jean-Aubert Loranger et au contenu latent, plus grand que sa réalité apparente, aux espaces dissolus puis recomposés et aux indices qui les rendent visibles. Sans doute est-ce en raison de cette sensibilité particulière, que j'ai tenté de décrire et d'illustrer tout au long de cet essai, que j'ai eu le goût de créer une nouvelle pièce en relation avec ce lieu et de m'imprégner, encore une fois, des mouvements qui le constituent.



Figure 18 : CARGO en montage à l'Usine C, Montréal.

Hors de toute mesure : CARGO

Que ce soit dans l'évocation que fait Loranger des mouvements de la rue, avec la grotte Chauvet présentée par Herzog, ou encore à travers une odysée guidée par les vents d'Amérique, c'est bien ce vertige propre à ce qui se trouve « hors de toute mesure » qui entre en jeu dans ma recherche, bien que celui-ci se dévoile le plus souvent sans grandiloquence, avec délicatesse ou avec discrétion, par le biais d'infimes indices révélant l'accumulation du temps et l'usure de certaines choses, de certains lieux.

C'est d'abord une grande attention portée à la mise en espace de ces indices qui me permet de dessiner les contours, fluctuants et instables, d'une réalité sous-jacente, affleurant à la surface des choses alors même qu'elle émane de mes œuvres, et dont on devine l'envergure sans pouvoir la mesurer. C'est le cas notamment pour ce qui est de mes représentations : du vent aux Îles de la Madeleine, de l'accumulation de bois flotté qui ont dérivé sur une plage, d'un arbre qui pousse au bord de la rivière Saint-Charles à Québec.

Au cours de ma recherche, j'ai exploré les notions d'espace et de lieu à l'aide des concepts de jacent et de sous-jacent pour en arriver à la conclusion que ce qui m'intéresse d'abord dans le lieu est la notion de changement d'état. C'est ce qui ce m'apparaît clairement, de même, suite à la réalisation de mon installation sonore et vidéo CARGO développée en 2011.

Pour donner forme à cette installation, j'ai imaginé des sons que pourrait produire un navire de grande envergure sur l'océan, la masse de sa coque, les conteneurs qu'il transporte et tous ses multiples recoins. J'ai pensé qu'il serait possible, par leur représentation, de faire ressentir le temps d'une traversée de l'Atlantique. Pour cette œuvre, il m'intéressait donc d'expérimenter les sensations du temps du voyage et de la matière du bateau en mouvement sur l'océan immense.

Puis, suite à cette phase d'idéation, ma traversée sur le porte-conteneur MSC Ilona a eu lieu, en partance de Charleston aux États-Unis et à destination d'Anvers en Belgique, en octobre 2010. À bord, la sensation physique de l'espace est demeurée marquante, pareille à une impression de repli sur soi; l'espace et le temps semblaient d'ailleurs figés, clos sur eux-mêmes malgré la distance parcourue. Les plus petits bruits, un rideau sur le hublot, le miroir de la pharmacie, la vaisselle empilée aux cuisines, pour ne nommer que ceux-là, battaient la mesure des moteurs et du roulis.

Les huit haut-parleurs qui diffusent chacun des environnements sonores distincts, composent l'espace et le temps de cette œuvre, travaillant le vide comme on travaille la glaise, par ajout et par retrait. Les ondes acoustiques construisent une géographie fictive, où se superposent des "plans" sonores en pelure d'oignon, élaborant ainsi, ce que l'on pourrait nommer une perspective sonore, une représentation acoustique de l'espace du cargo.<sup>24</sup>

Une fois l'œuvre installée, tous ces sons assemblés et mis en espace, c'est donc l'envergure du bateau et de la mer que l'on se représentait. L'installation privilégiant une esthétique épurée et impersonnelle, toute la place y était laissée à l'imaginaire du visiteur et à sa propre sensation. Car, comme l'écrit Lorella Abenavoli, CARGO

---

<sup>24</sup> Lorella Abenavoli, *Toucher le temps*, Québec, OHM Éditions, 2011, p. 6.

« construit une forme temporelle contemplative, dont l'empreinte, en touchant notre corps, révèle la vibration du monde, sa fragilité et notre finitude<sup>25</sup>. » Au sein de cet environnement, le visiteur était donc lui-même une forme d'échelle, invité à mesurer sa propre durée par rapport à l'immensité d'un réel somme toute assez insaisissable.

Peut-être aussi que ce qui apparaît, c'est surtout qu'il faille accepter que ce réel soit impossible à saisir et que les notions de durabilité et d'universalité ne font pas partie de l'appréhension du réel ? Comme l'écrit Nicolas Bourriaud :

Pour l'esprit européen, il ne saurait y avoir du sens que par l'entremise d'une trace matérielle et durable : seul le monument détient le pouvoir de signifier. Cette exclusion du fragile et du fugitif explique le recours incessant des artistes modernes à la pensée orientale [...] [qui,] permet de valoriser des notions relevant de l'impermanence<sup>26</sup>.

L'impermanence est une forme d'instabilité. Elle est le flottement proche du doute. Elle traverse la notion de temps, puisqu'elle porte l'idée de changement d'état, mais elle réfère également au flux; elle équivaut à une « certaine forme de liquidité (au sens métaphorique du terme) qui semble caractériser le concept<sup>27</sup> ».

Que ce soit dans la vie courante, dans le processus de création ou dans les œuvres achevées, ce qui semble n'être pas figé m'interpelle. J'utilise volontairement cette formulation à la négative (*non figé*) pour laisser entrevoir toutes les nuances d'une forme du mouvement entre jacent et sous-jacent. Je me rappelle avoir lu une phrase dans *Auprès de moi toujours*, un roman de science-fiction de Kazuo Ishiguro qui traite du clonage. Celle-ci illustre bien, pour moi, l'idée de *non figé*. À l'approche que font deux personnages de l'océan, pressentant l'imminence de leur arrivée, il est écrit : « L'eau [la mer] même n'était pas visible, mais on savait qu'elle était là, au ciel

---

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 108.

<sup>27</sup> Anaïs Guilet et Bertrand Gervais, « Introduction au concept de flux : une approche sémantique et philosophique », [en ligne]. [http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/le\\_flux](http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/le_flux) [site consulté le 22 mars 2012].

immense et aux cris des mouettes<sup>28</sup>. » À ce moment du récit, l'héroïne prend conscience de la vulnérabilité du monde et de son propre état qui s'altère peu à peu de la même façon que le paysage.

Ainsi, les mouvements, flux, objets ou événements sans importance, représentés sous forme d'œuvres d'art qui utilisent l'espace comme ancrage, constituent pour moi une sorte d'interface, un passage entre le journalier, c'est-à-dire ce qui est susceptible de changer d'un jour à l'autre, et l'insaisissable tels la durée, le changement d'état et l'impermanence, entre ce que je nommais au début de cet essai le *jaçant* et le *sous-jaçant*.

---

<sup>28</sup> Kazuo Ishiguro, *Auprès de moi toujours* [trad. par Anne Rabinovitch], Montréal, Fides, 2006, p. 378.

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Image tirée du film *Cave of Forgotten Dreams*.

Figure 2 : La maison Biard à Percé.

Figure 3 : *Suivre son cours*, Parc linéaire de la rivière Saint-Charles à Québec.

Figure 4 : Liste de l'orientation des vents et des parcours effectués par l'artiste.

Figure 5 : Image tirée de la vidéo *Illinois*.

Figure 6 : Blue rider, le véhicule utilisé pour le projet *Ventury*.

Figures 7 et 8 : Dessins réalisés à échelle réelle sur un mur de la résidence.

Figure 9 : Photographie ayant servi pour la pochette du CD *Bruits répandus - moment donné*.

Figure 10 : Image du processus d'usure entamé sur le site web.

Figure 11 : Assemblage d'images démontrant l'usure à divers moments du processus.

Figure 12 : Illustration démontrant le phénomène de tension superficielle.

Figure 13 et 14 : *Ligne de flottaison*, réalisée en duo avec Patrice Coulombe, Daïmon, Gatineau.

Figure 15 : *Ligne de flottaison*, détail du dispositif de diffusion du son.

Figure 16 et 17 : CARGO à la galerie de l'Œil de Poisson, Québec.

Figure 18 : CARGO en montage à l'Usine C, Montréal.

## BIBLIOGRAPHIE

Lorella Abenavoli, *Toucher le temps*, Québec, OHM Éditions, 2011.

Aristote, « De l'espace, du vide et du temps », Barthélémy Saint-Hilaire [trad.], dans *Physique*, tome II, livre IV, [en ligne]. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/phys47.htm> [site consulté le 2 mars 2012].

Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/evolution\\_creatrice/evolution\\_creatrice.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/evolution_creatrice/evolution_creatrice.pdf) (site consulté le 2 mars 2012).

Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.

Christine Buci-Glucksmann *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Art de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Louis Cummins, « L'expérience émotionnelle de l'espace comme hiatus de la présence », dans *ETC*, n° 80 (décembre 2007, janvier-février 2008).

Nathalie de Blois [commissaire], *C'est arrivé près de chez vous, l'art actuel à Québec* (catalogue d'exposition), Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2008.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Empan*, vol. 2, n° 54 (2004).

Anaïs Guilet et Bertrand Gervais, « Introduction au concept de flux : une approche sémantique et philosophique », [en ligne]. [http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/le\\_flux](http://nt2.uqam.ca/recherches/dossier/le_flux) [site consulté le 22 mars 2012].

Susanne Jaschko, « Imaginez une œuvre d'art », dans *Inter, art actuel*, n° 109 (2011).

Kazuo Ishiguro, *Auprès de moi toujours* [trad. par Anne Rabinovitch], Montréal, Fides, 2006.

Jean-Aubert Loranger, *Les Atmosphères*, Montréal, L. Ad. Morissette, 1920.

Viviane Paradis, *Pour une hyperesthésie environnementale* (opuscule 3A), Saint-Jean-sur-Richelieu, Action Art Actuel, 2004.

Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1999.