

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

COMMUNICATION ACCOMPAGNANT L'ŒUVRE

PRÉSENTÉE À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR

JANINE FORTIN

LE PARCOURS D'UNE PRATIQUE TRANSDISCIPLINAIRE :
L'ALLÉGORIE DU MEMBRE FANTÔME

FÉVRIER 2011

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la Maîtrise en art

CONCENTRATION : CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître es arts M A

RÉSUMÉ

Ce mémoire sonde les origines de ma pratique; de l'articulation des concepts et inspirants d'une pratique transdisciplinaire. Il relate l'entièreté de mes deux ans à la maîtrise en art. Il est construit dans l'idée du *Parcours*; oscillant entre mes projets antérieurs et *L'Allégorie du Membre Fantôme*, mon projet final. Ce dernier, démontre bien l'aboutissement de la pensée métacognitive qui naît à l'intérieur de ma recherche-création. Mon mémoire trouve sa structure grâce à une articulation théorique, où les projets se greffent de façon chronologique, subissant des renversements temporels qui questionnent la transversalité de ma démarche créatrice. Né dans un questionnement entre l'art sonore et l'art visuel, ce parcours a donné lieu à différentes finalités telles que l'environnement sonore, le dispositif, le livre d'artiste et l'*installaction*. Ma démarche s'articule entre les médiums et traite de la transformation de ceux-ci. J'ai tenté de définir cette relation grâce à des termes tels que : *sensorialité*, *synesthésie*, *trans-sensorialité* et *transdisciplinarité*.

L'Allégorie du membre fantôme c'est tout ce qui vibre en nous que l'on ne peut percevoir. L'écriture comme une geste qui ausculte l'espace interne qui fait résonner en soi les parties connues et inconnues qui nous habitent. C'est une histoire qui sonde l'identité, entre les femmes dont je porte la chair (ma mère et ma grand-mère) et les événements qui ont marqués ma vie. C'est aussi la quête d'une présence perdue que je cherche à incorporer. L'art peut-il être une façon de sublimer la perte?

Le premier chapitre se trouve à être l'entrée à l'intérieur d'un système qui traite du terme de *ré(ai)sonance*. *AUSCULTER LE CORPS*, fait le parallèle entre les multiples sens du mot *ré(ai)sonner*, entre la *pensée* qui articule une référence mémorielle (raisonner) et le domaine de l'*acoustique*, principalement traitant de l'état d'écoute (résonner). Dans ce chapitre, je ferai également le parallèle entre deux théoriciens et praticiens de l'art audio : Raymond Murray Schafer et Pierre Schaeffer, qui m'ont fait prendre conscience des différents niveaux d'écoute qui existent entre le *en direct* et l'*enregistré*, ce dernier qui met en rapport la *mémoire* et le geste d'*archivage*. Le deuxième chapitre : *MORCELLEMENT DE L'ÊTRE*, traite de la notion du *corps sonore* et *corps sans organes* de Deleuze à travers la polymorphie/phonie de l'être, produit à l'intérieur d'un état de *transe*. Il fait donc le parallèle entre la pratique de plusieurs disciplines et d'un questionnement plus personnel sur l'être multiple, engendrant la notion de *corps morcelé/propre* de Lacan et de *membre fantôme*. Le troisième chapitre : *LA TRANSVERSALITÉ DES SENS*, traite de l'espace et du temps, entraînés par un questionnement sur une pratique transdisciplinaire d'*installaction* articulée grâce à un métalangage allégorique.

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier Carol Dallaire et Jean-Paul Quéinnec pour votre support et vos projets, qui m'ont aidés à faire évoluer ma pratique et l'être que je suis. C'est beaucoup grâce à vous si mon chemin s'est hissé jusqu'ici. Merci Jean-Paul de bien avoir voulu faire partie de mon Jury.

Merci à Marie-Claude Brassard et Marie-Claude Simard, pour votre amitié et les parcours partagés ensemble. Merci d'avoir bien voulu m'apporter votre franchise et vos connaissances, tout au long de ma maîtrise, mais également pour ce projet qui demandait une grande part d'ouverture. Merci de m'avoir aidé à voir et entendre autrement.

Merci à Mathieu Tardif et Pierre Tremblay-Thériault pour vos connaissances, votre pédagogie, votre patience incroyable, qui m'ont permis d'ouvrir une brèche dans ma pratique. Merci de m'avoir aidé à me munir de ces outils de travail.

Merci à James Partaik, mon directeur de recherche pour ce voyage au Maroc des plus confrontant, émouvant et lumineux. Merci pour ces discussions et ce nouveau regard sur ma pratique, pour y voir plus clair.

Merci à Jocelyn Robert d'avoir voulu faire partie de mon Jury.

Merci à Sagamie pour ce beau projet de livre, qui m'a tellement fait chaud au cœur et appris et merci à Espace Point Ca d'avoir accueilli cette exposition.

Un grand merci à Hélène Larouche, de m'avoir aidé à ouvrir cet espace de *Ré(ai)sonance*.

J'ai mis le pied dans cette maîtrise avec l'ambition de collaborer, de partager. Cette pratique transdisciplinaire se fait avec mon bagage de connaissances, mais également avec le vôtre. Je suis grandement reconnaissante des échanges que nous avons eus.

«*L'Allégorie du membre fantôme*, c'est tout ce qui vibre en nous que l'on ne peut percevoir.» Merci *ici et au-delà*, à ma Mère et ma Grand-mère, pour votre présence. Ce projet est pour Vous.

TABLE DES MATIÈRES

RESUME	III
REMERCIEMENTS	IV
TABLE DES MATIERES.....	V
LISTE DES FIGURES.....	VI
PREAMBULE.....	8
INTRODUCTION	10
CHAPITRE I : AUSCULTER LE CORPS.....	12
1.1 ENTRER EN RESONANCE.....	13
1.2 ÉCOUTE ACTIVE & ACOUSMATIQUE.....	14
1.3 ACOUSTIQUE : ÉCOUTE	21
1.4 MEMOIRE : ARCHIVAGE	24
CHAPITRE II : MORCELLEMENT DE L'ETRE	31
2.1 LE POLYMORPHISME ET LA POLYPHONIE	32
2.2 LE CORPS PROPRE / MORCELE	38
2.2.1 <i>Le membre fantôme</i>	44
2.3 LE CORPS SANS ORGANES	50
2.3.1 <i>La transe</i>	54
2.3.2 <i>Le corps sonore</i>	58
CHAPITRE III : LA TRANSVERSALITE DES SENS	65
3.1 L'INSTALLACTION	66
3.2 LA TRANSDISCIPLINARITE.....	69
3.2.1 <i>Le métalangage</i>	71
3.2.2 <i>L'allégorique</i>	75
3.3 ESPACES	78
3.3.1 <i>La spatialisation sonore</i>	78
3.3.2 <i>L'espace synesthésique</i>	81
CONCLUSION	89
MYTHOLOGIE DU DEPASSEMENT : UN ETAT LAMINAL.....	93

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1. 1 <i>LA FIN DES ILLUSIONS</i> DE CAROL DALLAIRE (2008) ;	
2- <i>DRAGAGE00</i> DE JEAN-PAUL QUEINNEC (2008) ;	
3- <i>L'OPERETTE IMAGINAIRE</i> DE J-P Q.(2009) ;	
4- <i>SCENE DE RUE</i> DE C.D. (2009) ;	
5-6- <i>DRAGAGE01</i> DE J-P Q. (2009).....	27
FIGURE 1. 2 <i>FAIRE NOISE AVEC LA PREUVE PAR L'ABSURDE</i> (2009).....	[PISTE 1 DVD]
FIGURE 1. 3 <i>DRAGAGE01</i> DE JEAN-PAUL QUEINNEC (2009).....	[PISTE 2 DVD]
FIGURE 1. 4 <i>DETAIL ENVIRONNEMENT SONORE</i> (2008).....	[PISTE 3 DVD]
FIGURE 1. 5 <i>DETAIL ENVIRONNEMENT SONORE</i> (2008).....	28
FIGURE 1. 6 <i>BANDE SON DE HABITEE PAR UNE CHAMBRE</i> (2010).....	[PISTE 4 DVD]
FIGURE 1. 7 <i>ACTION & INSTALLATION DE HABITEE PAR UNE CHAMBRE</i> (2010)	28
FIGURE 1. 8 <i>VUE D'ENSEMBLE DE L'INSTALLATION DE L'ÉCOUTE SOURDE</i> (2008).....	29
FIGURE 1.9 <i>L'ÉCOUTE SOURDE</i> (2008).....	[PISTE 5 DVD]
 FIGURE 2. 1 <i>PAGE DE PRESENTATION DU LIVRE : L'ALLEGORIE DU MEMBRE FANTOME</i> (2010)	60
FIGURE 2. 2 <i>VUE DE L'EXTERIEUR DU PAVILLON DES HUMANITES DE L'UQAC :</i>	
<i>ENVIRONNEMENT SONORE</i> (2008)	61
FIGURE 2. 3 <i>LES TROIS FIGURES DE L'ACTION : L'ÉCOUTE SOURDE</i> (2008)	62
FIGURE 2. 4 <i>DISPOSITIF ET ACTION DE LA FEMME_ENCEINTES</i> (2009)	62
FIGURE 2. 5 <i>HABITEE PAR UNE CHAMBRE</i> (2010)	[PISTE 6 DVD]
FIGURE 2. 6 <i>LARYNGOPHONE UTILISE DANS L'ALLEGORIE DU MEMBRE FANTOME</i> (2010)	63
FIGURE 2. 7 <i>VUE D'ENSEMBLE DE PRO[s]JTHETIQUE</i> (2008)	63
FIGURE 2. 8 <i>CONE DE L'ÉCOUTE SOURDE</i> (2008)	64
FIGURE 2. 9 <i>QUAD I & II</i> DE SAMUEL BECKETT (1980)	[PISTE 7 DVD]
FIGURE 2. 10 <i>WALL</i> DE GARY HILL (2005)	[PISTE 8 DVD]
 FIGURE 3. 1 <i>LE MECANISME DE MES ORGANES</i> (2009)	87
FIGURE 3. 2 <i>TEXTE DE L'ÉCOUTE SOURDE</i> (2008)	87
FIGURE 3. 3 <i>LIVRE DE L'ALLEGORIE DU MEMBRE FANTOME</i> (2010)	88
FIGURE 3.4 <i>ACTION DE LA FEMME_ENCEINTES</i> (2009).....	[PISTE 9 DVD]
FIGURE 3. 5 <i>SYSTEME DE SPATIALISATION SONORE DE L'ALLEGORIE DU MEMBRE FANTOME</i> (2010)	88
 <i>AFFICHE DE L'ALLEGORIE DU MEMBRE FANTOME</i> (2010)	92
 <i>L'ALLEGORIE DU MEMBRE FANTOME (VOIR DVD) :</i>	
1-2 <i>ACTION DU TEXTE</i> ;	
3- <i>ACTION DE L'ACCROCHAGE</i> ;	
4- <i>VUE D'ENSEMBLE DE L'EXPOSITION</i> (2010)	98



PRÉAMBULE

Ce monde intérieur

dans la rue

dans un couloir

dans la cuisine

dans sa chambre

bouger

porter

porter

un casque d'écoute

porter sur soi le son

trop

fort

porter ce qui crie

trop fort

d'où vient ce son ?

porter ou s'emporter ?

le corps bouge

une enceinte

mouvante

transporter le son

toujours trainer cette

musique

une musique qui vient du dedans

une caisse de résonance

qui vibre

s(l)'extraire

cette musique sort des oreilles, un casque d'écoute qui ne protège pas du débordement

tout sort

et

s'entend

plus loin

porter en soi, sur soi et même hors de soi

le corps est un instrument à vent et à cordes, qui fait vibrer la voix
par les oreilles

BOUCHE - 0 R E I L L E

MICRO - CASQUE D'ÉCOUTE

«Un haut-parleur est aussi un microphone, c'est une question de branchement». ¹

¹ Georges Azzaria ; Yves Sheriff, « Iconoclastes sonores », *Spirale*, Numéro 137, novembre 1994, p. 7.

INTRODUCTION

Au début de ma maîtrise, je me suis retrouvée en plein cœur d'une problématique qui s'articulait entre l'art sonore et l'art visuel. C'était pour moi un territoire qui me permettait d'amalgamer deux pratiques qui m'ont suivies tout au long de mon baccalauréat : les arts visuels et la musique. Je ne m'attendais pas à toute l'effervescence que cela allait m'apporter dans ma recherche-création. Rapidement est venue se greffer l'écriture et la voix puis l'art action, comme un prolongement à mes antécédents de musicienne et chanteuse. Cette pratique sonore s'est également poursuivie lors de collaborations (fig. 1.1, p.27) avec Carol Dallaire (fig 1.2, DVD Piste 1) et Jean-Paul Quéinnec (fig, 1.3, DVD Piste 2), où j'ai expérimenté divers aspects de la conception sonore, autant au niveau théâtral que dans des lectures publiques et des concerts de musiques actuelles.

Pendant ma première année à la maîtrise, j'ai cherché à définir cette relation que les médiums pouvaient entretenir les uns avec les autres ; passant d'*interdisciplinaire*, à *intermédiaire*, puis à *trans-sensorielle*. J'ai alors découvert le terme *transdisciplinarité* et j'ai compris que ce qui m'intéressait, c'était le parcours des médiums, leurs transformation, la transcendance ; la métamorphose d'une même œuvre dans le temps.

J'aime mettre en place un système, que je me plais à nommer *métalangage*, comme une construction d'un système codifié, qui traite d'hybridation entre corps et instrument sonore. Mon travail s'articule entre des termes, où se tissent des doubles sens, des niveaux superposés en transparence, à la manière d'un palimpseste. Ces termes se recoupent tel un schéma mouvant, que j'ai dû figer à un certain moment donné, pour organiser ma pensée. J'ai choisi d'articuler mon mémoire autour de la théorie et d'y greffer ma pratique de façon éparse et pas nécessairement chronologique et ce dans l'idée de la pensée quantique, où «les entités continuent d'interagir quelque soit leur éloignement.»² Ce foisonnement de connaissances m'aide à comprendre autant ma pratique que l'être que je suis, qui forme cette pratique. Je crois que c'est ce qui distingue une pensée *transdisciplinaire*. La forme du mémoire suppose une linéarité, mais des allers-retours temporels y sont omniprésents. *Ré(ai)sonner*^{*}, c'est ici se mettre à penser, à créer des liens transversaux et sentir que chaque lien qui se recoupe, valide la conceptualisation d'un projet.

² NICOLESCU, Basarab. *La transdisciplinarité : manifeste*, Du Rocher, France, 1996, p.29

* Construction entre le mot *résonner*, qui traite d'une vibration acoustique et *raisonner*, comme dans l'action de penser.

CHAPITRE I

AUSCULTER LE CORPS

Constitution matricielle de la résonance et constitution résonnante de la matrice : (...) l'espace ou l'antre où vient à résonner un nouvel instrument, un nouvel organon, qui vient à se recourber sur soi ? Puis à se mouvoir, en ne recevant du dehors que les sons auxquels, le jour venu, il se mettra à faire écho par son cri. Mais plus largement, plus matriciellement, c'est toujours dans le ventre que nous finissons par où commençons à écouter. L'oreille ouvre sur la caverne sonore que nous devenons alors.

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Éd. Galilée, Paris, 2002, p.72-73

CHAPITRE I

AUSCULTER LE CORPS

Le premier chapitre se trouve à être l'entrée à l'intérieur d'un système qui traite du terme de *Ré(ai)sonance*. Il fait le parallèle entre les multiples sens du mot *ré(ai)sonner*, entre la *pensée* qui articule une référence mémorielle et le domaine de l'*acoustique*, traitant alors principalement de l'état d'écoute. Dans ce chapitre, je ferai donc le parallèle entre deux théoriciens et praticiens de l'art audio : Raymond Murray Schafer et Pierre Schaeffer, qui m'ont fait prendre conscience des différents niveaux d'écoute qui existent entre le *en direct* et l'*enregistré*, ce dernier mettant en rapport la *mémoire* et le geste d'*archivage*.

1.1 Entrer en résonance

Lorsque je vois un mot qui m'interpelle, je le souligne à la mine de plomb. (...) À l'écoute. Prêt. Quelques lignes plus bas, je rencontre un autre mot, puis un autre qui complète le premier. Et ainsi de suite jusqu'à la dernière ligne. (...) Il n'y a pas de hasard ou de coïncidence. Il y a rencontre. C'est différent. (...) être disponible. Laisser entrer en soi tous les possibles, toutes les vibrations (...) Si je refaisais le même exercice aujourd'hui, ces phrases seraient différentes.³

Le terme *ré(ai)sonance* est venu à moi lors d'une discussion. Mon interlocutrice voulait exprimer le rapport à l'ouverture, à la disponibilité de soi «à prendre» une chose perçue, en la ressentant, donc en se l'appropriant. C'est à ce moment que j'ai réalisé l'importance de ce terme. J'entrais moi-même en résonance avec celui-ci. Est donc apparue

³ RACINE, Rober, *Le Dictionnaire*, l'Hexagone, Montréal, 1998, p.53-54

une conscience et un questionnement du « ça me fait penser à ». C'est un rapport au monde, à l'autre; il y a « soi » et l'« autre » et toutes les interconnections possibles. Se sentir interpellé, se sentir porté par quelque chose de plus fort que soi, se reconnaître; cela a toujours fait partie de mon rapport à la création, à l'art, à la musique; c'est le lieu de culte d'un monde intérieur qui vibre à l'écoute.

1.2 Écoute active & acousmatique

Je fais référence ici à deux protagonistes de l'art sonore : Raymond Murray Schafer (1933-) et Pierre Schaeffer (1910-1995). Ce n'est pas un débat que je fais ici, je tiens à le mentionner. J'extrais ce que j'ai retenu, ce avec quoi je suis entré en résonance, dans le travail de ces artistes. Ces deux homonymes questionnent selon moi, l'écoute de façon différente. Schafer, traitent de l'écoute comme quelque chose d'*actif*, comme un état vécu au contact d'un paysage sonore claire et transcendant. Schaeffer, lui, traite d'une écoute que je considère *acousmatique*, née de la musique concrète. Acousmatique, parce qu'enregistré sur support audio, donnant libre cours au montage, à la manipulation et à la réinjection de sons lors de spectacles. Cette distinction théorique m'emmènera plus loin à parler de l'écoute comme d'un état introspectif se développant au contact d'une acoustique différente, puis de l'archivage comme d'un geste prolongeant l'écoute, un geste qui conserve une mémoire, faisant en sorte que le temps devient une matière malléable, rendant possible la réinjection d'un moment donné à l'intérieur d'un autre.

Pour Raymond Murray Schafer, les termes *environnement sonore* et *paysage sonore* sont traités d'un point de vue *écologique*; il parle donc d'*écologie sonore*. Pour lui,

le paysage sonore est un champ d'interactions, même lorsque l'on considère individuellement les faits sonores qui le composent. Étudier la manière dont les sons s'influencent et se modifient les uns les autres (nous influencent et nous modifient nous-mêmes) est une tâche infiniment plus délicate que disséquer en laboratoire des sons isolés. C'est une tâche à laquelle doit maintenant s'atteler l'analyste du paysage sonore.⁴

Il existe en fait deux types de paysages sonores pour Schafer : Hi-Fi et Lo-Fi. « Dans l'environnement Hi-Fi, le rapport signal/bruit est satisfaisant. Le paysage sonore Hi-Fi est celui dans lequel chaque son est clairement perçu, en raison du faible niveau sonore ambiant. »⁵ Le Hi-Fi serait donc celle qui offre une meilleure écoute du spectre de tous les éléments, d'une façon claire et distincte, tandis que le Lo-Fi signifie que les signaux acoustiques individuels se perdent dans une surpopulation de sons qui rendent l'écoute moins sujette à être pénétrée d'éléments changeants transmettant une information « vitale ou intéressante »⁶; on se retrouve plutôt dans une masse de bruit qui annule une écoute *active*. Dans l'*écoute active*, tout le corps est interpellé en immersion dans un environnement sonore; nous sommes donc appelé à définir la source du son. Ne pas être capable de définir la source, serait synonyme de *bruit*; l'*écoute active* est alors faussée. C'est en fait une disponibilité entre autres des oreilles; la qualité du silence est une donnée

⁴ MURRAY SCHAFER, Raymond, *Le paysage sonore*, Éd. Jean-Claude Lattès, New York, 1979, p.187

⁵ Ibid, p.69

⁶ Ibid, p.70

essentielle chez Schafer : bruit égale pollution. Pour lui, la venue du Lo-Fi est caractérisée par la « ligne droite en acoustique ». C'est à cause de la masse sonore (bruit) qu'on ne sent plus les attaques et les chutes des sons (on peut par exemple apercevoir l'enveloppe d'un son sur un appareil enregistreur visuel). On observe là une ligne horizontale continue. Schafer parle du rapport au son créé par les machines, qui donne lieu à des sons continus, qui possèdent ce que Pierre Schaeffer appelle du « grain », un phénomène qui selon Schafer se retrouve rarement dans la nature. Raymond Murray Schafer dit de Pierre Schaeffer qu'il était un bon ingénieur, mais qu'il (Schaeffer) n'avait jamais sacrifié ses oreilles à ses yeux. L'importance que ce dernier accorde au son en tant que son, est manifeste dans la définition qu'il donne de ce qu'il appelle « *l'objet sonore*, objet de notre perception – et non pas (...) objet mathématique ou électro-acoustique de synthèse. »⁷ Pour Schaeffer, voir la source sonore n'était pas une préoccupation, ce qui l'intéressait bien plus c'est les diverses associations possibles entre une multitude de sons différents, de source différentes.

« *L'objet sonore* ne doit pas être confondu avec le *corps sonore* qui le produit, car un *corps sonore* fournit une diversité considérable d'objets qui ne sauraient être résolus par une identité originelle. »⁸ On sent très fort ici la notion de *montage*. Une captation (corps sonore) peut être sectionné en plusieurs *objets sonores* ; subir des effets, des renversements. Scheaffer détournait le réel en donnant place aux jeux poétiques. Schafer, lui, trouvait son lot de poésie à l'intérieur même de l'écoute du réel, quand celui-ci n'était pas engouffré

⁷ SCHEAFFER, Pierre, *La musique et l'ordinateur : Musique et technologies*, Paris, 1970, p.84

⁸ SCHEAFFER, Pierre, *Trois microsillons d'exemples sonores*, Paris, 1967, para. 73. 1 et 2. X.

dans le bruit. Il s'intéressait donc plus au *fait sonore*, qu'à *l'objet sonore*. Murray Schafer explique le *fait sonore*, par la définition que donne le dictionnaire du *fait*, en «ce qui est arrivé, ce qui a eu lieu, évoquant davantage l'idée d'existence par rapport à un contexte.»⁹

Pierre Schaeffer décrit la musique concrète comme suit :

Nous avons appelé notre musique «concrète» parce qu'elle est constituée à partir d'éléments préexistants, empruntés à n'importe quel matériau sonore, qu'il soit bruit ou son musical, puis composé expérimentalement par une construction directe, aboutissant à réaliser une volonté de composition sans le secours, devenu impossible, d'une notation musicale ordinaire.¹⁰

D'après lui, *l'objet sonore*, c'est de nier l'instrument et le conditionnement culturel ; de mettre face à nous le sonore et son « possible » musical. « On appelle *objet sonore* tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une *écoute réduite* qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification. »¹¹ L'*écoute acousmatique* est ici une *écoute réduite*, non pas qu'elle est réductrice aux possibles imaginatifs chez l'auditeur, mais bien que ce qui est entendu est pris pour ce qu'il est et n'est pas mis en contexte avec son environnement originel. C'est un travail qui dissocie la vue, de l'ouïe, dénature un son de sa source, que l'on appelle aussi *Schizophonie*. Pour Schafer, la radio est une des inventions qui donne vie à ce phénomène et est décrite comme un phénomène dérangeant. Pour Schaeffer par contre,

⁹ MURRAY SCHAFER, Raymond, *Le paysage sonore*, Éd. Jean-Claude Lattès, New York, 1979, p.187

¹⁰ SCHAEFFER, Pierre, *La musique concrète*, Presses Universitaire de France, Paris, 1967,

¹¹ http://cours.musique.umontreal.ca/MUS1217/Objet_sonore.html

ce serait une aberration que de nier l'apport technique et sonore des nouvelles technologies : « Nous avons appris à lier le luth au Moyen Âge, le plain-chant au monastère, le tam-tam au sauvage, la viole de gambe aux habits de cour. Comment ne pas s'attendre à une musique du XXe siècle qui soit celle des machines et des masses ? »¹²

Me positionner face à la technologie fut pour moi cruciale au cours de ma maîtrise : comment les nouveaux médias peuvent *déplacer* la pratique des plasticiens d'avant et d'aujourd'hui, notre vision de l'être et du monde dans lequel on vit ? Pour moi la technologie est un médium à investir. Elle offre de nombreuses façons de faire, un nouveau regard sur le monde, une rapidité, mais je dois sentir que je l'investi. Cette idée vient selon moi de mon parcours en art plastique. J'ai questionné l'apport esthétique des lecteurs dvd, amplificateurs, fils, etc. Dois-je montrer ou cacher ? Dans les deux cas la perception à l'œuvre diffère, Voir la source du son ou pas ? Je me suis mis à décortiquer la technique de plus en plus, jusqu'à découvrir un outil malléable qui me permettait de construire des éléments plastiques au lieu de composer avec l'attirail technique habituel. Le microcontrôleur et l'électronique en général sont devenus des éléments clés principalement au cours de ma deuxième année à la maîtrise. J'en parlerai plus tard dans le chapitre trois.

¹² SCHAEFFER, Pierre, *La musique concrète*, Presses Universitaire de France, Paris, 1967, p.9

Ce questionnement technique ne cacherait-il pas un qui est un fondement plus philosophique ? Cette idée de sérialisme qu'offre la machine, n'est-elle pas aussi effroyable, que ce face à face avec la mort ?

Le choc de l'immuable face au périssable.

Ici la machine garde en vie artificiellement.

Être à l'écoute, c'est toujours être en bordure du sens, ou dans un sens de bord et d'extrémité et comme si le son n'était précisément rien d'autre que ce bord, cette frange ou cette marge, du moins le son (...) recueilli et scruté pour lui-même, non pas cependant comme phénomène acoustique (ou pas seulement), mais comme sens résonnant, sens dont le sensé est censé se trouver dans la résonance et ne se trouver qu'en elle.

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Éd. Galilée, Paris, 2002, p.21

1.3 Acoustique : Écoute

«(...) quelle est la relation entre l'homme et son environnement acoustique et qu'arrive-t-il lorsque ce dernier se modifie ?»¹³

Selon Raymond Murray Schaffer l'espace acoustique, c'est « le profil d'un son dans le paysage. L'espace acoustique d'un son correspond à l'espace dans lequel il sera entendu avant de tomber au-dessous du niveau sonore ambiant. »¹⁴ Cette notion d'acoustique m'interpelle. Quand elle se modifie, elle me fascine. Elle me plonge dans un état, une conscience de l'espace qui m'entoure. Ça s'ouvre autour de moi et me met en contact avec l'intérieur. C'est un état d'écoute *active* : Les oreilles sont stimulées autant que les yeux, et l'aller-retour entre la source et l'entendement, se fait aussi présent que l'aller-retour de l'extérieur vers l'intérieur. Ça vibre. L'écoute devient kinesthésique, donc elle interpelé tous les sens.

Dans cette idée de renvoi constant au *dedans* pour connaître le *dehors*, comme un diapason *réglé sur soi*, Jean-Luc Nancy dit dans *À l'écoute*, que «le son n'est pas moins fait de renvois : il se propage dans l'espace ou il retentit tout en retentissant «en moi». Dans l'espace extérieur ou intérieur, il résonne, c'est à dire, qu'il se réémet tout en «sonnant» proprement, ce qui est déjà «résonné» si ce n'est rien d'autre que se rapporter à soi.»¹⁵ Être à l'écoute, c'est se montrer disponible, ouvert, réceptif, disposé à la profondeur d'une

¹³ MURRAY SCHAFFER, Raymond, *Le paysage sonore*, Éd. Jean-Claude Lattès, New York, 1979, P.16

¹⁴ Ibid, P.374

¹⁵ NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Éd. Galilée, Paris, 2002, P.22

caisse de résonance qui n'est autre que notre corps de part en part. C'est l'idée qu'on ne peut *entendre* que si l'on écoute résonner en soi.

J'ai réalisé en septembre 2008, donc au début de ma maîtrise, une œuvre intitulée *Environnement Sonore*, (fig. 1.4, DVD Piste 3 ; fig 1.5, p.28) pour un travail axé *In Situ*, où j'ai transposé des sons de milieux totalement différents, dans une cage d'escalier composée de 6 étages. J'ai véritablement choisi ce lieu pour ces qualités acoustiques. Il m'a toujours fasciné. À l'ouverture de la porte, j'avais l'impression d'entrer dans un autre monde, parce que tout résonnait autrement. Je suis automatiquement transporté dans un mode *à l'écoute*. Chaque étage était muni d'un dispositif sonore, mis à part l'étage 1 qui servait de palier d'écoute globale. On pouvait soit écouter l'ensemble de la composition, monter ou descendre pour s'éloigner ou s'approcher des sons, capter le détail. Le spectateur qui entre dans un espace sonore peut se questionner sur la provenance du son. Souvent, il sent le devoir de s'appuyer sur un aspect visuel pour rendre tangible l'existence du son. D'après Gilles Deleuze, « l'image provenant de la sonorité a pour but de donner au spectateur une imagerie mentale et de développer une double signification à l'atmosphère. »¹⁶ Le spectateur, toujours dans son rapport avec le visuel, se demandait si les sons entendus, n'étaient pas produits de l'extérieur. La cage d'escalier munie de grandes fenêtres, donnait sur le stationnement et octroyait l'impression que les bruits d'autobus et de voitures venaient de l'extérieur, tandis que la majorité des voitures étaient fixes, ce qui donnait lieu à un espace surréel. Puisque la réalité de l'extérieur ne concorde pas, le spectateur doit

¹⁶ MARRATI, Paola, *Gilles Deleuze : Cinéma et Philosophie*, Ed. PUF, France, 2003

chercher à l'intérieur pour voir d'où provient le son, qui parfois n'a pas du tout de liens avec l'endroit (un plancher de bois qui craque, par exemple). Les spectateurs pouvaient se faire leurs propres histoires par rapport à une telle installation, qui était munie d'enceintes et de lecteurs mp3 cachés par des bandages.

L'expérience précédant l'installation de *l'Environnement Sonore* a changé ma façon d'entendre l'environnement sonore de mon quartier. Je suis partie marcher avec mon enregistreuse, le casque d'écoute sur les oreilles. Jamais je n'avais eu une telle sensibilité face à un environnement connu; cette écoute *électronique*, amplifiant les sons, me saisissait. J'ai vécu une expérience similaire au Maroc, en mars 2010, lors de ma présence à la *17^{ième} édition du Festival d'art vidéo de Casablanca*. Je présentais un travail qui se nommait *Habitée par une chambre* (fig. 1.6, DVD Piste 4 ; fig 1.7, p.28), qui concrètement prenait forme lors d'une *installaction*, où se construisait un tissage de fils électriques et d'enceintes. Ce projet traitait de l'idée, qu'ailleurs, le *connu* et *l'inconnu* s'affrontent constamment. Cette zone de confort, du « trop connu » qu'est ma chambre, qui est en fait une métaphore du *cocon*, se voyait transposée ailleurs et mettait en jeu la mémoire. Les lieux qui créaient cet état en moi, je les considérais comme une obligation à l'enregistrement. J'ai travaillé aux anciens abattoirs de la ville, où j'allais exposer mon projet, dans ce lieu lourd de signification. Il me repoussait au lieu de m'inviter à un état confortable apte à la création. Jusqu'à ce que je trouve sur mon chemin une autre bâisse qui me fit penser à une chambre. Ce fût pour moi le déclencheur qui validait un choix; je me sentais chez moi dans cet *ailleurs*. J'ai alors enregistré (à l'aide de mon enregistreuse

numérique portative) chaque page de mon texte dans des lieux différents : des escaliers, un recoin, une salle avec une énorme réverbération, assise sur un madrier de bois par terre à l'extérieur, à côté d'un écoulement d'eau près d'une porte brisée et lors de mon action dans une ancienne étable au plafond de trente pieds. Je sentais le texte vibrer autrement à chaque emplacement; il se déroulait dans l'espace, qui lui m'ouvrait vers un espace intérieur.

1.4 Mémoire : Archivage

Je fais référence à la mémoire quand je parle de ré(ai)sonance et d'archivage. La mémoire est pour moi un bagage, une accumulation de faits marquants, qui nous construisent, qui forment notre chair et notre identité. Faire refléter notre vécu pour comprendre, est selon moi inévitable.

Dans *L'Écoute Sourde* (fig.1.8, p.29 ; fig.1.9, DVD Piste 5) un projet présenté en novembre 2008, le son subissait des transformations à travers deux systèmes de diffusion. Il était tout d'abord entendu dans l'espace à bas volume, puis pour l'action, prenait de l'ampleur pour ainsi englober toute la galerie. À l'instant où le volume du son s'élevait, nous commençons l'action; ou plutôt elle commence dès que quelqu'un remarque qu'il se passe quelque chose, puisque qu'elle n'est pas prévue. Ce signe sonore se retrouvait à la fin de l'action, dans les écouteurs qui avait servi plus tôt. Le même son, dans ce cas, prenait une tout autre symbolique, dépendamment de son moyen de diffusion. L'évènementiel se transforme en un lieu d'écoute intime d'une action archivée.

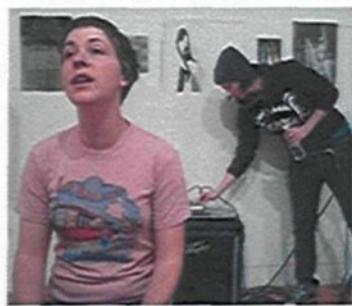
Ce projet était un premier essai très chargé pour moi dans ma recherche. Ce fût le premier projet qui traitait du langage dans un rapport au temps, à l'archivage en direct, qui était en fait une *installaction*. Le son pour *Environnement sonore* avait été capté et retravaillé, tandis que pour *l'Écoute Sourde*, ce qui avait été enregistré en direct était retransmis tel quel. La mémoire n'était en quelque sorte, pas retravaillée. La position de ce qui a été vu et entendu en direct, puis rediffusé par écran, enceintes, casque d'écoute, est simplement différente de sa source, par le fait qu'il est réinjecté dans le réel, dans une autre forme, et répété dans le temps grâce aux machines. C'est une mémoire qui se rejoue. Peter Scendy, dans son livre *Écoute : Une histoire de nos oreilles*, constate qu'« après sa phonographie analogique, la numérisation du son prépare donc aujourd'hui une nouvelle époque de l'écoute. C'est aussi une nouvelle *responsabilité* de l'écoute, qui ne répond plus uniquement à des lois internes à l'œuvre; structurellement inscrite dans l'œuvre ou prescrite par elle.»¹⁷ J'aime que l'on puisse sentir la fabrication d'un son, qu'il transmette la trace de son histoire. J'aime également l'idée que l'écoute puisse se partager. Aussi intime qu'elle puisse paraître, peut-elle s'offrir ? Est-ce qu'une œuvre sonore peut comprendre intrinsèquement sa propre façon de l'écouter ?

La numérisation du son et de l'image est donc un appareillage, une *instrumentation* de l'oreille et de l'œil. Les microphones et caméra deviennent des organes qui prolongent ceux du corps. L'archivage technologique « (...) forme pour ainsi dire le prolongement

¹⁷ SZENDY, Peter, *Écoute : Une histoire de nos oreilles*, Éd. de Minuit, Paris, 2001, P.161

dynamique de la *mémoire fixe*. »¹⁸ Les technologies actuelles représentent bien une forme de prolongement de nos sens et réflexions; jusqu'à quel point peut-on penser une coextension entre le monde du langage et le monde matériel ? Est-ce possible de faire ressentir le réel à l'intérieur d'une retranscription numérique ?

¹⁸ CHIROLLET, Jean-Claude, *Numériser, Reproduire, Archiver les images d'art*, l'Harmattan, Paris, 2005, p.12



1



2



3



4



5



6

Figure 1.1 1-*La fin des illusions* de Carol Dallaire (2008) ; 2-*Dragage00* de Jean-Paul Quéinnec (2008) ; 3-*L'opérette imaginaire* de J-P Q.(2009) ; 4-*Scène de rue* de C.D. (2009) ; 5-6-*Dragage01* de J-P Q. (2009)



Figure 1.5 *Détail Environnement sonore* (2008)



Figure 1.7 *Action & installation de Habitée par une chambre* (2010)

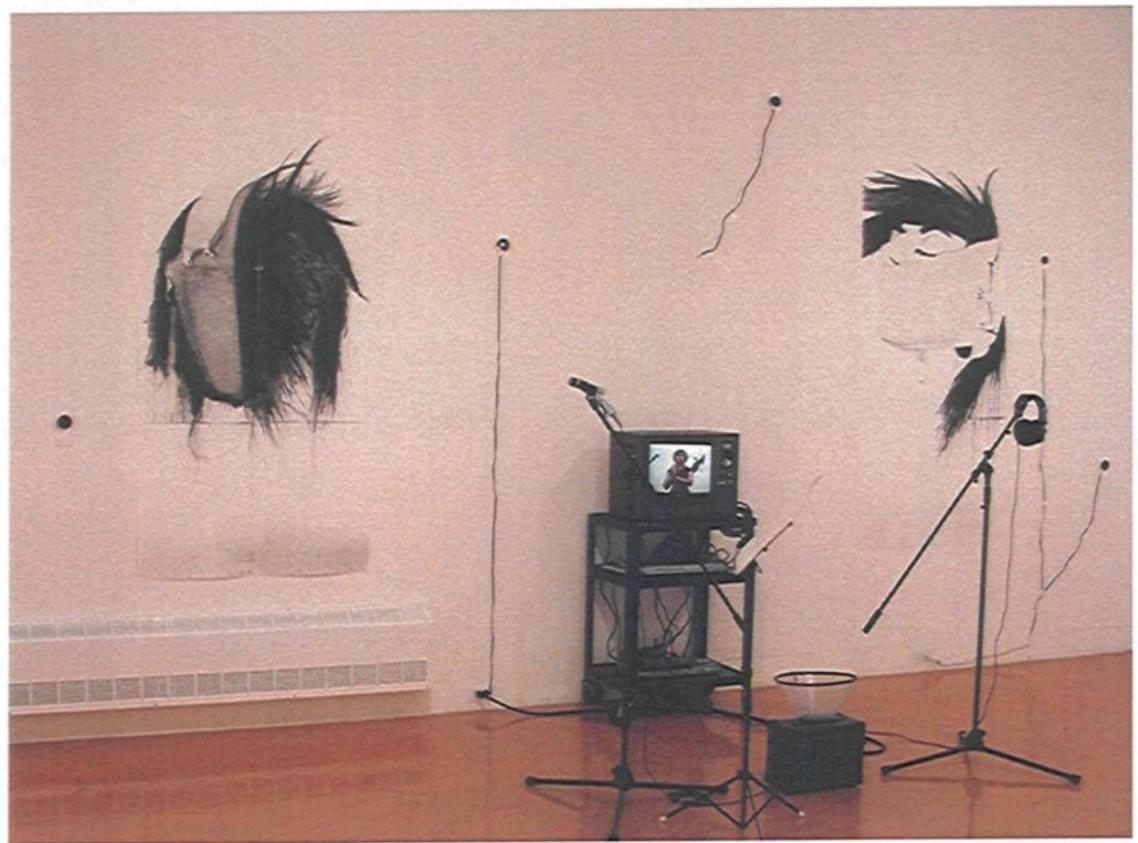


Figure 1.8 *Vue d'ensemble de l'installation de L'Écoute Sourde (2008)*

elle est son dedans, dehors
dans une quête, à travers
elle est en **(e)lle**
l'étirer d'abord puis la déchirer
la prolonger une peau qui raconte un corps
l'incarner dans un autre corps

CHAPITRE II

MORCELLEMENT DE L'ÊTRE

La métamorphose précisément, est le fruit d'une modification interne entraînant un changement extérieur. L'homme ne peut pas véritablement se métamorphoser comme le fait par exemple la chenille – si ce n'est durant l'enfance et l'adolescence où la maturation biologique vient bouleverser radicalement l'apparence d'un sujet. En revanche, l'homme peut se transformer intérieurement. La métamorphose humaine correspond donc à une représentation symbolique, à un mythe.

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Éd. José Corti Paris, 2004

CHAPITRE II

MORCELLEMENT DE L'ÊTRE

Le deuxième chapitre prend la forme d'une poupée russe, où sont linéairement traitées les notions de *polymorphie* et *polyphonie*, de *corps propre* et de *corps morcelé*, de *membre fantôme*, de *corps sans organes*, de *transc* puis de *corps sonore*. Ce chapitre fait donc le parallèle entre la pratique de plusieurs disciplines et un questionnement plus personnel sur la dislocation identitaire de l'être.

2.1 Le polymorphisme et la polyphonie

Je crois sans hésitation que l'être, son identité, son parcours sont multiples et que l'on peut se dédoubler à l'infini devant les possibilités et les choix d'une vie. La métamorphose m'interpelle aussi, dans l'idée de la transformation. *L'Allégorie du membre fantôme* est née de cette question sur l'identité, sur les acquis, sur la génétique, sur ce qui forme la chair, la déforme, sur le rapport mère-fille, sur le bagage qu'on traîne en soi, sur les événements qui marquent une vie, sur un rapport au monde. Une image a longtemps eu une empreinte sur moi : la poupée russe. C'est l'idée que l'on puisse être le prolongement de quelqu'un d'autre et de ne pas pouvoir y remédier. *L'Allégorie du Membre Fantôme* traite de la métamorphose et de l'enfermement. Le personnage de l'histoire porte deux autres femmes en elle : dans la présentation du livre d'artiste qui accompagne cette œuvre, (fig. 2.1, p.60) il est indiqué, comme une mise en abîme de structure semblable : elle & Elle -> La fille,

(e)lle -> La mère et (E)lle -> La grand-mère. Le jeu de la lettre « e » est significatif ; le petit « e » de « elle », indique qu'elle est petite et se retrouve entre les parenthèses (dans le ventre) de « (e)lle », la mère. Elle est aussi « Elle », le grand « E » se retrouvant dans le ventre de la grand-mère. C'est comme si elle avait deux mères, mais qu'elle vit une quête vers le grand « E », vers l'ouverture, vers la lumière, tandis que le « e » est enfermé dans le quotidien de la vie.

Le personnage est donc à la fois polymorphe, défini comme étant « l'image de la différence au sein d'un groupe homogène, mais non identique. »¹⁹, prenant ainsi plusieurs formes d'après les fluctuations identitaires qui le crée et le métamorphose, parce qu'il s'oriente «vers cette quête de l'autre *inconnue*». Ainsi William James, psychologue et philosophe américain, fut l'un des premiers chercheurs à prendre pour point de départ de son analyse les comportements humains de ses contemporains, à partir de sources multiples, de conscience unitaire, d'âme éternelle ou de moi permanent :

Son objet est au contraire un *Moi Multiple* c'est-à-dire marqué par la pluralité des rôles qu'il joue, simultanément et successivement, objectivé par les autres. Chacun d'entre nous, durant la même journée, joue plusieurs rôles qui changent au cours de notre vie. Comment dès lors se reconnaître soi-même comme un être unique c'est-à-dire unifié autour d'une définition permanente ? Si chaque situation, sphère sociale, âge de la vie, interaction avec d'autres est caractérisé par des rôles différents, et si les autres vous perçoivent à travers ces rôles sociaux qui servent à vous identifier, ne sommes-nous pas tous, à des degrés divers, pourvus de «personnalités multiples» qui rendent problématique une définition unitaire de Soi ? James n'était pas loin de penser que ces dédoublements de personnalité (du genre Dr. Jekyll et Mr. Hyde) ou autres «

¹⁹ ROUGER, Philippe, *Les empreintes génétiques*, Éd. PUF, France, 2000, p.28

pathologies mentales » (schizoïdies) n'étaient autres que des conséquences de cette mobilité croissante des individus dans les sociétés modernes. Cette multiplication des expériences engendrait, selon lui, une « incertitude radicale sur ce qu'on est ». Mais il faisait du Soi (*Self*) une instance tendue vers la mise en cohérence et en continuité des expériences personnelles. Si la vie sociale est un théâtre, et si toutes les identités du Moi sont des rôles d'acteurs qui n'existent que durant le temps de la représentation de la pièce, alors il faut postuler un *Self* doté de mémoire qui assure une certaine unité au-delà des situations rencontrées.²⁰

Pour sa part, Deleuze parle de *rhizome* en tant qu'analogie au multiple. Un rhizome est en soi la tige souterraine de certaines plantes vivaces ; ce n'est pas des racines, mais bien une structure d'où prolifèrent des bourgeons, d'où naîtront d'autres structures : « un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. »²¹ Cette idée de *rhizome* se trouve dans *L'Allégorie du Membre Fantôme*, par la place occupée par les trois figures, mais se retrouve également dans mes projets antérieurs. Dans l'idée que l'être ou le parcours polymorphique est constitué d'une globalité de fragments, *Environnement Sonore* était au niveau de la spatialisation sonore, disloqué sur six étages (fig.2.2, p.61). Le polymorphisme dans *L'Écoute Sourde*, était représenté dans un être divisé en trois, se rassemblant à la fin dans une tâche commune (fig.2.3, p.62). *La Femme_Enceinte* (fig 2.4, p.62) et *Habitée par une chambre*, (fig. 2.5, DVD Piste 6) traduisant en soi une fragmentation de l'être grâce à un travail du son dans l'espace. J'en parlerai plus loin dans le chapitre trois, mais j'ouvre une brèche ici ;

²⁰ Claude Dubar « Polyphonie et métamorphoses de la notion d'identité », *Revue Française des Affaires sociales* 2/2007 (n° 2), p.14-15

²¹ DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Éd. de Minuit, Paris, 1980, p.13

comment un système de spatialisation sonore peut-il traduire une dislocation de l'être ?

Au *polymorphe* se colle inévitablement le *polyphonique*, de par le travail de la voix dans mes projets. Tous mes projets à la maîtrise, à des degrés variables, ont traité le son via la voix comme source sonore, comme matière, comme texture de l'être. En linguistique, la notion de polyphonie est considérée comme immanente chez les êtres humains : « Les linguistes admettent sans grande difficulté que chaque discours en contient un autre et le reflète. Le discours s'inscrit dans une interaction, explicite ou implicite, avec d'autres discours. (...) Il est ainsi généralement admis que les textes véhiculent plusieurs points de vue émanant de différentes sources ; autrement dit, il y a, dans le même texte, plusieurs voix qui se font entendre : les textes sont polyphoniques. »²² La polyphonie peut aussi bien être accordée à la voix, qu'au point de vue sur un texte, on pourrait alors parler de polysémie.

L'écriture m'a emmenée vers un travail de la voix ; sa non-émission (labial), sa perte, son entièreté clairement donnée, sa pluralité grâce à la spatialisation. La présence de multiples figures de *L'Allégorie du Membre Fantôme*, m'a emmenée à considérer la polyphonie dans mon travail. Il m'importait de trouver une façon de dire, sans que les figures soient définies comme des personnages, chacun avec un grain de voix ou autre caractéristique particulière. Se sont donc révélées au cours de mes lectures, des découvertes

²² « La polyphonie linguistique », *Langue française* 4/2009 (n° 164), P.3 [p. 3-9].

au niveau du *corps sans organes* et de la *transe*, qui traite du *mouvement*, ingérant alors une perte des réflexes, parce qu'épuisée, déstabilisée.

Novarina parle de ce phénomène d'intensité, dans *Le théâtre des paroles* :

(...) toujours au-delà de la fatigue, jusqu'au deuxième souffle, jusqu'au troisième corps qui se forme quand on a bien usé, exténué son corps premier. Pour soulager son corps automatique, pour voir son corps premier se lever, pour exténuer sa tête, pour se vider, pour se dépouiller d'un corps, pour avoir l'esprit bien renoncé, pour se tuer, pour perdre la parole.²³

J'aime l'idée de la *physicalité du dire* ; qu'une fatigue, un effort, une posture influence la voix ; comme est alors moulée au corps, elle est instrument en perte de contrôle et pas virtuose. C'est comme ci le fond et la forme se mariait, à l'intérieur d'un système son-sens. Toute la voix résonne autrement, dans une posture vocale qui dit elle même du texte.

Ce qui m'interpelle dans la voix c'est son côté *métaphysique*, comme nature ultime de l'être, du monde, de l'univers et de notre interaction avec cet univers, c'est envisager qu'elle soit un palimpseste combinant une double mémoire, celle des liens affectifs originels, celles des trajectoires en acte. « Il est polyphonique puisqu'il porte l'écho d'une forte symbolisation collective (...) . Puisqu'il est issu d'un chœur de messagères; femmes dont les timbres, les phrasés, les répertoires bien que singuliers, partagent une ressemblance

²³ NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Éd. P.O.L, Paris, 2007, p.100

puisée à la même inspiration. »²⁴

La voix comme un prolongement de l'être, un tube faisant vibrer l'air qu'il porte. Antonin Artaud (corps sans organes) puis Novarina ont un discours semblable à cet égard, un discours se situant entre théorie et poésie, qui m'*inspire* beaucoup :

(...) la parole forme plutôt quelque chose comme un tube d'air, un tuyau à sphincters, une colonne à échappées irrégulières, à spasmes, à vanne, à flots coupés, à fuite, à pression.» (...) Le cœur de tout ça est dans le fond du ventre, dans les muscles du ventre. Ce sont les même muscles du ventre qui, pressant boyaux ou poumons, nous servent à déféquer ou à accentuer la parole.²⁵

²⁴ Joëlle Deniot « L'intime dans la voix », *Ethnologie française* 4/2002 (Vol. 32), p. 709-718.

²⁵ NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Éd. P.O.L, Paris, 2007, p.11

Je crois que l'enregistrement, autant au niveau de la voix que de l'image, est un phénomène polyphonique. *poly-* pour *plusieurs*, donc plusieurs points de vue, plusieurs niveaux de perception. La façon de *capter* cette réalité peut exister de multiples façons. Pour *L'Allégorie du Membre Fantôme*, mes moyens d'enregistrement du son changent selon certaines parties et je crois que c'est une méthode qui fait parler le texte différemment. Par exemple, les deux premières parties sont enregistrées grâce à un *laryngophone* (Fig. 2.6, p.63) (micro placé autour du cou, qui capte les vibrations de la gorge) et les deux autres parties sont captées à l'aide de l'enregistreuse, devant la source sonore ou avec du recul pour capter l'ensemble de la salle. Pour moi, cela s'est avéré incarner le texte d'une certaine façon ; on peut perdre l'entendement des mots, mais écouter le son et encore faire du sens. Henri Chopin pratique la poésie sonore et l'enregistrement sur bande. Il utilise des microphones pour enregistrer sa voix ; il est même allé jusqu'à en placer un « minuscule dans le larynx, ou contre les parois buccales, dans le but de faire entendre le domaine *paravocal** du corps en action. »²⁶

2.2 Le corps propre / morcelé

Depuis le début de ma démarche en art, je me situe constamment dans un rapport à la complétude. J'ai souvent envie de mettre beaucoup d'éléments dans mes œuvres, pour donner l'impression qu'il n'y a pas de faille, que je suis en parfait contrôle de mon travail.

* à côté de, au-delà de la voix

²⁶ CHAMBERLAND, Roger, *Oralités – Polyphonix*, Éd. Inter, Québec, 1992, p.36

J'ai commencé en travaillant avec la béquille au Cégep et à l'université, puis avec le corset, la canne, les prothèses, pour me rendre compte de l'analogie que j'utilisais face à moi-même, pour me sentir toujours dans une dynamique de manque, de perte, comme une métaphore ontologique de l'incomplétude de l'être inachevé et perclus.(fig. 2.7, p.63) C'est une attitude que j'ai aussi développée de « touche à tout », pour sentir que tout m'est possible, qu'une œuvre acquiert une certaine autonomie quand elle touche à plusieurs médiums, elle acquiert une force. Une deuxième métaphore de la prothèse s'installe, dans un rapport au média, où tout devient prothétique et le prolongement de l'être incomplet. Mon travail est, depuis le début, dans une dynamique d'une sémantique déconstruite, dispersée, où les choses sont parfois dysfonctionnelles, brisées, périssables, tel un *corps morcelé*. La technologie à ce quelque chose d'immuable, que j'aime déplacer, investir, sentir défaillir. Cette dernière idée est paradoxale, mais démontre que le fondement de mes projets naît toujours d'une incomplétude qui se matérialise dans l'obsession du *corps propre*, complet. Cette conception s'applique autant à la forme qu'au fond de mes projets. Je réalise alors qu'ils me prolongent, mais me complètent aussi. Tout cela m'a emmenée de façon inconsciente au thème du fantomatique, à cette part d'inconnue et d'invisible qui nous habite.

Cette *imago* du corps morcelé, décrite par Jacques Lacan, est définie de cette façon :

Ce corps morcelé (...) se montre régulièrement dans les rêves quand la motion de l'analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l'individu. Il apparaît alors sous la forme de membres disjoints et de ces organes figurés en exoscopie, qui s'ailent et s'arment pour les persécutions intestines (...) dans les lignes de fragilisation qui définissent l'anatomie

fantasmatique, manifeste dans les symptômes de schize ou de spasme, de l'hystérie.²⁷

Ce corps morcelé, c'est le corps propre, sectionné, d'où un ou plusieurs membres ont été arrachés. Cette notion est intrinsèque à ma recherche, comme source d'inspiration, devenue consciente depuis peu grâce à cette recherche. Selon Maurice Merleau-Ponty : « La spatialité du corps est le déploiement de son être de corps, la manière dont il se réalise comme corps. En cherchant à l'analyser, nous ne faisions donc qu'anticiper ce que nous avons à dire de la synthèse corporelle en général. »²⁸ L'expérience du corps propre nous enseigne à enracer l'espace dans l'existence, notre façon de percevoir le monde est dictée par chaque partie de notre corps (on appelle également ce phénomène proprioception). Je crois que c'est la perte de l'entièreté du Soi qui symbolise cette paranoïa chez moi. Cela me fait penser à la méthode paranoïaque critique de Salvador Dali, qui s'avère être une « une méthode spontanée de connaissance irrationnelle, basée sur l'objectivation critique et systématique des associations et interprétations délirantes ».²⁹ C'est ancré dans mon inconscient cette peur de ne pas être complète, que je fais ressurgir dans mon travail depuis le début de ma pratique.

Dans quoi allons-nous puiser au début d'une pratique ? Je nommais lors de mes études au Cégep, l'art que je faisais, *d'art thérapie*, puis j'ai vite compris que je puisais dans ma vie, dans la douleur, dans le deuil, dans la maladie, dans le mal en général, pour en

²⁷ LACAN, Jacques, *Écrits*, Éd. Du Seuil, Paris, 1966, p.97

²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, France, 1945, p.174

²⁹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Méthode_paranoïaque-critique

quelque sorte les sublimer. Je ne veux pas faire une psychanalyse ici, mais je crois que tout art est autoréférentiel. Je ne traite pas nécessairement dans mon mémoire de cette notion, mais en me questionnant sur la forme de ce mémoire, j'ai vite pris conscience que ce n'était pas là qu'un exercice de citation. Je sentais un besoin d'investissement personnel, de trouver le fond des choses, l'origine de cette pratique en art.

CORPS PROPRE

GRAND-MÈRE ----- MÈRE ----- FILLE

M e m b r e d'une f a m i l l e

CORPS MORCELÉ

GRAND-MÈRE ----- MÈRE ----- FILLE

M e m b r e f a n t ô m e

Ceci est un schéma qui sert à exprimer la perte de l'unité. Une analogie entre famille/corps et identité.

Ainsi de délimitent, dans l'ensemble de mon corps, des régions de silence.
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, France, 1945, p.97

Sur quelle lampe merveilleuse dois-je compter pour espérer éclairer, un jour, le monde interne obscur, douloureux et violent de cette femme, pour que le génie transparent qu'elle appelle à son secours prenne enfin corps ? Ma lanterne, je le sais, c'est ma propre douleur, à laquelle, sans le savoir – mais peut-être l'a-t-elle senti ? – elle aura contribué à donner un lieu, un trajet, des contours ; c'est mon intime et précieuse blessure, dont elle a su animer les bords, à la frontière entre l'indifférence et la douleur, entre l'atone et le sensible, entre la transparence et la couleur...

Nicolas Danziger « La jambe transparente et la lampe merveilleuse : histoire d'une excitation douloureuse chronique », *Revue française de psychanalyse* 1/2005 (Volume 69), p. 59

2.2.1 Le membre fantôme

La notion de «membre fantôme» est venue de celle de «douleur fantôme». Je me suis sentie interpellée par ce terme qui touche la perte et le sentiment de manque.

Ma grand-mère est décédée en 2003, la journée où j'ai entamé ma première toile de mes études en art au Cégep. C'est récemment que j'ai fait le lien entre le deuil que j'ai subi et mon travail de création. *L'Allégorie du Membre Fantôme*, a beaucoup à voir avec la mort, à la perte oui, mais également à retrouver un être égaré, à l'incorporer. Les gens qui ont été victimes d'une amputation disent que c'est un peu comme vivre un deuil, il y a une empreinte en nous de ce *membre*, il fait partie de nous, mais souffre de son absence. Une image-mémoire centrale du corps dans le cerveau envoie des sensations ou des douleurs au membre fantôme qui peuvent être ressenties lorsque le cerveau envoie des messages persistants aux membres manquants. Cela engendre donc une cicatrice dans la mémoire corporelle. Cette idée de cicatrice me parle beaucoup dans ma création ; comme une marque causée par un choc, un peu comme un palimpseste, qui se construit par destruction et reconstruction successive, tout en gardant l'historique de traces anciennes.

J'ai rapidement pris conscience que la notion de *perte* était très présente dans ma pratique et découvert que l'art était entre autres une façon de sublimer des deuils, des manques et c'est également devenu un type d'esthétique. La perte n'est jamais limitée à

l'expérience actuelle : chaque mort entre en résonance avec les pertes antérieures de toutes natures, mort certes, mais aussi renoncement, rupture, séparation, qui ont laissé leurs traces ; traces de blessure toujours prête à se rouvrir dans la création. André Green relève que « Le travail de l'écriture présuppose une plaie et une perte, une blessure et un deuil, dont l'œuvre sera la transformation visant à les recouvrir par la positivité fictive de l'œuvre. »³⁰ Il s'opère, dans la création, un travail de transformation, de découverte de soi, qui dans un certain sens, collabore à un type d'art que l'on peut dire *thérapeutique**.

Le sentiment vivide de la douleur surgit même après des années, un élément déclencheur ramène à un certain point focal ; le passé se réactualise. Les gens qui ont vécu une amputation peuvent ne pas ressentir la douleur fantôme et voir *apparaître* un membre fantôme, parce qu'une circonstance rappelle celle de la blessure passée. C'est le souvenir de l'avoir eue qui est difficile à prendre, un certain sentiment d'injustice.

Ce qui en nous refuse la mutilation et la déficience, c'est un Je engagé dans un certain monde physique et interhumain (...) Dans l'évidence de ce monde complet où figurent encore des objets maniables, dans la force du mouvement qui va vers lui où figurent encore le projet d'écrire ou de jouer du piano, le malade trouve la certitude de son intégrité.³¹

C'est seulement quand l'être repositionne sa carte physique ou psychologique, en intégrant la perte dans son unité, qu'il peut réitérer un *corps propre*.

³⁰ GREEN, André, *Le double et l'absent : La déliaison*, Éd. Les Belles Lettres, Paris, 1992, p. 57.

*Art-thérapie : «est une forme de **psychothérapie** qui utilise la création artistique pour prendre contact avec sa vie intérieure (sentiments, rêves, inconscient, etc.), l'exprimer et se transformer.»

http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=art_therapie_th#P34_930

³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, France, 1945, p.97

Cette idée de la perte m'a emmenée, à cause de ma manie de complétude, à travailler avec les béquilles, les corsets, puis les prothèses, comme prolongement, mais aussi faisant littéralement partie du corps. Les prothèses peuvent prendre plusieurs formes dans ma pratique, mais plus précisément à la maîtrise, l'analogie s'est transposée au niveau technologique, dans la production du son ; un micro comme prothèse buccale, un casque d'écoute comme prothèse auditive, etc. Cela mène à un type d'hybridation du corps à l'instrument sonore, pour créer ce qu'appelle Peter Szendy *l'organologie*, l'étude des instruments de musique. Il dit dans *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, que la liste des organes s'allonge jusqu'au vertige, « puisque la pratique musicale implique l'ensemble du corps; puisqu'elle invente même de nouveaux «membres», puisqu'elle produit même des corps chimériques. »³² Le *corps propre* du musicien comprend son instrument. « Il y aurait plutôt à penser des modes de couplages excitation-résonnance par lesquels [...] les corps (le «propre» et le prothétique) s'articuleraient pour un devenir-sonore conjoint. Dans la disjonction et l'espacement. »³³ J'ai par exemple utilisé dans *L'Écoute Sourde* et *L'Allégorie du Membre Fantôme*, un *cône acoustique*.

³² SZENDY, Peter, *Écoute : Une histoire de nos oreilles*, Éd. de Minuit, Paris, 2001, p.459

³³ Ibid, p.128

30 / PHANTOMS IN THE BRAIN

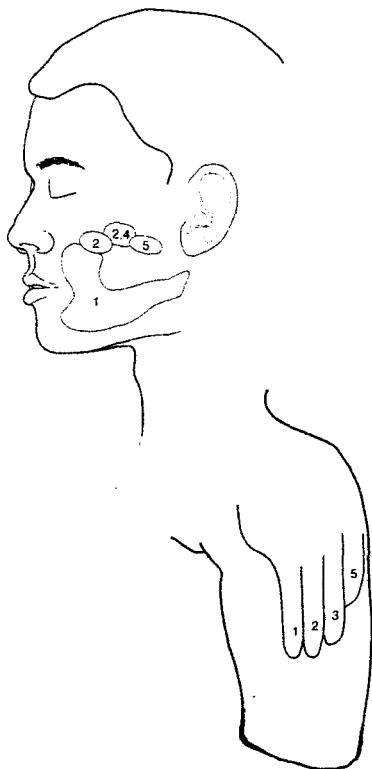


Figure 2.2 Points on the body surface that yielded referred sensations in the phantom hand (this patient's left arm had been amputated ten years prior to our testing him). Notice that there is a complete map of all the fingers (labeled 1 to 5) on the face and a second map on the upper arm. The sensory input from these two patches of skin is now apparently activating the hand territory of the brain (either in the thalamus or in the cortex). So when these points are touched, the sensations are felt to arise from the missing hand as well.

RAMACHANDRAN, V.S. ; BLAKESLEE, Sandra, *Phantoms in the brain*, New York, 1998, p.30

Ceci est une image extraite du livre *Phantoms in the brain* du neurologue Vilayanur S. Ramachandran. Ici on voit un schéma qui représente une personne amputée de l'avant-bras gauche. On comprend donc que tous les membres du corps sont cartographiés à un endroit bien précis dans le cerveau et que lorsqu'une perte s'opère physiquement, son emplacement dans le cerveau est *volé* par celui d'à côté. Ici l'avant-bras est connexe au visage ; ce pourquoi, il ressent ses doigts fantômes quand il touche un endroit précis de son visage.

Je me suis beaucoup intéressé à ce phénomène, parce qu'il me donnait une explication physiologique du manque. Je me sentais alors investir mon corps, investir ce que je ne peux voir, pour mieux vivre avec la perte et le deuil.

Dans *L'Écoute Sourde* j'ai utilisé une collierette de chien, qui leur sert à ne pas lécher leurs blessures (fig. 2.8, p.64). Il y avait bien sûr cette image de l'être blessé, mais la forme de l'objet faisait penser à une enceinte. Dans *L'Allégorie du Membre Fantôme*, j'ai poussé cette image jusqu'à construire une énorme collierette, pour produire un *cône acoustique*. Il est comme un prolongement du corps qui change l'acoustique de ma production sonore vocale, engendrée également par la posture, causé par son poids et sa taille. Également, lors d'une conception sonore pour une production en théâtre de *l'Opérette Imaginaire*, montée par Jean-Paul Quéinnec, dans le cadre d'un cours, je me suis transformé en *femme orchestre*. Deux étudiantes en design m'avaient confectionné un chariot à roulette, (se référer à l'image 3 de la figure 1.1, p.27) qui engendrait une posture, une façon de jouer; qui influençait ma façon de *penser* la conception sonore.

Pour moi, le rapport au fantomatique fait émerger une autre notion, celle de la *présence*. Je crois le corps inséparable de sa présence. Il y a dans mon œuvre un rapport constant au corps et il frappe même quand on ne le voit pas, on sent sa présence, donc une dialectique de présence/absence constante. En fait, je crois toujours ressentir une présence humaine devant une œuvre ; j'aime ressentir ce que je ne vois pas, ou ressentir une présence émerger de ma perception à l'œuvre ; l'âme d'une création. Il y a des projets qui transcendent le réel, qui ouvrent à quelque chose de plus grand, qui nous mettent peut-être en contact avec *l'au-delà*. Certaines choses m'ouvrent tellement plus que l'œuvre elle-même. Je crois que c'est cela ce qu'on appelle *entrer en résonance*, se confronter.

J'aime le rapport au corps muet. Le non-verbal fait émaner quelque chose qui me trouble, que je ne saurais nommer. Dans *L'Écoute Sourde*, qui traitait du langage, il y avait toute une soustraction, comme si ça disait énormément, mais dans le silence et l'incompréhension du texte. Dans l'action, un texte est lu à haute voix dans un micro, traduit en langage signé et tout entendement de ce texte est couvert par un son fort et bas. Samuel Beckett a également tenté d'épuiser certaines utilisations du langage, de le restreindre, de l'amenuiser et de le rendre presque inutile, au point de laisser uniquement la place au seul corps silencieux. Dans certaines pièces, telles *Actes sans paroles* I et II (1957, 1964), ou des œuvres pour la télévision, *Quad* (1980) (fig. 2.9, DVD Piste 7), Beckett en est venu à mettre en scène uniquement les corps des personnages, qui bougent et circulent mais ne parlent pas. J'aime travailler le son, mais celui dont on ne comprend pas la provenance, qui débalance. C'est entendre une voix, voir quelqu'un parler, mais ne pas comprendre ce qu'il dit. Cela me touche, parle bien plus que des mots. Il s'agit du corps devant soi, de sa présence, qui nous met dans un état de compassion, de résonance. Dans *L'Allégorie du Membre Fantôme*, comme dans *L'Écoute Sourde*, trois figures agissent. Dans *L'Écoute Sourde*, c'était comme un corps séparé en trois êtres ; dans *L'Allégorie du Membre Fantôme*, ces trois mêmes figures circulent et agissent également. Une seule de ces trois figures tient le texte, mais les deux autres agissent sur le texte, soit physiquement dans une action sur le corps, soit par une vidéo projetée sur le corps, et le projecteur tient sur le corps d'une des figures. Il y a là une lourde étrangeté dans l'être muet, dans un corps qui agit techniquement, les yeux parlent alors bien plus que la bouche. La spatialisation sonore

est également révélatrice d'une présence; la voix, comme métaphore de l'être, est conservée, mais il ne reste plus qu'elle comme spectre sonore.

2.3 Le corps sans organes

Le corps-sans-organes (abrégé en CsO par les auteurs) est un concept développé par Gilles Deleuze dans *La logique du sens* en 1969, puis en collaboration avec Félix Guattari dans leurs œuvres communes : *L'Anti-Œdipe* et *Mille plateaux*. L'expression de « corps sans organes » a d'abord été formulée par le poète français Antonin Artaud, dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* en 1947. Cette idée découle de la notion de *désir* chez Deleuze, ce qui développe des dispositifs *machiniques désirants*. Le CsO est une production du désir, qui s'oppose à l'organisation désirante originelle. C'est par le corps, et par les organes, que le désir passe et non par l'organisme; le désir de surpassement de soi ; d'aller au-delà de ce que l'on connaît de nous-mêmes, aller au-delà de nos affects. Spinoza avait avancé, qu'« *on ne sait pas ce que peut le corps...* »³⁴. C'est de ce point de vue que nous pouvons affirmer que le corps sans organes s'oppose radicalement à une conception du *corps-machine*. Pour Deleuze, en référence à Antonin Artaud,

le corps sans organe s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. Il est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après variations de son amplitude. Le corps n'a donc pas d'organes, mais des seuils ou des niveaux.³⁵

³⁴ SPINOZA, Baruch, *Ethique, III, 2, scolie*, trad. Caillois R., Francès M. et Misrahi R., *La Pléiade*, Gallimard, 1954

³⁵ Frédéric Lebas, *Essai sur le son : Dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique*, Sociétés n° 90, Marges, 2005, p.106

Ce rapport à l'intensité traduit bien la zone d'indétermination créée à la frontière entre le dedans et le dehors, où la bouche devient le lieu d'un possible processus de projection-introduction.

C'est l'idée d'être dans la *sonorité* du dire, plutôt que dans le *sens*. Paul Valéry disait du poème qu'il est une longue hésitation entre le son et le sens. Le corps est un dispositif vibratoire qui ne serait plus constitué de plusieurs organes, mais d'un seul organe métonymique de réception, « soumis aux forces sonores : un corps sonore, vibrant tel un tympan. »³⁶ François Villa dit dans son article *Le corps sans organes et l'organe hypocondriaque* :

Que nous découvre donc Antonin Artaud comme limite du corps quand il nomme *corps sans organe* l'expérience où il se vit assiégié par des forces informulées, qu'il faudra bien un jour que sa raison accueille et qui, pour l'instant, de ne pas s'installer à la place de la haute pensée, prennent du dehors la forme d'un cri ? À quel effort d'incarnation appelle-t-il la pensée pour qu'elle ne s'isole pas de la chair dont la vibration a fait de la langue le lieu où chair et pensée se conjoignent pour former le chemin où, par éclaircies du langage, un homme se possède, mais sans s'atteindre tout à fait ?³⁷

Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari, traite le livre comme un *corps sans organes*, avec des potentialités de lignes et de vitesses, d'intensités : « on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la

³⁶ Frédéric Lebas, Essai sur le son : Dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique, Sociétés n° 90, Marges, 2005, p.107

³⁷ François Villa « Le corps sans organe et l'organe hypocondriaque », *Champ psychosomatique* 4/2006, (n°44), p. 33

sienne, avec quels corps sans organes il fait lui-même converger le sien. »³⁸ Au début de ce travail d'écriture, que je nommais *automatique*, qui a commencé avec *Le mécanisme de mes organes*, qui s'est déroulé vers *L'Allégorie du Membre Fantôme*, je cherchais à écrire sans me poser de questions, à écrire jusqu'à en perdre le goût et en aller même au-delà. La seule consigne était d'écrire. C'était un travail de fragment d'intensité, variant de fois en fois. Ce type d'écrits me surprenait. Certains passages allaient au-delà de ce que j'aurais écrits dans un calme lucide. J'étais énervée, survoltée. Je décrivais des sensations, des images qui ouvraient une perception quelconque, qui me faisaient vibrer de l'intérieur. Gilles Deleuze parle de la sensation quand il étudie le travail de Francis Bacon dans *Logique de la sensation*. Selon lui la sensation est « être-au-monde (...) à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre.»³⁹ Je désirais composer avec des mots qui touchent tout de suite la chair, qui parle du corps, donc qui est senti dans le corps avant la tête.

En période d'écriture, j'avais l'impression de prendre feu. Je voulais écrire sur la métamorphose dans *L'Allégorie du Membre Fantôme*, sur l'effet de transformation qui s'opère entre les deuils d'une vie et la lumière, un changement salvateur. Franz Kafka a écrit en 1915 *La métamorphose*. Ce texte allégorique, traitait de la transformation d'un être et tous les remous que cela causait chez lui et les membres de sa famille, disloquée. Les membres de cette famille se sont également transformés après la mort du personnage. J'aime l'idée qu'une œuvre puisse transformer l'artiste qui la conçoit et transformer son

³⁸ DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Éd. de Minuit, Paris, 1980, p.2

³⁹ DELEUZE, Gilles , *Logique de la sensation*, Éd. de la différence, Paris, 1981, p.27

entourage, sa famille et toutes personne qui assiste à l'œuvre. L'allégorique pousse à chercher en nous les réponses, nous faire ré(ai)sonner face à l'œuvre, s'ouvrir au sens, faire du sens pour soi.

Lors de mon travail de conceptrice sonore/actant sur la production théâtrale de l'Université du Québec à Chicoutimi à l'hiver 2009, j'ai découvert tout un pan physique de la parole, de par l'apprentissage d'un texte au langage très ardu: *l'Opérette Imaginaire* de Valère Novarina. Je crois que le travail de la parole des acteurs m'a beaucoup touché, chaviré même. J'ai alors découvert lors de cette période de recherche-création, la langue de Novarina, puis celle d'Antonin Artaud et celle Claude Gauvreau, grâce à une rencontre avec Christian Lapointe : auteur/acteur/metteur en scène, qui nous avait parlé du texte, comme d'une texture. J'ai également découvert Hervé Bouchard, Larry Tremblay et Georges Bataille au même moment où je travaillais sur *Le mécanisme de mes organes*. C'est d'ailleurs à ce moment que je me suis mise à écrire d'une façon plus libre. Par libre, je veux dire sensible, organique, moins technique que le texte de *L'Écoute Sourde*, qui oscillait entre théorie et langage sonore. Cette écriture plus sensible, me permettait d'élaborer des images et des sensations physiques et vice versa. J'aime l'idée que le langage du texte, tisse une texture ; dans ce parallèle entre mots et couleurs, phrases et lignes, etc. Je cherchais dans cette pratique de l'écriture, à demeurer une artiste plasticienne. Dans mon questionnement d'interpénétration des médiums, de leurs transformations, la peinture et même le dessin semblait difficile à intégrer dans une *installaction*. Je l'ai par contre expérimenté, lors de ma première année à la maîtrise, dans

L'Écoute Sourde (de grands dessins épinglés aux murs) et *Le mécanisme de mes organes* (ou l'action d'écrire et de dessiner sur une toile, se faisait lors des même moments de travail en atelier). J'ai apprécié l'espace de dialogue qui c'est installé lors de ces moments d'écriture. Des dialogues avec moi-même, avec des auteurs, avec mes expériences, au théâtre, en musique, en arts plastiques. L'écriture m'a aidait à me trouver, à trouver ; c'était un geste en cours, un geste de recherche. Écrire débute toujours au crayon sur une feuille, comme un dessin, puis le côté graphique se transcrit sur l'ordinateur. C'est un mouvement de trace et de transformation ; du graphique vers le dactylographique. La neutralité engage une lecture du *sens* des mots, plutôt que de son apport graphique. Le *sens* se transformera plus tard en *son*, au cours de l'action.

2.3.1 La transe

Le terme *transe* a surgi en parallèle avec ceux de *trans-sensorialité* et *transdisciplinarité* : Trans-e. « La transe (transport spirituel) est un état modifié de conscience impliquant d'abord un dédoublement, le vécu d'une division ou multiplication de personnalité (corps/âme, esprit propre/esprit étranger...), ensuite un automatisme psychologique, l'impression de subir certains phénomènes psychiques (autonomie de l'âme, incorporation d'un esprit...). »⁴⁰ Le mot *transe* est formé à partir du verbe latin *transire* qui désignait le fait de *passer, donc* un parcours, un rite de passage. Le rituel de passage a pour but de marquer un changement par des épreuves. L'art action découle des formes de

⁴⁰ A. RIFFARD, Pierre, *Nouveau dictionnaire de l'ésotérisme*, Éd. Payot, France, 2008, p. 288

ritualisation anciennes. Je crois que ce qui m'a emmenée à passer par l'art action dans mon travail, c'est le désir de partage (moi envers les gens et inversement) et d'union, qui joue beaucoup sur l'énergie mise à l'œuvre lors de l'action. J'ai senti une très forte envie de faire vivre l'œuvre en temps réel ; la peinture par exemple ne comblait pas ce besoin, elle se situait du côté de la représentation, tandis que l'action place dans le réel et place d'un point de vue phénoménologique à l'intérieur de l'œuvre. Harold Garfinkel disait en 1967, que « les scènes familières de la vie quotidienne, fournissent le *point fixe*, le *c'est ça* ! auquel on revient lors de l'état d'éveil, et sont le point de départ et d'arrivée pour toutes les modifications du monde quotidien qui s'accomplissent dans le jeu, le rêve, la transe, le théâtre, la recherche scientifique et les grandes cérémonies. »⁴¹

La notion de *transe* découle directement ici de l'idée du *corps sans organes*. Le corps devient un objet de diffusion, la moindre posture, mouvement, condition acoustique, comme un prolongement du corps, change l'entendement du son produit. J'aime l'idée que le corps qui perd la notion de sens face au positionnement du corps, continue à en faire malgré lui et induit des qualités sonores intrinsèques. La musique diffusée à un niveau élevé dans un casque d'écoute me transporte ; je suis à un endroit physique, mais je me déplace. Cela invoque un changement d'humeur, de rapport au monde ; je considère ceci comme une transe. Il y a, par exemple, les danseurs qui, dans un état d'épuisement dû à la dépense salvatrice de leurs efforts, sont propices à effacer toutes les dernières résistances avant leur propre dépassement dans la transe : « Nous voyons là se constituer un «corps

⁴¹ LAPASSADE, Georges, *La transe*, Presses Universitaire de France, Paris, 1990, p.12

événement» ou mieux encore un «corps sans organes» traversé par une multiplicité de flux.»⁴² L'état d'écoute accordé à un corps en mouvement, transporte vers une *physicalité* du dire. Gary Hill écrit dans *Site Recite* : « Je dois devenir le guerrier de la conscience de soi et faire bouger mon corps pour faire bouger ma pensée pour faire bouger les mots pour faire bouger ma bouche pour rendre l'impression du moment. »⁴³ Un certain rapprochement s'impose avec le Nada Yoga (une pratique de concentration connue de l'Hindouisme aussi bien que du Bouddhisme et qui consiste à fixer l'attention sur un son que l'on peut entendre à l'intérieur des oreilles et de la tête) où le son intérieurisé (la vibration) abstrait l'individu de ce monde, l'élève jusqu'aux sphères supérieures de l'existence.

Quand le yogi récite son mantra, il *sent* le son monter de l'intérieur de son corps. Son visage frémit. Il vibre de toutes ces puissances sombres et hypnotiques. De même, lorsque le son est directement injecté par les écouteurs dans la tête de l'auditeur, n'y a-t-il plus pour celui-ci d'horizon acoustique ni de sphère l'environnant d'éléments mouvants. Il *est* cette sphère. Il est l'univers.⁴⁴

Dans *L'Allégorie du Membre Fantôme*, le rituel est celui d'un passage du deuil à l'incorporation de la présence perdue. Je donne sens à cette action, grâce au rapport émotif que je lui accorde ; une sorte d'*incantation*. Un certain travail de perte s'opère ; le texte est transgressé, transformé, répété tel un mantra, comme phénomène d'amplification dû à la transe.

⁴² Frédéric Lebas, Essai sur le son : Dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique, Sociétés n° 90, Marges, 2005, p.106

⁴³ Gary Hill, *Site Recite : Imaginons le cerveau plus proche que les yeux* , Catalogue MNAM, 1992, p.33

⁴⁴ MURRAY SCHAFER, Raymond, *Le paysage sonore*, Éd. Jean-Claude Lattès, New York, 1979, p.173

Le conteur est un entendeur de mots. Quand il entend les mots, c'est qu'ils sont où ils vont. Quand il les entend mal, il les déplace, il cherche l'endroit où ils vont. (...) Le conteur entend les mots. Sa disposition crée un espace où ils viennent : le conte est leur terrain d'entente. (...) Le conteur est dans le noir. Il cherche la lumière du conte, mais il est dans le noir. Il joue dans son conte sa vie chaque fois qu'il retire sa peau pour être vu tel qu'en son conte il se forme.

Hervé Bouchard, « Abrasifs », Liberté 277 (volume 49 / numéros 3 / septembre 2007)

2.3.2 Le corps sonore

On appelle corps sonore, « tout objet ou partie d'objet pouvant être mis directement, ou indirectement, en vibration pour produire un son. »⁴⁵ L'analogie s'étire jusqu'au corps humain; je ne fais pas seulement référence ici au corps d'un son, qui est la durée se situant entre l'*attaque* et la *chute* d'un son, mais plutôt à l'analogie possible entre le corps humain et la vibration de la voix ; qui prend son élan dans différents *organes résonateurs*, comme le pharynx, la cavité buccale, les fosses nasales, le dos, le ventre. Selon Gilles Deleuze, le corps sonore serait décrit comme une

voix qui traverse *profondément nos corps*, et nous met une oreille dans le ventre, dans les poumons. Elle s'y connaît en onde et nervosité, mais justement elle entraîne notre corps, et les corps, dans un autre élément. Elle débarrasse les corps de leur inertie, de la matérialité de leur présence. Elle désincarne les corps si bien qu'on peut parler avec exactitude de corps sonore et même de corps à corps dans la voix, par exemple dans un motif. La voix s'installe sur les lignes de fuite, qui traversent le corps, mais qui trouvent leurs consistances ailleurs.⁴⁶

J'aime l'idée d'un corps-instrument, dont la voix traduirait les moindres empreintes de la chair. Quel son produirait le corps s'il était vide, sans organes ; une caisse de résonance ? Les performances physiques m'impressionnent, elles m'interpellent physiquement ; je tombe dans un état de compassion et c'est ce qui me crée les plus grandes sensations et émotions. J'ai toujours eu le goût de travailler avec les limites du corps, la chute, la difficulté; bien que j'ai déjà travaillé ces thèmes d'une façon représentative (vidéo,

⁴⁵ http://fr.wikipedia.org/wiki/Corps_sonore

⁴⁶ DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Éd. de la différence, Paris, 1981, p.38

peinture), je sentais le besoin avec *L'Allégorie du Membre Fantôme* d'agir physiquement sur ma voix : un corps sonore est l'endroit d'une *physicalité* de la voix. J'ai découvert dernièrement le travail de Gary Hill, un artiste qui traite principalement du *langage*. Dans sa performance de 2005, nommée *Wall* (fig. 2.10, DVD Piste 8), il dit son texte en se fracassant le corps tout entier contre le mur et au même moment une lumière est projetée sur lui pour fixer l'image, comme un cliché photographique ou comme un stroboscope qui découpe le mouvement, en segments. Cela a eu comme rôle de valider une quête de voix *physique* qui vibre dans tout le corps. Le philosophe Merleau-Ponty dit ceci à ce sujet :

(...) je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans ; comme a dit Malraux, je m'entends avec ma gorge. (...) Mais si je suis assez près de l'autre qui parle pour entendre son souffle, et sentir son effervescence et sa fatigue, j'assiste presque, en lui, comme en moi, à l'effrayante naissance de la vocifération. (...) il y a une réflexivité des mouvements de phonations et de l'ouïe, ils ont leur inscription sonore, les vociférations ont en moi leur écho moteur.⁴⁷

⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p.190

FIGURES :

elle / Elle : la Fille

elle : la Mère

Elle : la Grand-Mère

Figure 2. 1 *Page de présentation du livre : L'Allégorie du membre fantôme* (2010)

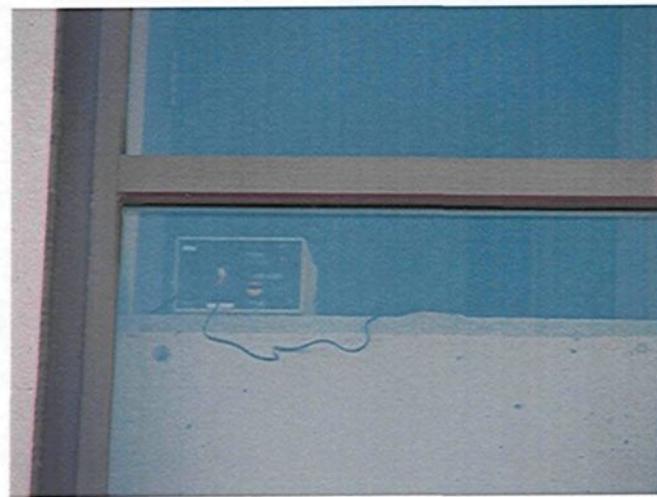


Figure 2. 2 *Vue de l'extérieur du Pavillon des Humanités de l'UQAC : Environnement Sonore (2008)*



Figure 2. 3 *Les trois figures de l'action : L'Écoute Sourde* (2008)

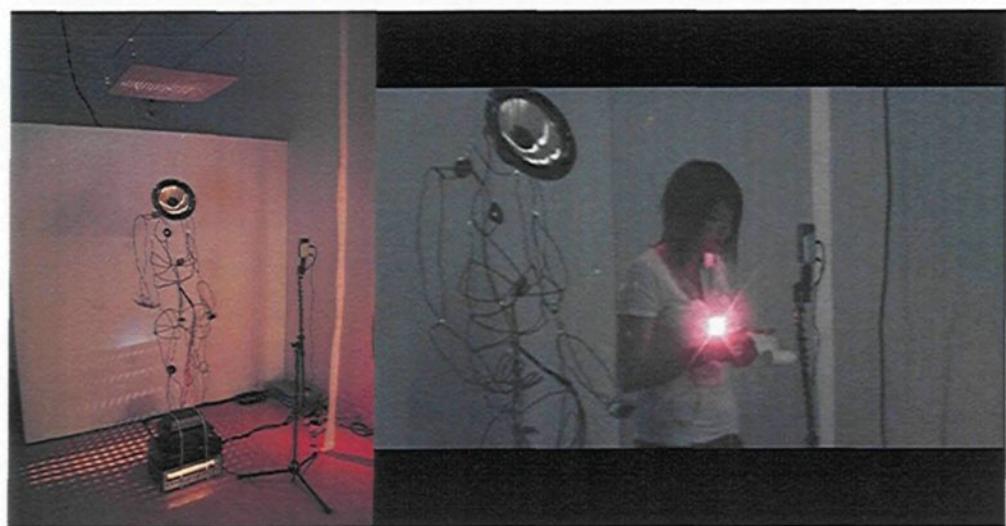


Figure 2. 4 *Dispositif et action de La Femme_Enceintes* (2009)

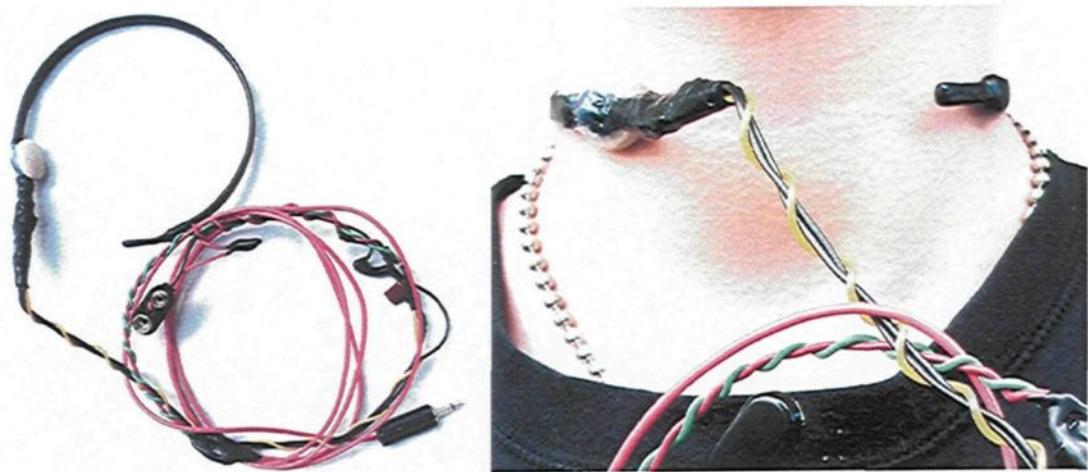


Figure 2. 6 *Laryngophone utilisé dans L'Allégorie du Membre Fantôme* (2010)

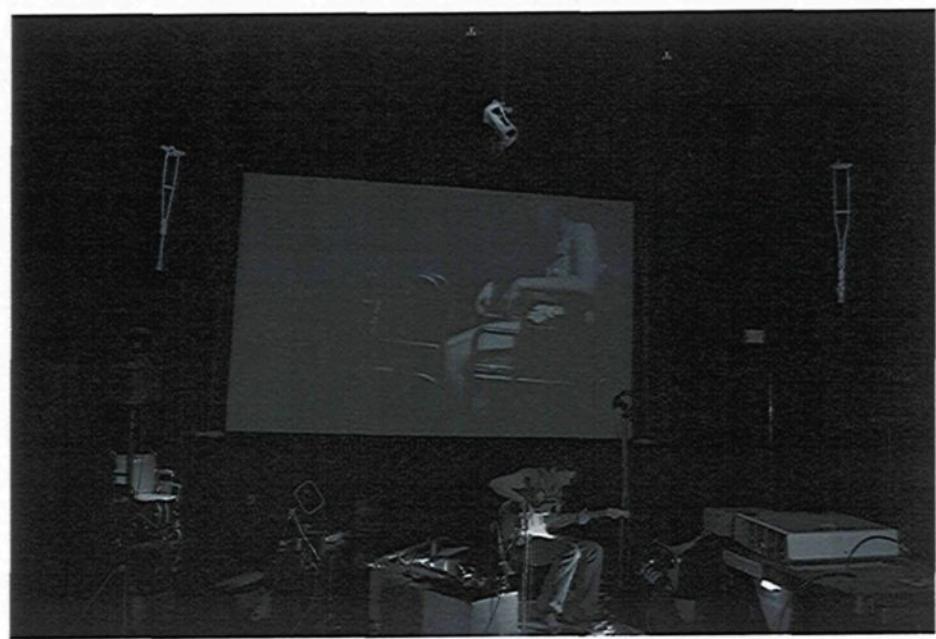


Figure 2. 7 *Vue d'ensemble de PRO[s]THETIQUE* (2008)



Figure 2. 8 *Cône de L'Écoute Sourde* (2008)

CHAPITRE III

LA TRANSVERSALITÉ DES SENS

(...) si je voulais traduire exactement l'expérience perceptive, je devrais dire qu'on perçoit en moi et non pas que je perçois. Toute sensation comporte un germe de rêve ou de dépersonnalisation comme nous l'éprouvons par cette sorte de stupeur où elle nous met quand nous vivons vraiment à son niveau.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, France, 1945, p.249

CHAPITRE III

LA TRANSVERSALITÉ DES SENS

Le troisième chapitre traite de l'espace et du temps, entraînés par un questionnement sur une pratique transdisciplinaire d'installaction, articulée grâce à un métalangage allégorique.

3.1 L'installaction

Le terme « Install-Action » apparaît pour la première fois autour de 1996-1997, grâce à l'artiste Brian Connolly. Dans son travail qui oscille entre *action-performance* et *installation conceptuelle*, il était arrivé à un point où il voulait expérimenter devant un auditoire, en quelque sorte un « être vu en train de faire », dans ce qu'il appelait des *Live Works* (travail en direct). Il définit l'Install-Action (il l'écrit de cette façon), comme un «processus de travail à l'intérieur d'un espace ou d'un lieu d'un travail qui se fait d'une manière signifiante ou peut-être symbolique ou rituelle.»⁴⁸ Il ajoute que fréquemment,

⁴⁸ CONNOLY, Brian, *L'intérieur et l'arène de l'art*, «Installaction», Éd. Inter, Numéro 74, Québec, 1999, p.6

l'action» est guidée ou peut même être restreinte par la forme *installationnelle*. La chance peut intervenir dans l'œuvre et peut altérer entièrement la narration. Souvent, dans l'Install-Action, les germes de l'idée sont rendus apparents à tout moment du processus (ainsi que dans la vie) et sont inhérents à l'artiste, au travail, au lieu, au site, au temps et à la méthode ou existent avec eux et par eux.⁴⁹

L'Install-Action est un territoire unique qui permet de faire certain type de travail qui ne serait pas possible de faire dans d'autres conditions; le corps est injecté pour un temps à l'intérieur d'un système, comme un code signifiant, catalyseur. Le terme Install-Action puise ses racines historiques dans les *Actuations* d'Alastair MacLennan, s'échelonnant sur quelques années, et les *Orient-Actions* et *Occident-Actions* d'Artur Tajbert en 1991. Selon lui, c'est un nom qui peut enfermer dans un carcan, le fait de toujours nommer les choses, mais c'est également une façon de faire comprendre son processus de création. C'est paradoxal, mais intéressant; je ne serais pas tombé sur cette désignation si je n'avais pas cherché à qualifier mon travail, j'aurais travaillé, c'est tout. Un cadre réflexif et critique emmène ce genre de questionnement qui, dans un sens, m'aide à comprendre ma méthode de travail.

Ce terme fut également traité par Richard Martel (théoricien et artiste de la performance) en 1999 dans le 74^e numéro de la revue *Inter*: « Du performatif comme matière, La métaphysique des substances », en élaborant le travail qui se tisse entre l'art de la performance et l'installation. Dans les réflexions de Martel : « Le performatif insinue une incursion nomade dans un temps relatif ; une accentuation d'entités symboliques en

⁴⁹ Ibid

gesticulation. Les univers statiques des objets sont mis en tension pour optimiser le prépositionnel afin de s'ajuster aux contraintes... une déstabilisation du système d'application de l'énergie et de ses langages. »⁵⁰ La performance est alors le moteur de ce qui donnera lieu à l'installation comme proposition spatiale. La performance, grâce à l'alliage d'un acte et d'une présence, est un espace en soi, la quête d'une dynamisation de l'objet plastique dans l'espace offert dans l'action. Martel dit :

La relation du performatif au contexte s'installe comme un questionnement de la finalité du gestuel, le mouvement étant inséparable de son espace ; les subjectivités sont des arguments séquentiels et arbitraires. Le déroulement faisant partie du phénomène, la manière dont les objets et les actes sont dirigés par un protagoniste importent tout autant que la signification des gestes posés.⁵¹

Ce phénomène implique une visibilité, une mise à vue du geste sur l'objet. Il y a un balancement constant qui s'opère entre l'action et la finalité de l'œuvre et qui emmène un questionnement au niveau de la captation de cette action. C'est le travail performatif qui active l'œuvre, dans «l'*insécurité du mouvement*, dans l'*arbitraire de la présence*»⁵², l'installation fait ressentir la présence du corps, prolonge l'action de ce corps dans la *métaphysique des substances*⁵³. Il y a donc un flottement qui s'opère dans la valeur de ce faire; c'est en quelque sorte une proposition de finalité qui revalorise le processus plutôt que l'œuvre. C'est un travail de *traces*, provenants de gestes volontairement insuffisants, inachevés, dans l'en-cours. Un geste de privation du geste accompli qui active et appelle

⁵⁰ MARTEL, Richard, *Du performatif comme matière : La métaphysique des substances*, «Installaction», Éd. Inter, Numéro 74, Québec, 1999, p.2

⁵¹ *Ibid*

⁵² *Ibid*, p.3

⁵³ *Ibid*

l'écoute et le prolongement de l'œuvre au delà de ce qui est. Laisser sa trace dans un moment donné et réinjecter ce moment dans le temps. Ce moment se réactualise, à travers les découvertes des gens qui vivent et revivent l'exposition.

3.2 La transdisciplinarité

Dans mon cheminement vers une thorisation de mon travail en art, je me suis questionnée sur ma façon de faire. Pour moi, *Multi* c'est utiliser des médiums différents dans des projets différents et *Inter* c'est le côtoiemment des médiums dans un même projet. J'avais pourtant l'impression que, bien que j'aie déjà nommé mon travail de ces deux façons dans le passé, ma démarche à la maîtrise avait maintenant quelque chose de transcendant, d'unifiant, d'au-delà du médium. Cela a commencé à la fin de mon baccalauréat, avec un questionnement sur la relation que pouvaient entretenir l'art sonore et l'art visuel dans une même œuvre. Bien sûr, dans ma recherche, j'ai pris conscience des nombreuses liaisons que ses deux médiums pouvaient avoir l'un avec l'autre, soit : un mode narratif, indépendant, hybride, *co-habitatif*, etc.

Est venu par la suite, un travail qui touchait aussi, avec l'art sonore et l'art visuel, des éléments textuels et un questionnement sur l'action et l'installation, qui m'a fait prendre conscience de ce travail plutôt *sensoriel*, de l'ordre du système que d'une simple confrontation de disciplines. C'était tout d'abord une conscience du rapport à la perception dans mes œuvres et tout ce que ça implique de sensoriel. Je me suis donc reportée à des

lectures qui traitent du cognitivisme, de la neurophysiologie, de la synesthésie et de la phénoménologie, pour enfin tomber sur la trans-sensorialité, décrite par Michel Chion comme étant :

(...) les perceptions qui ne sont d'aucun sens en particulier, mais peuvent emprunter le canal d'un sens ou d'un autre, sans que leur contenu et leurs effets soient enfermés dans les limites de ce sens. Exemple : tout ce qui concerne le rythme, mais aussi un certain nombre de perceptions spatiales, ainsi que la dimension verbale. Un mot lu ou un mot entendu relèvent de la sphère du langage, même si les modalités de leur transmission (graphisme de l'écriture, timbre de la voix, etc.) touchent parallèlement des dimensions propres à chaque sens.⁵⁴

Ce fût pour moi extrêmement révélateur d'un type d'esthétique, ou plutôt d'esthésie, si on parle de sensations ;

Telle que nous l'entendons, l'esthésie convoque un rapport, que l'on dira sensoriel pour ne pas le réduire à l'affect ou au plaisir : nous écartons par là les réductions actuelles de l'appréciation esthétique au libre jeu d'une subjectivité portée par le goût individuel. Sensorielle et abstraite, perceptive et non assignable, la prise est esthétique et sans canon concevable. En ce sens, le texte et la musique interviennent comme des indicateurs éclairants, soit par les zones de résistance qu'ils comportent – faut-il comprendre pour éprouver esthétiquement la lecture d'un texte ? – soit par les défis qu'ils apportent : ne pas entendre, telle serait la condition de l'écoute.⁵⁵

Je me suis identifiée par la suite au transdisciplinaire (pratique artistique, identitaire) qui définissait pour moi, « ce qui est à la fois entre les disciplines et au-delà de toute

⁵⁴ CHION, Michel *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Cahier du cinéma, Essais, 2003, p. 435-436

⁵⁵ Ropars, Marie-Claire, *Art, regard, écoute : La perception à l'œuvre*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, France, 2000, P.6

discipline »⁵⁶ et une notion d'unification des connaissances dans la conception d'une œuvre. Sa finalité est la compréhension du monde présent, dont un des impératifs est l'unité de la connaissance. Comme l'explique Basarab Nicolescu dans le Manifeste de la transdisciplinarité, c'est une vision qui s'intéresse à la dynamique engendrée par l'action de plusieurs niveaux de réalité à la fois. Nicolescu dit, que pour mieux comprendre le monde, la réalité décrite dans la vision Transdisciplinaire ne doit pas seulement être multidimensionnelle, mais aussi multiréférentielle. Cette vision du monde, est décrite ici comme *quantique* : « Ce qui passe donc par une expérience vécue, qui intègre le savoir fondé sur la théorie et l'expérience scientifiques, à notre propre être, en nous faisant découvrir en nous-mêmes un nouveau niveau de perception. »⁵⁷ Il est aussi écrit qu'« un vrai dialogue ne peut être que transdisciplinaire, fondé sur les passerelles qui relient, dans leur nature profonde, les êtres et les choses. »⁵⁸ C'est l'inclusion de la tierce partie, créée des deux autres parties, qui déclenche une nouvelle forme.

3.2.1 Le métalangage

Je me suis pour la première fois référée au métalangage d'après le travail de Joseph Beuys lorsqu'il dit qu'il n'y a pas de beau ni de laid, seulement du vivant et du plus vivant. Ce dernier avait établi un système qui lui appartenait (rendant le matériel vivant, par exemple en collant un morceau de graisse dans le coin d'une pièce) et qui bien sûr se confrontait à d'autres systèmes, mais qui dans un certain sens s'*auto validait*. J'aime l'idée

⁵⁶ NICOLESCU, Basarab. *La transdisciplinarité : manifeste*, Du Rocher, France, 1996, p.66

⁵⁷ *Ibid*, p.105

⁵⁸ *Ibid*, p.135

que ma création puisse contenir en soi les propres règles de son jeu ; j'emploie également souvent le terme : *terrain de jeu*, quand je parle de ma façon de faire. Le métalangage ne décrit pas seulement la syntaxe, il sert aussi à décrire la sémantique. Il y a des symboles récurrents dans ma démarche, comme le haut-parleur qui désigne la bouche, un langage métonymique entre le corps et l'instrument sonore. *Le mécanisme de mes organes*, (fig. 3.1, p.87) est selon moi un bon exemple de ce fait. C'est en soi un travail très analogique ; l'atelier de l'artiste, l'artiste (son corps) et sa création sont comme fusionnés. Le tableau était comme prélevé d'un mur, avec la mousse isolante d'un côté et une surface noire de l'autre (un autoportrait d'un cri, mainte fois repeint dans le but de perdre l'image). C'était un travail de la matière où le texte devenait texture; le haut-parleur de l'autre côté de l'image cachée de la bouche, incarnait cette bouche d'où émergeait une voix; la mousse isolante représentait la chaire; les fils électriques rouge et bleu, des veines.

Le texte de *L'Écoute Sourde*, était pour moi l'introduction à ce type de langage hybride, qui s'articule entre les termes et prend forme, dans ce cas, à l'intérieur d'une structure théorique et poétique :

Mes oreilles n'ont pas de paupières
 Elles crient de l'intérieur
 et ne s'écoutent pas
 Une sortie d'urgence
 Qui attend en file
 Une membrane acousmatique
 Et un support synthétique
 Mes cordes vocales sont statiques
 Amplifiées par le silence
 Un casque de chair
 Traduit ma parole cyclique
 S'entendre
 Tendre l'oreille
 Puis fermer la bouche
 Assourdir son cri
 Les maux faits sont mots dits
 J'épaissis mon lobe
 Qu'il crée sa propre résonance

Qu'il bouche mon acoustique éteinte
 Capter l'impulsion muette de mon
 porte-voix étouffé
 La vibration corporelle
 retient le soupir
 Colmate
 Lutte contre l'encaisse
 Je compose avec la décharge
 Décompose la charge
 Et aggrave le signal
 De la transmission défectueuse
 Écouter et ne rien entendre
 Parler en *loop*
 Et ne plus rien dire
 Perdre le signal organique
 La mécanique continue
 en cas de panique

Le texte était «embossé» dans un papier *Arches*, très épais ; le texte était alors écrit en creux. C'était en quelque sorte la lumière frappant la matière qui le faisait apparaître et j'aime cette idée-image, où la forme rejoint le fond ; où la matière fait parler le sens. (fig. 3.2, p.87)

Le préfixe *méta-* m'interpelle, tout comme *trans-*, qui veut dire *de l'autre côté, métá-* signifie *après, au-delà de et avec*. Les termes métamorphose, métaphore sont des mots-clés dans ma production autant dans le fond que la forme ; des personnages subissent des métamorphoses, mais les médiums subissent un parcours qui relève également de la métamorphose. Je crois que le rapport à la métaphore est très grand dans le domaine de la création ; non pas pour éloigner dans une fiction, mais pour trouver des images qui font vibrer le réel encore plus fort, qui cherchent à faire résonner, à démontrer une vision du monde.

Je me suis questionnée également à un moment donné dans ma recherche sur la *traduction*, d'un médium à un autre, d'un langage à un autre. « La traduction est un processus de compression/expansion, au sens où une partie de l'énoncé initial est nécessairement perdue et reconstruite ensuite à l'autre bout de la chaîne. »⁵⁹ La transdisciplinarité agit de cette façon au cours du processus, il y a un entraînement d'interconnections et d'influences entre les différentes zones langagières du cerveau. Le langage est un système de signes identifiés permettant une communication entre une ou plusieurs entités. Comme le texte de *L'Écoute Sourde* traite de métaphores entre le corps, les sens et des éléments sonores, la métaphore est en quelque sorte une traduction d'un langage vers un autre, un déplacement d'une réalité vers une transposition poétique. Les

⁵⁹ Alain-Martin Richard ; Dot Tuer ; Jocelyn Robert, *Piano à numéros*, Éd. OHM, 2003

œuvres entrent les unes et les autres en confrontation dans des langages semblables ou différents, mais le langage qui me fascine c'est celui qui est mis en branle lors d'une mise en œuvre, le langage singulier d'un individu. Artaud est allé très loin dans ce rapport à la singularité d'un langage, à sa *métaphysique* :

Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*.⁶⁰

Transgresser les lois de la réalité par un écho intérieur.

3.2.2 L'allégorique

Se conter une histoire, se re-conter les symboles de notre vie.

Le passé est un filtre au présent, où ça entre en résonance :

«J'entends, indissociablement, et l'orgue filtré par l'orchestre et l'orchestre filtré par un orgue fantomatique. C'est là, je crois, la force propre à tout arrangement : nous entendons double.»⁶¹

⁶⁰ ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, France, 1964, p.69

⁶¹ SZENDY, Peter, *Écoute : Une histoire de nos oreilles*, Éd. de Minuit, Paris, 2001, p.54

L'allégorique est *fragment*; c'est la courtepointe de grand-mère.

L'allégorie est une figure rhétorique qui consiste à exprimer une idée en utilisant une histoire ou une représentation qui doit servir de support comparatif. La signification étymologique est : « une autre manière de dire », au moyen d'une image figurative ou figurée. Dans le Manuel féministe *Girls, Les filles !*, l'allégorie est synonyme de « Parler en assemblée ». « Un artiste travaillant avec des allégories met ensemble des fragments dont le sens ne vient pas du contexte original : les parties accumulées transportent leur sens premier en plus d'un second sens, corrélatif. L'imagerie allégorique est une appropriation ; les images ne sont pas inventées, mais réinterprétées, transformées en commentaire. Un texte est lu dans un autre. »⁶² Contrairement à la structure habituelle d'une allégorie, je m'intéresse à l'ouverture ; les textes allégoriques sont souvent finalisés par une sorte de morale, où la personne qui vivait un déboire durant l'histoire trouve un moyen de s'en sortir, de façon joyeuse. Je parle d'ouverture dans le sens où, en création plutôt qu'en transmission par exemple, une œuvre est pleinement vécue lorsqu'il y a une plus grande place à interprétation. Cette figure de style est liée à la fragmentation, à l'imperfection, à l'incomplétude ; la ruine est l'emblème par excellence de l'allégorie, selon Walter Benjamin. Roland Barthes, lui, nommait cette forme de « hiéroglyphe »⁶³, comme une énigme que l'on doit résoudre à l'aide de symboles articulés par le langage.

⁶² CORRY, Corrine, *Manuel féministe ; Girls, Les filles !*, Université Concordia, Montréal, 1991, p. FF-3

⁶³ BARTHES, Roland, *Image-Music-Text*, Ed. Hill and Wang, New York, 1978, p.73

Parler en assemblée, conter.

L'action de *L'Allégorie du Membre Fantôme*, n'est pas totalement dans la lignée du conte, parce ce que je n'improvise pas un texte, à la manière des conteurs, mais je raconte, dans une visée d'ouverture et par le fait même de guérison. L'allégorie est également une technique thérapeutique développée et popularisée par le psychiatre américain Milton H. Erickson (1901-1980). « L'allégorie devient dès lors un instrument précieux qui va mettre en mots ce qui autrement risquerait de rester enfoui dans le silence : les peurs, les angoisses, les désirs, les culpabilités, les rivalités, les énigmes, les interrogations de toutes sortes. »⁶⁴ Écrire fait partie d'un processus où l'on fait une découverte de l'intérieur. « On peut accéder à de nouvelles connaissances qui émergent de l'inconscient individuel vers le conscient ; C'est comme si la connaissance nouvelle existait dans l'inconscient et que, par le biais de l'histoire métaphorique, elle prenait forme au niveau du conscient. »⁶⁵ L'écriture que je préconise traite des sens, des sensations physiques liées à des expériences passées ; c'est comme si je prenais conscience de mon être. Dans l'idée de la compassion, dont j'ai parlé précédemment, j'aimerais toucher les gens dans leurs sensations physiques, ouvrir un espace de résonance, pour qu'eux aussi développent leurs propres allégories. « Si on réussit par exemple à créer un moment de confusion chez l'auditeur, son conscient se sent impuissant et s'ouvre; l'individu est alors disposé à recevoir l'enseignement d'une histoire. »⁶⁶

⁶⁴ DUFOUR, Michel, *Allégories pour guérir et grandir*, Éd. JCL, Montréal, 1993, p.26

⁶⁵ DUFOUR, Michel, *Allégories pour guérir et grandir*, Éd. JCL, Montréal, 1993, p.31

⁶⁶ Ibid, p.53

3.3 Espaces

«(...) je réfléchis, je ressaisis l'espace à sa source, je pense actuellement les relations qui sont sous ce mot et je m'aperçois alors qu'elles ne vivent que par un sujet qui les décrive et qui les porte, je passe de l'espace spatialisé à l'espace spatialisant.»⁶⁷

La notion d'espace est inévitable dans ma recherche. Je crois que les médiums entretiennent tous un rapport différent à l'espace. Tout d'abord le livre d'artiste (fig.3.3, p.88) est un médium très intime, le format du livre ajoute un rapport de proximité avec la matière. Il doit être ouvert, feuilleté page par page, il faut prendre le temps d'assimiler le texte, prendre conscience de chaque mot, de chaque ligne ; il faut s'investir pour que l'espace s'ouvre en soi. De même pour l'*installaction*, qui ouvre l'espace, détermine des limites, les suit, les franchit, incarne même l'espace du livre et l'éventre. Je traiterais donc sous ce thème, de la mise en espace du son, du rapport qu'entretiennent de multiples sensorialités dans un espace *installactif* et d'une méthode d'alliage espace/temps qu'est l'interface.

3.3.1 La spatialisation sonore

La spatialisation sonore est une méthode commune à tous mes projets à la maîtrise. C'est certain que quand on pense à l'art sonore, on pense à la mise en espace du son, parce

⁶⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, France, 1945, p.282

que ce dernier ne peut exister que grâce à cette condition. Je crois par contre qu'il y a autant de formes de spatialisation qu'il y a d'espaces, qu'il y a des types d'espaces résonants et des façons de faire pour capter une certaine fréquence, un certain type de résonance. Peter Szendy, lui, se demande : « Quelle place une œuvre musicale assigne-t-elle à son auditeur ? Comment exige-t-elle qu'on l'écoute ? Quels moyens met-elle *en œuvre* pour *composer une écoute* ? »⁶⁸ Une œuvre musicale, certes, mais un espace sonore également. J'ai expérimenté plusieurs façons de faire, en passant par une cage d'escalier complète, où chaque étage était muni d'un système de diffusion / par un passage de la même bande son d'ultra basse, des caisses de son vers un casque d'écoute / par une simple enceinte placée à l'endos d'un tableau suspendu / par la spatialisation à l'échelle du corps humain, par l'éclatement de cette même échelle d'un point de vue moins figuratif / puis par une galerie entièrement spatialisés, divisée en quatre système différents d'haut-parleurs. La variété d'haut-parleurs change également la diffusion du son, ceux-ci affichent des couleurs et des textures différentes, déplacent l'écoute autrement. Le son invite les *récepteurs* à s'impliquer physiquement dans l'espace, à s'y immerger, à le sonder dans son intérriorité plutôt qu'à chercher à le manipuler de l'extérieur, le sentir passer en lui, localiser sa source ; « l'œil tend à regarder l'origine de la source sonore. Ce phénomène est très important, il conditionnera le placement dans l'espace, notamment des sons secondaires, suivant une hiérarchie dramaturgique et non pas obligatoirement par rapport à ce que l'on voit. »⁶⁹

⁶⁸ SZENDY, Peter, *Écoute : Une histoire de nos oreilles*, Éd. de Minuit, Paris, 2001, p.24

⁶⁹ Hugues Genevois ; Yann Orlarey, *Le son et l'espace*, Éd. Aleas, France, 1998, p.72

La spatialisation à l'échelle du corps avec le projet *Le Femme_Enceintes* a été un point tournant à ce sujet, qui était une première étape de mon projet final *L'Allégorie du Membre Fantôme*. Dans l'idée du corps sonore, nous voilà avec une trace d'un *corps sonnant*. Le texte/son voyageait à travers une représentation du corps formé de fil électrique et d'enceintes de petite taille. C'était comme si le corps se fragmentait, pour raconter ses histoires; dans chaque organe une diffusion, une écoute différente. Larry Tremblay écrit dans *Anatomie ludique*, tiré du *Crâne des théâtres*, que « si l'anatomie est iconoclaste, elle a toutefois été à l'origine d'une production d'images qui ont fait du corps un texte. Mieux : un palimpseste où chaque épaisseur d'écriture renvoie à une épaisseur corporelle. »⁷⁰ Je fais référence ici au corps qui raconte. Pour Tremblay, « l'os est le plus près du soi. Enfoui, blanc mais plongé dans le noir, il est hiéroglyphe, minéral, entêtement, esprit, le plus réfractaire au temps. La chair est muscle, effort, mouvement, douleur, plaisir, organe, fluide. La peau est image, attrait, appât, marque, rougeur, émoi, appel. Trois style, donc, qui renvoient à trois différences, à trois lieux du corps, à trois épaisseurs, à trois modes d'utilisation ; peau-chair-os : avoir-faire-être. »⁷¹ Le corps possède des lieux, des façons de faire ; ces espaces, parallèlement à la façon de dire le texte, peuvent spatialiser ce texte enregistré, de façon à fragmenter le texte, à le faire vivre autrement.

⁷⁰ TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Leméac, Montréal, 1993, p.22

⁷¹ TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Leméac, Montréal, 1993, p.20-21

3.3.2 L'espace synesthésique

Dans ma recherche sur l'interrelation entre les médiums, j'ai trouvé un livre, *The hidden sens* de Cretien Van Campen, qui traite d'un phénomène bien particulier : la synesthésie. Cette idée est décrite comme un phénomène neurologique par lequel deux ou plusieurs sens sont associés, à l'intérieur d'une relation transversale. Certaines personnes ont un sens plus développé, ils sont appelés synesthètes, mais tout le monde peut prendre conscience d'une telle sensibilité. La synesthésie permet de à l'intuition de dominer sur la raison, en utilisant la perception d'un sens pour composer à l'aide d'un autre sens. Les sens créent une unité de perception, provenant d'un corps unique d'où ils sont arrachés; comme si les sens étaient des fragments de l'être résonants les uns dans les autres dans le cerveau. La synesthésie peut devenir un outil de travail, à la création, mais est également une sensibilité qui peut créer de fortes sensations, lorsqu'immergée dans un espace. « On cesse en quelque sorte d'être spectateur pour devenir acteur, d'être dans une position frontale pour pénétrer dans la scène. L'on ne se détache plus sur un fond ou dans un contexte : on devient l'un des éléments de la scène. »⁷² Dans mes installations, plus précisément à partir de *La Femme_Enceintes* (fig. 3.4, Piste 9 DVD) (octobre 2009), la lumière joue un rôle important; elle s'éveille dans le texte, *physicalise* l'espace, fait un contre point avec les mots, ouvre l'espace. Lors de l'action de *La Femme_Enceintes*, je voulais signifier le début de l'enregistrement, comme en studio quand on met tout à *ON*, une lumière rouge s'allume pour signifier d'être silencieux. J'ai donc accroché à mon chandail une *D.E.L.* rouge; étonnamment très puissant, un rayon dans l'œil nous ramenait assez vite l'attention. J'ai fait ça un peu inconsciente de la portée du geste et cette lumière *d'urgence*, est venue faire tant de sens avec les mots : survie, rouge, sang, etc. C'est bien sur un lien direct avec la

⁷² POISSANT, Louise, *Esthétique des arts médiatiques : Interfaces et sensorialités*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2003, p.5

couleur, mais j'ai trouvé cette piste très vivante et nouvelle. Pour *Habitée par une chambre*, j'ai carrément délimité l'espace *installactif* d'une projection grand format de lumières oscillant du rouge au blanc et au bleu, occupant le mur en entier. Cet espace était pour moi *synesthésique*. Il me plongeait lors de mon action dans un état intérieur et devenait *immersif*, lorsque les gens venaient écouter le dispositif; ils sentaient le mouvement de la lumière dans leurs yeux, à l'écoute du texte; les correspondances ou pas affluaient. Tout cela faisait naître une trame et un jeu d'ombre des corps, des fils et des enceintes, qui donnaient une texture à l'espace, qui le découpait et l'enveloppait. Dans cette idée, pour *L'Allégorie du Membre Fantôme*, l'espace en entier est écran. Les projections aux murs, sont des marqueurs temporels pour chaque partie du texte, mais se confrontent également aux mouvements et au texte. Projections sur le corps.

Dans *The hidden sense*, on parle d'un groupe de poète allemand, qui se nomme *Group of Fifty*, aussi appelé les *Anatomistes du sentiment humain*. Dans ce groupe, un membre se démarque : Hans Andreus (1926-1977). Il utilisait dans ses poèmes des métaphores synesthésiques, qui selon lui procuraient une façon précise, concise et plaisante d'exprimer des sentiments physiques et sensoriels :

« I hear the light
the sunlight pizzicato.
The warmth speaks against my face »

« J'entends la lumière, le pizzicato de la lumière du soleil.
La chaleur parle sur mon visage »

[*Liggen in de zon* (étendu dans le soleil)]

Ç'a été un vrai déclic pour moi quand j'ai découvert ce groupe de poète. Ayant commencé l'écriture de *L'Allégorie du Membre Fantôme*, enfanté par le texte du *Le*

mécanisme de mes organes, j'ai connecté avec ce genre de prose, qui selon moi avait le pouvoir de premièrement me connecter avec mes sensations, mais également le pouvoir de donner aux gens des outils de connections avec leur propre sensation; « C'est par mon corps que je comprends autrui, comme c'est par mon corps que je perçois des *chooses*. »⁷³ Le corps et son attirail sensoriel sont la texture commune de tout être humain et est donc l'instrument général de la *compréhension*, selon Merleau-Ponty. Comprendre par compassion, c'est idée revient ici. L'idée de la compassion, pas seulement dans l'idée d'une sympathie face aux maux d'autrui, mais également une *comparaison* du pareil, du *être humain qui ressent*; « Le sensible est bien dispersé dans le corps, mais il est aussi assemblé, il tient de la synergie de mon corps, lui-même associé aux corps de mes semblables, l'unité préobjective d'un sensible en général : de la chair. »⁷⁴

Le corps de l'autre tente de me rejoindre
Il me fait signe
M'interpelle

3.3.3 Un système d'interface

À un certain moment donné dans ma recherche, j'ai pris conscience d'un questionnement sur la technologie. Elle me semblait froide et éloignée, parce qu'un bon nombre de paramètres sont préprogrammés dans les machines. Où est la part de création avec la technologie? Où se trouve le travail de la matière? J'ai donc pris conscience que je voulais trouver le moyen d'infiltre le numérique, pour sentir une part de vivant, une part d'organique surgir. Je voulais donc sentir un investissement dans la technologie.

⁷³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, France, 1945, p.216

⁷⁴ DEFENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p.76-77

Cette réflexion corrélait avec l'arrivée d'un réseau, entretenu par la Galerie du Cégep de Chicoutimi, Espace Virtuel. Ce réseau d'apprentissage et d'échange tournait autour de système d'interface appelée *Processing* et *Arduino*. Le premier est un langage de programmation et un environnement de développement et le deuxième, est une plateforme basée sur une interface entrée/sortie simple et sur un environnement de développement utilisant la technique du Processing/Wiring. Il peut être utilisé pour construire des objets interactifs indépendants, ou bien peut être connecté à un ordinateur pour communiquer avec des logiciels. Je me suis beaucoup plus intéressée au microcontrôleur (circuit intégré qui rassemble les éléments essentiels d'un ordinateur) Arduino, parce qu'il est tangible et autonome, après l'avoir programmé à partir d'un ordinateur. J'aimais l'idée de programmer ma propre machine, lui faire exécuter vraiment ce que je désire. Les amplificateurs de système de son et les lecteurs DVD sont gros et je cherchais une façon *camouflage* de spatialiser le son. L'interface sert d'intermédiaire entre deux modalités, en mettant en relation le monde physique et le monde du numérique. Selon Jean-Paul Longavesne : « l'interface est essentiellement un lieu, ou plutôt un non-lieu, une marge, une zone d'articulation de communication, d'interrelations entre plusieurs conceptions du monde, une zone de friction et d'échange [de deux espaces dont la rencontre oblige à faire l'expérience étrange d'une dissociation de soi-même]. »⁷⁵ Dans mon cas, la technologie joue de rôle de relayeur au *temps du corps*; elle peut jouer et rejouer à l'infinie la captation d'un moment et le réinjecter à répétition dans le réel; elle ne le laisse pas *mourir*; « à titre d'*extension*, les interfaces allongent et accroissent un sens en permettant de capter et d'enregistrer des éléments de la réalité » comme extension de la mémoire. Cette question

⁷⁵ POISSANT, Louise, *Esthétique des arts médiatiques : Interfaces et sensorialités*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2003, p.7-8

de mémoire, engendre bien sûr, celle du *temps*, qui pourrait se formuler en « une succession de maintenant. »⁷⁶ Merlot-Ponty disait à propos de la mémoire : « Si mon cerveau garde les traces du processus corporel qui a accompagné l'une de mes perceptions, et si l'influx nerveux passe de nouveau par ces chemins déjà frayés, ma perception reparaîtra, j'aurai une nouvelle perception, affaiblie et irréelle si l'on veut, mais en aucun cas cette perception, qui est présente, ne pourra m'indiquer un événement passé, à moins que je n'aie sur mon passé une autre vue qui me permette de la reconnaître comme souvenir. »⁷⁷ Il disait également que : « la solution de tous les problèmes de transcendance se trouve dans l'épaisseur du présent préobjectif, où nous trouvons notre corporéité, notre socialité, la préexistence du monde, c'est-à-dire le point d'amorçage des “explications” dans ce qu'elles ont de légitime, — et en même temps le fondement de notre liberté. »⁷⁸

Dans le cas de *L'Allégorie du Membre Fantôme*, mon système de spatialisation sonore est constitué de quatorze haut-parleurs, reliés à une boîte de diffusion (fig. 3.5, p.88): quatorze relais, chacun assigné à un haut-parleur, le même nombre de sortie et de potentiomètre pour ajuster les volumes. Les pistes sonores sont emmagasinées sur une carte mémoire, glissée dans un lecteur de carte muni d'une sortie audio (un peu à la manière d'un lecteur mp3), qui lui est inséré dans un microcontrôleur, qui dirige le son à un ou l'autre des relais (haut-parleurs), dépendamment du système programmé dans le microcontrôleur. Le signal est également intensifié par un mini-amplificateur fait à *la main*. Pour moi c'était le moyen le plus rapide, de passer de mon enregistreuse (qui emmagasine le son sur une carte mémoire) à un système de spatialisation, qui envoie le son de la façon voulue, d'après ma programmation antérieure. C'était pour moi une façon de *mettre en espace* un texte, une

⁷⁶ HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Ed. SCM Press, 1927, p.422

⁷⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, France, 1945, p.472-73

⁷⁸ Ibid, p.495

bande-son, mais d'après une esthétique qui fait sens avec ce texte. Ce dernier se fragmente dans l'environnement et suit des fluctuations programmées dans le but de recréer le mouvement ou l'idée d'un mouvement, effectué lors de l'action précédente. C'était pour moi une façon esthétique d'investir un rapport à la technologie. La rapidité du monde dans lequel nous naviguons. Un besoin réel d'interpeller autrement, de rendre le spectateur, acteur, pour le déstabiliser, l'intéresser. Mes interfaces sont immersives, ce pour quoi je dis que le spectateur devient acteur, grâce au mouvement qu'il doit faire pour écouter, son corps qui frappe la lumière; le son et le corps se déplacent, puis l'espace se réunifie à l'intérieur du *spect(re)-a(c)teur*.

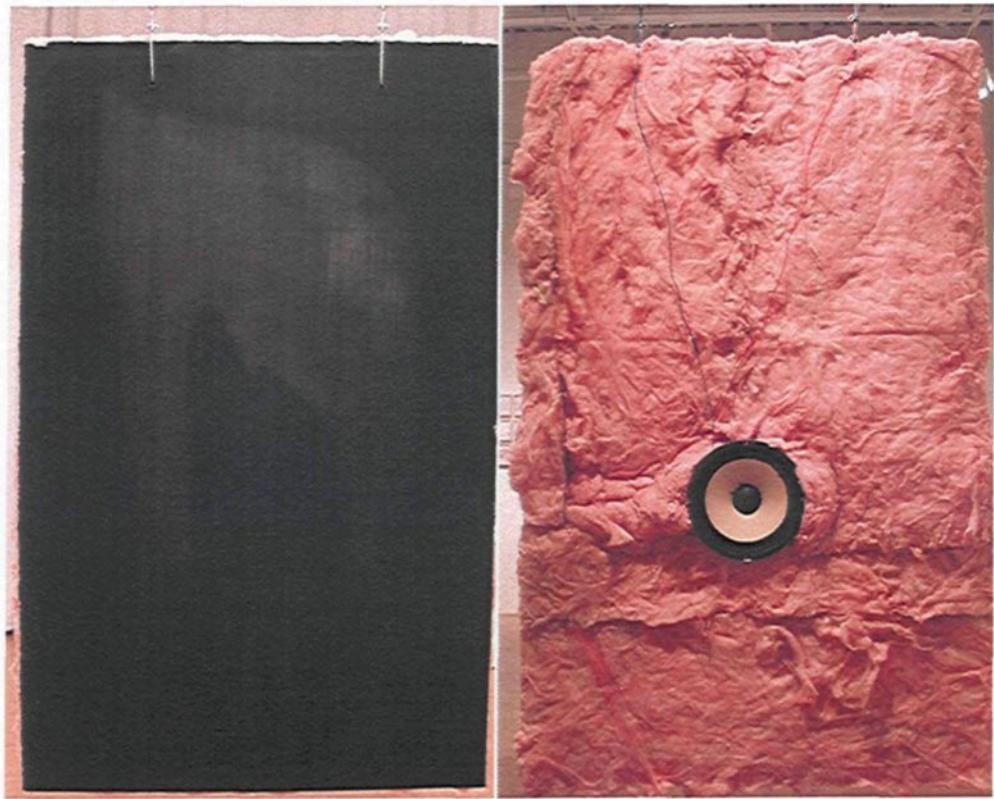


Figure 3. 1 *Le mécanisme de mes organes* (2009)



Figure 3. 2 *Texte de L'Écoute Sourde* (2008)

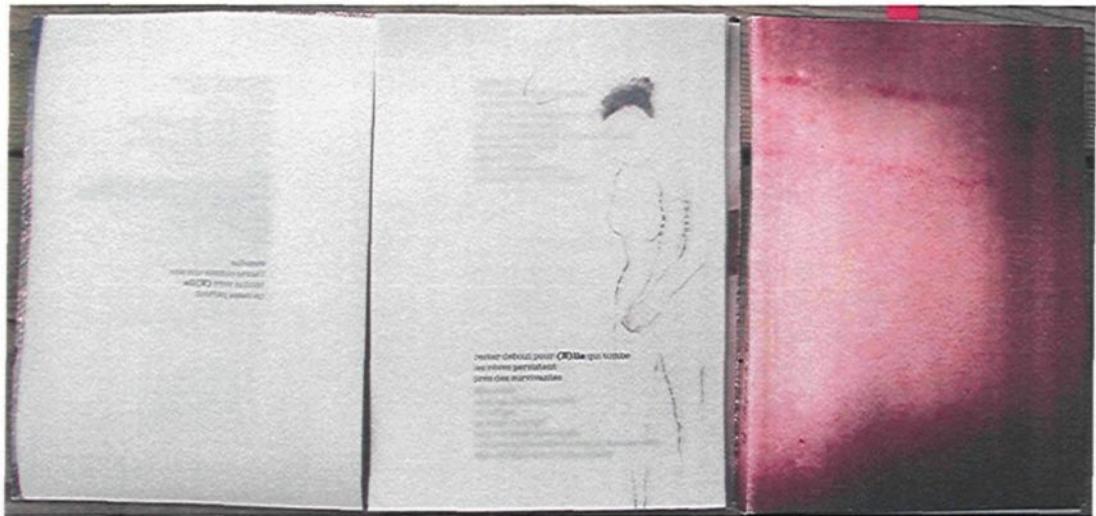


Figure 3. 3 *Livre de L'Allégorie du Membre Fantôme* (2010)

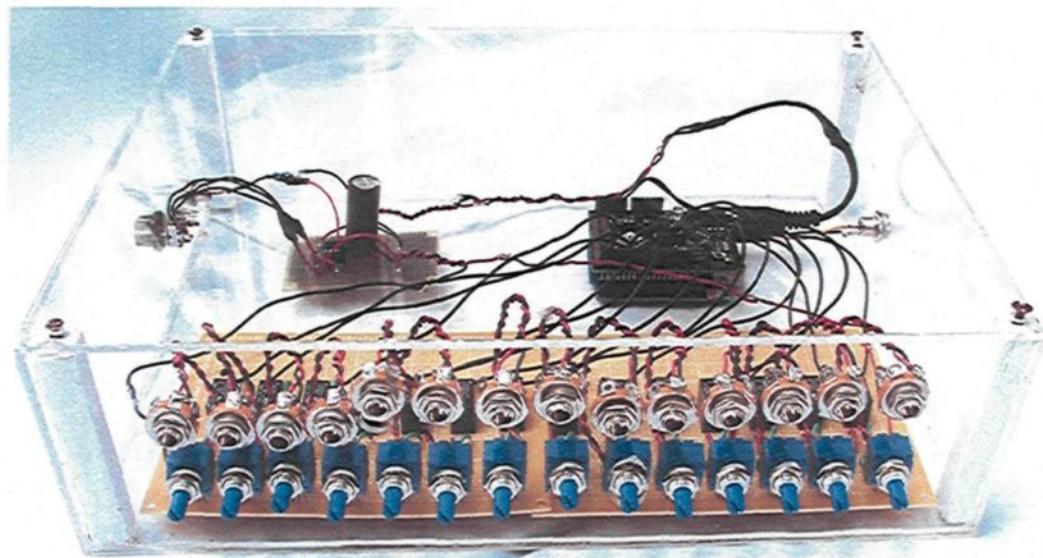


Figure 3. 5 *Système de spatialisation sonore de L'Allégorie du Membre Fantôme* (2010)

CONCLUSION

J'ai pris conscience de l'importance qu'a le parcours pour moi, au cours de cette recherche-création. Le titre de mon intension de recherche en 2008 était : *Parcours organique dans un environnement construit, mécanique, en mutation sensible*. Je savais vers quoi je m'en allais, sans connaître la finitude et j'adorais ce défi. Il y avait des choses qui me poussaient à continuer à chercher, à pousser mes limites plus loin, les limites de la connaissance. Malgré l'aspect anticipateur qui se dégage de ce titre, je l'avais choisi pour me permettre de m'ouvrir à un grand nombre de possibles. Je que ce travail fait beaucoup de sens dans ma vie.

Parcourir

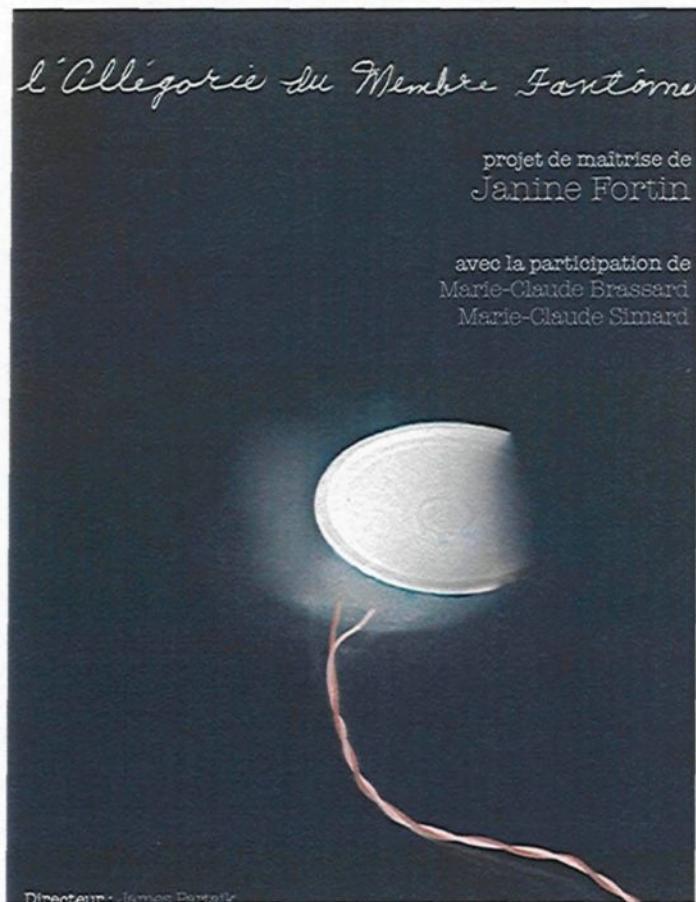
Chercher

C'est aussi *vivre* une distance. On ne connaît pas un chemin tant que l'on ne la pas parcouru soi-même. Par exemple, Arvida-Jonquière, c'est quinze minutes en autobus, six minutes en voiture et une heure et quart à pied. J'ai pris conscience de l'importance de ce phénomène au moment où j'ai fais le chemin à pied. Ce n'était pas facile, mais je me sentais active, vivante ; en bordure de route, au sommet d'une falaise, à l'intersection de rues criantes. Je me sentais vivre le chemin, écrire.

J'aime être déstabilisée dans une pratique; travailler mes points faibles plutôt que mes points forts. C'est là que l'apprentissage se situe. La technique guide les projets ; c'est faux de penser qu'elle suivra au cours du projet. C'est pourquoi à certains moments donnés, j'ai consulté les autres, je leur ai demandé de m'aider, pour pouvoir avancer plus rapidement tout en apprenant. J'alliais mes connaissances aux leurs, une façon de travailler que je considère transdisciplinaire. *L'Allégorie du Membre Fantôme* fut pour moi l'exemple parfait de la confrontation à l'inconnu, à ce que je ne maîtrisais pas. J'ai tendance à penser qu'il faut maîtriser les choses, mais je crois que l'inconnu ouvre plus de portes.

À travers les trois thèmes importants de ce mémoire : l'*écoute*, le *polymorphisme* et la *transversalité*, j'ai réussi à approfondir mes connaissances et à identifier les origines de ma pratique; ce qui me semblait essentiel arrivé à cette étape dans mon parcours. Ce dernier n'est pas abouti, il est de plus en plus friand à l'ouverture, de nouveauté et de confrontation. La présentation de *L'Allégorie du Membre Fantôme* à la Galerie *Espace Point Ca*, du Collège d'Alma en août et septembre 2010, représente pour moi une phase de création qui sera questionnée et élaboré lors d'une phase connexe, présenté à la Galerie *Séquence* de Chicoutimi, en Mars 2011.

...un spectre suit la lumière | erèimul al tius ertceps nu...



Directeur : Janine Fortin

À LA GALERIE ESPACEPOINTCA DU COLLÈGE D'ALMA

[675, boulevard Auger Ouest, 418.668.2387]

DU 23 AOÛT AU 3 SEPTEMBRE 2010

VERNISSAGE 28 AOÛT - 16H30

[INSTALLATION ET LANCEMENT DE LIVRE]



Collège
d'Alma



ESPACEPOINTCA



SAGAMIE



Centre
SAGAMIE
arts contemporains
numériques

Affiche de L'Allégorie du Membre Fantôme (2010)

Mythologie du dépassement :

Un état laminal

Parce que tout n'est pas possible à prédire, je me devais d'écrire sur les résultats de mon projet d'*installaction* :
L'Allégorie du Membre Fantôme.

Comment une œuvre peut se transformer et transformer l'artiste qui l'a conçoit ?

L'Allégorie du Membre Fantôme a été conçu dans l'idée du dépassement. Tout d'abord écrire. Écrire est long et ardu. Se relire. Replonger dans ma mémoire pour construire une histoire qui me fasse comprendre qui je suis, d'où je viens. Cette histoire c'est bien sur la mienne et écrire c'est avéré être thérapeutique. Sublimer la perte ? Je crois que j'ai transformé ma vision du passé, ma vision du deuil.

Cela fût un parcours en soi.

L'installaction fût également prétexte au dépassement. Pour moi, il y a toujours un balancier qui s'opère dans ma pratique entre ce que je connais et ce qui m'échappe, donc ce que je ne maîtrise pas. Au début de ma réflexion sur le projet, je ne voulais que faire une exposition sans interventions en direct, puis j'ai voulu aller au delà de mes limites et rendre au même niveau que la vie ce rite de passage, grâce à l'art action.

Cela fût un parcours en soi.

Réfléchir à une façon de mettre en écoute ce texte releva également du dépassement, celui de mes connaissances. Apprendre c'est constamment se dépasser. Cela fût un parcours en soi.

Tout d'abord, les spectateurs sont rentrés un à un dans un espace sombre, avec la consigne d'entrer *en silence, en résonance et de respirer lentement par le ventre*. L'espace de la galerie ne permettait pas aux spectateurs de circuler dans l'espace à leur guise, ni de s'asseoir où ils le désiraient. J'ai donc délimité un «espace spectateurs» au début de la performance avec ruban adhésif blanc. Il y a donc une frontalité qui s'opère. Tous à genoux, accroupies, assis par terre en indien; je les sens travailler autant que nous; s'ou(v)ffrir autant que nous. Le lendemain mon corps en entier était meurtri, surtout les jambes couvertes d'ecchymoses. J'ai rencontré des gens qui avait assisté à mon *installaction* dans les jours qui ont suivi ; eux aussi encore dans une souffrance physique, d'être resté la trop longtemps ankylosés.

Certain m'on parlé de l'écoute qui s'est développée au cours de l'action, de l'attention qui se travaillait tout au long. Écoute et attention. Être attentif pour pouvoir commencer à entendre, puis écouter. Cette écoute c'est bien senti au cours de la première partie, puis nous avons senti les gens décrocher peu à peu dans la deuxième partie, plus technique, moins «intéressante» pour beaucoup. L'écoute c'est alors encore plus questionné à ce moment. Qu'est ce qui garde le *récepteur* actif, dans le *non-spectaculaire*.

De l'attente. Erreurs techniques. J'ai mal réglé mon format d'enregistrement, ce qui fait que les pistes sonores ne pouvaient être lues dans la programmation Arduino. Le résultat, celui que j'attendais, celui que tout le monde attendait et questionnait impatiemment, n'arrive pas... arrive plus tard ; Le lendemain.

Un travail que je veux en action, fonctionne dans la mesure où l'action du corps (des corps) ne faille pas et advient malgré tout ; il y a là des façons d'improviser avec ce médium plus rapidement, plus organiquement. Mais quand est-il d'une action technique, où la technique a été mal évaluée. Il y a là une vraie problématique dans ma démarche. C'est opéré là, en quelque sorte un échec. Une petite faille et la finalité attendue, se rompt. L'archive sonore est-elle assez pour parler d'*installaction*, au sens où on l'entend : un travail de trace ? Je questionne le fait de ne pas avoir emmené le système de spatialisation dans la première partie de l'action ; de l'hybrider plus, de ne pas créer deux phases. La phase action-texte et celle de l'action-accrochage. Je dois chercher des corrélations entre les deux. Je ne voulais pas encombrer l'espace de gens, d'objets techniques, mais je crois que cela manquait de circulation.

Selon certain, la galerie «Espace Point Ca» du Collège d'Alma, relatait bien l'idée de caverne sonore décrite par Jean-Luc Nancy, dans *À l'écoute*. Tous (acteurs, actant, spectateurs) étaient dans le même mouvement d'attente et d'écoute. Les corps en actant faisait sentir aux spectateurs qu'ils entendaient en eux et voyait hors d'eux ce parcours

dialectique entre corporéisation et désincarnation des acteurs, histoire des corps qui habitent le corps du performeur, un émetteur d'histoires. Les méthodes d'émission du texte emmenaient perte, absence, échec, disparition et ces méthodes s'apparentaient à celles de la dramaturgie en théâtre. Le rapport au théâtre dans cette première partie de l'action était très prenant. Dans la deuxième partie, plus aléatoire, l'écoute se développe encore, mais développe également, de plus en plus d'attente, les spectateurs veulent un résultat tangible, déchiffrer l'énigme d'une telle action, d'une telle allégorie. L'attente est déconcertante, mais dévoile une œuvre qui met de l'avant un processus plutôt qu'un résultat, aussi réfléchit soit-il. Cette étape d'installation du dispositif sonore, puis dans l'idée que le temps se déroule, comme on déroule les fils, l'attention se fait de plus en plus flottante, détachée. L'incarnation du texte au cours de l'action, devient un temps physiologique. L'oralité du texte épouse les formes fébriles d'un corps sonore qui se transforme d'un état à l'autre, vidéo également, marque le temps, transforme l'espace : Éclairage et horloge. L'installation : technique d'installer / temps d'écoute, l'attente rend l'écoute exigeante. Le désir inassouvi du spectateur emmène de l'imaginaire, emmène à faire du sens entre les éléments, texte, action, objet, lumière, corps, espace, etc. Les corps diffractés et hétéromorphes des appareils reliés à ce corps transparents de la console dessinaient à eux seuls une transversalité des sens. La technique emmène une finalité en soi, tandis que tous les éléments tissent une histoire propre à chacun. L'exposition active l'archive et le son se déplace, en nous invitant à se déplacer avec lui, tel une empreinte de l'espace, du corps et des traces intangibles de sa présence.

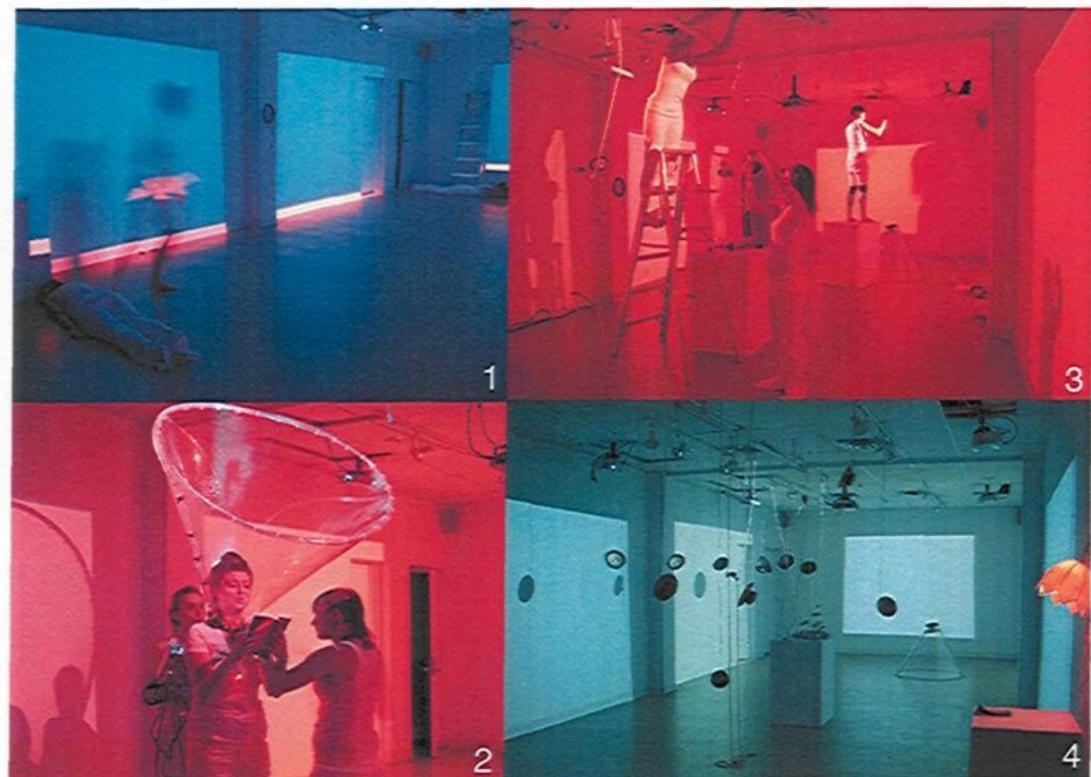
Cette expérience se prolongera lors de mon exposition en Mars 2011 à la galerie Séquence de Chicoutimi. J'ai pris en note les choses qui on fonctionnées et moins bien fonctionnées et aussi celles qui étaient insoupçonnées, celles qu'on ne peut connaître qu'après avoir vécu l'œuvre soi-même de l'extérieur. Par bien fonctionnées je parle de la trouver une voix physique, des mouvements qui font résonner la voix autrement, le texte autrement ; la mise en écoute du texte ; l'idée de spatialisation, de mouvement de la voix fonctionnait très bien. On sentait très fort, le spectre sonore fantôme se déplacer dans l'espace, se déplacer en nous. Par moins bien fonctionnées, je parle de technique et d'hybridation ; dans la transformation de l'œuvre, trouver des stratégies pour que les étapes s'interpénètrent plus, qu'il n'y ai donc pas d'étape action-texte et action-accrochage, que cela s'inter-coupe, s'inter-influence ; et les insoupçonnées : les ombres aux murs créées par les projections sur les fils et les haut-parleurs, cela créait des tableaux numérique en mutation de couleur, les projections sur le cône était incroyables ; le cône agissait comme un prisme qui dévoilait de nouvelles couleurs aux images projetés sur celui ci, décomposait l'image pour aller vers quelque chose qui était plus de l'ordre de la sensation que de la figuration.

Du texte ... Au corps... À l'espace.

Tous archivé l'un dans l'autre.

Quelque chose a changé chez les membres de ma famille et quelque chose a changé en moi.

...être légère et plus jamais pesante...



*L'Allégorie du Membre Fantôme : 1-2 Action du texte ; 3-Action de l'accrochage ;
4-Vue d'ensemble de l'exposition (2010)*

(Voir également le DVD de L'Allégorie du Membre fantôme)

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- A. RIFFARD, Pierre, *Nouveau dictionnaire de l'ésotérisme*, Éd. Payot, France, 2008, 331 p.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, France, 1964, 233 p.
- BARTHES, Roland, *Image-Music-Text*, Ed. Hill and Wang, New York, 1978 220 p.
- BLOCH, Béatrice ; CAMPAN, Véronique ; JONGENEEL, Else ; MOUREY, Jean-Pierre ; NANCY, Jean-Luc ; NICHOLAS, François ; ROPARS, Marie-Claire ; SORLIN, Pierre ; ZEMINGNAN, Roberto, *Art, regard, écoute : La perception à l'œuvre*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, France, 2000, 166 p.
- BOSSEUR, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel : intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*, Éd. Dis Voir, 1993, 158 p.
- BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Éd. José Corti Paris, 2004, 257 p.
- CHAMBERLAND, Roger ; MARTEL, Richard, *Oralités – Polyphonix*, Éd. Inter, Québec, 1992, 227 p.
- CHION, Michel, *La son au cinéma*, Éd. De l'Etoile, Paris, 1985, 220 p.
- CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, 478 p.
- CHIROLLET, Jean-Claude, *Numériser, Reproduire, Archiver les images d'art*, l'Harmattan, Paris, 2005, 285 p.
- CHLYEH, Abdelhafid, *Les Gnaoua du Maroc : Itinéraires initiatiques transe et posession*, Éd. La Pensée Sauvage, France, 1998, 158 p.
- DEFENNE, Mikel, *L'œil et l'oreille*, Montréal, L'Hexagone, 1987, 207 p.
- DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Éd. de Minuit, Paris, 1980, 645 p.
- DELEUZE, Gilles, *Logique de la sensation*, Éd. de la différence, Paris, 1981, 158 p.
- DESHAYS, Daniel, *Pour une écriture du son*, Éd. Klincksieck, Paris, 2006, 192 p.

DUPLAIX, Sophie ; LISTA, Marcella; Centre Georges Pompidou, *Sons & lumière : une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2004, 375p.

DUFOUR, Michel, *Allégories pour guérir et grandir*, Éd. JCL, Montréal, 1993, 224 p.

FINTZ, Claude, *Les imaginaires du corps : Pour une approche interdisciplinaire du corps*, L'Harmattan, Paris, 2000, 289 p.

GINGRAS, Nichole, *Le son dans l'art contemporain canadien / Sound in contemporary canadian art*, Éd. Artextes, Montréal, 2003, 238 p.

GREEN, André, *Le double et l'absent : La déliaison*, Éd. Les Belles Lettres, Paris, 1992

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Ed. SCM Press, 1927, 356 p.

KAFKA, Franz, *La métamorphose*, ed poche, 1915, 189 p.

LACAN, Jacques, *Écrits*, Éd. Du Seuil, Paris, 1966, 923 p.

LAPASSADE, Georges, *La transe*, Presses Universitaire de France, Paris, 1990, 121 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, France, 1945, 531 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, 360 p.

MARRATI, Paola, *Gilles Deleuze : Cinéma et Philosophie*, Ed. PUF, France, 2003, 127 p.

MURRAY SCHAFER, Raymond, *Le paysage sonore*, Éd. Jean-Claude Lattès, Paris, 1979, 388 p.

NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, Éd. Galilée, Paris, 2002, 95 p.

NICOLESCU, Basarab, *La transdisciplinarité : manifeste*, Du Rocher, France, 1996, 231 p.

NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Éd. P.O.L, Paris, 2007, 251 p.

POISSANT, Louise, *Esthétique des arts médiatiques : Interfaces et sensorialités*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2003, 324 p.

RACINE, Rober, *Le Dictionnaire*, l'Hexagone, Montréal, 1998, 210 p.

RAMACHANDRAN, V.S. ; BLAKESLEE, Sandra, *Phantoms in the brain*, New York, 1998, 328 p.

ROUGER, Philippe, *Les empreintes génétiques*, Éd. PUF, France, 2000, 128 p.

SACKS, Oliver, *Des yeux pour entendre*, Éd. Seuil, France, 1996, 306 p.

SCHEAFFER, Pierre, *La musique concrète*, Presses Universitaire de France, Paris, 1967, 124 p.

SCHEAFFER, Pierre, *Solfège de l'objet sonore*, Éd. Institut national de l'audiovisuel, Paris, 1998, c1967, 171 p.

SCHEAFFER, Pierre, *La musique et l'ordinateur : Musique et technologies*, Paris, 1970

SCHEAFFER, Pierre, *Trois microsillons d'exemples sonores*, Paris, 1967

SPINOZA, Baruch, *Ethique, III, 2, scolie*, trad. Caillois R., Francès M. et Misrahi R., *La Pléiade*, Gallimard, 1954

SZENDY, Peter, *Écoute : Une histoire de nos oreilles*, Éd. de Minuit, Paris, 2001, 176p.

TREMBLAY, Larry, *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Leméac, Montréal, 1993, 135 p.

VAN CAMPEN, Cretien, *The hidden sense : synesthesia in art and science*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 2008, 178 p.

Périodiques

Alain-Martin Richard ; Dot Tuer ; Jocelyn Robert, *Piano à numéros*, Éd. OHM, 2003

Claude Dubar « Polyphonie et métamorphoses de la notion d'identité », *Revue Française des Affaires sociales* 2/2007 (n° 2), [p. 9-25]

CORRY, Corrine, *Manuel féministe ; Girls, Les filles !*, Université Concordia, Montréal, 1991

«Espaces sonores», Éd. Inter, Numéro 98, Québec, 2008, 96 p.

Frédéric Lebas, Essai sur le son : Dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique, Sociétés n° 90, Marges, 2005

François Villa « Le corps sans organe et l'organe hypocondriaque », *Champ psychosomatique* 4/2006 (n° 44), p. 33

Gary Hill, *Site Recite : Imaginons le cerveau plus proche que les yeux*, catalogue MNAM, 1992

Georges Azzaria ; Yves Sheriff, « Iconoclastes sonores », *Spirale*, 137, novembre 1994

Hervé Bouchard, « Abrasifs», *Liberté* 277 (volume 49 / numéros 3 / septembre 2007)

Hugues Genevois ; Yann Orlarey, *Le son et l'espace*, Éd. Aleas, France, 1998

«Installaction», Éd. Inter, Numéro 74, Québec, 1999, 84 p.

Joëlle Deniot « L'intime dans la voix », *Ethnologie française* 4/2002 (Vol. 32), p. 709-718

« La polyphonie linguistique », *Langue française* 4/2009 (n° 164), P.3 [p. 3-9]

Nicolas Danziger « La jambe transparente et la lampe merveilleuse : histoire d'une excitation douloureuse chronique », *Revue française de psychanalyse* 1/2005 (Volume 69)

Références internet

http://cours.musique.umontreal.ca/MUS1217/Objet_sonore.html

http://fr.wikipedia.org/wiki/Méthode_paranoïaque-critique

http://fr.wikipedia.org/wiki/Corps_sonore

http://www.passeportsante.net/fr/Therapies/Guide/Fiche.aspx?doc=art_therapie_th#P34_930

<http://www.youtube.com/watch?v=bHSEzNZ1OdA>

<http://www.youtube.com/watch?v=wgEhP3DSVrM>