

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRANSPOSITION DES PRATIQUES DU JARDIN ET DE L'INSTALLATION :
UNE PENSÉE SPÉCULATIVE DE LA SCULPTURE
SE DÉPLOYANT AU SOL

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
LEYLA ABDELBAKI-MAJERI

DÉCEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

En ces moments de questionnements infinis, votre présence, vos réflexions et votre soutien m'ont tous été immensément précieux. Je tiens à vous remercier très sincèrement.

Gwenaël Bélanger
la Galerie de l'UQAM
le Grupmuv
l'AEMAVM
Arprim
le centre d'artistes Est-Nord-Est
Parisian Laundry
Cynthia Girard
Andrée-Anne Dupuis Bourret
Katherine Kline
Carolyne Scenna
Louisa Sage
Dominique Allard
Annie Laurin
et ma famille

R.I.P. Ursula K. Leguin et Tony Conrad

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : CE QUE L'ANIMATION PERMET DE (NE PAS) VOIR	5
INTERLUDE 1	13
CHAPITRE 2 : SPÉCULATIONS ENTRE LE JARDIN ET L'INSTALLATION	16
INTERLUDE 2	47
CONCLUSION	48
INTERLUDE 3	51
BIBLIOGRAPHIE	52

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	À l'atelier, UQAM, 2015	10
2	À l'atelier, UQAM, 2015	11
3	À l'atelier, UQAM, 2015	12
4	<i>Hurried Wor(l)d</i> , 2016, animation 16mm (captures d'écran)	12
5	Page tirée du livre <i>Monkey Revives the Dead</i> , 1987	13
6	Résidence de recherche, Centre Est-Nord-Est, 2017	18
7	<i>Trompe le Monde</i> , (détail de l'installation) Ancienne École des Beaux-Arts de Montréal, 2017	19
8	Au jardin	20
9	<i>Harness the Sun</i> , (vue de l'installation) Arprim, Montréal, 2016	21
10	Image récupérée sur Instagram	22
11	<i>Don't Blame Us If We Get Playful</i> , (vue de l'installation) Galerie de l'UQAM, 2018	23

12	Au jardin	24
13	<i>Don't Blame Us If We Get Playful</i> , (vue de l'installation) Galerie de l'UQAM, 2018	25
14	Au jardin	26
15	À l'atelier, UQAM, 2016	27
16	Au jardin	28
17	Résidence de recherche, Centre Est-Nord-Est, 2017	29
18	Publication (image et texte) récupérée de https://www.instagram.com/wilted_lettuces/	30
19	Résidence de recherche, Centre Est-Nord-Est, 2017	31
20	Au jardin	32
21	À l'atelier, 2017	33
22	Au jardin	34
23	<i>Don't Blame Us If We Get Playful</i> , (détail de l'installation) Galerie de l'UQAM, 2018	35
24	Au jardin	36

25	Résidence de recherche, Centre Est-Nord-Est, 2017	37
26	Au jardin	38
27	À l'atelier, UQAM, 2016	39
28	Au jardin	40
29	Résidence de recherche, Centre Est-Nord-Est, 2017	41
30	Au jardin	42
31	<i>Harness the Sun</i> , (vue de l'installation), Arprim, Montréal, 2016	43
32	Au jardin	44
33	<i>Trompe le Monde</i> , (vue de l'installation) Ancienne École des Beaux-Arts de Montréal, 2017	45
34	Au jardin	46
35	Plastiglomérats recueillis par la géologue Patricia Corcoran et l'artiste Kelly Jazvac. Photo : Jeff Elstone, 2012. (Avec la permission de l'artiste)	47
36	Planche tirée de <i>Moomin Book One : The Complete Tove Janson Comic Strip</i> ©, publié par Drawn & Quarterly, Montréal, 2006. (Avec la permission de l'éditeur)	51

RÉSUMÉ

Le travail de la jardinière consiste à creuser et à sonder plusieurs aspects de la matière, en tenant compte des besoins de celle-ci pour croître, des types de relations bénéfiques à la vie et du rôle que la mort doit parfois y jouer. Bien que ma pratique en atelier s'engage, quant à elle, dans une tout autre relation avec la matière, un rapport de réciprocité subsiste, menant sciemment à une perte de maîtrise et par conséquent à des résultats imprévisibles. Dans l'activité artistique tout comme dans celle du jardinage, la distinction entre le geste de cultiver et l'objet cultivé s'estompe à mesure que l'on s'attarde à saisir l'esprit d'une chose qui nous échappe et nous surprend. Ce mémoire tente de faire le pont entre deux pratiques qui de manière distincte et à échelles différentes, me conduisent à renégocier ma façon d'appréhender la matière et de voir le monde.

MOTS-CLÉS : animation 16mm, installation sculpturale, jardin, plantes, nature et culture, écologie, réciprocité, spéculation, trickster, récits fantastiques

INTRODUCTION

« Je pense à la spéculation fabulative comme une pratique qui consiste à faire des fables. La fable étant un endroit où l'on trouve ce qu'une de mes anciennes élèves Martha Kenney appelle des "faits sauvages", un réel qui ne tient pas en place. Les fables sont peuplées de "faits sauvages". La fable est une forme très importante. La fabulation, c'est la création de fables. [...] La fabulation spéculative donne présence à des mondes qui n'existent peut-être pas, à des créatures de l'imaginaire et des mondes impossibles.¹ »

¹ (Traduction libre) Haraway, D. , 2016, tiré du documentaire « *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* » réalisé par Fabrizio Terranova.

La frontière est une ligne tangible ou imaginaire, elle-même mouvante et glissante, réceptive aux fluctuations des territoires qu'elle serpente.

En terme symbolique, il s'agit de régions fondamentalement riches de sens marquant la fin d'une chose et le commencement d'une autre. Ce sont les lieux de prédilection, dans nombreuses cultures anciennes, pour l'apparition de créatures que l'on pourrait qualifier de crépusculaires, car ni jour, ni nuit, elles se situent dans ces entre-deux, entre le doute et la certitude où convergent diverses tensions et réalités.

Les frontières révèlent des écologies fugitives, hors de toute emprise et maîtrise, qui ne cessent de se déplacer, en s'élargissant ou en s'affinant de sorte que l'on peut s'imaginer qu'elles puissent aussi disparaître.

*Spéculer*² consiste à se placer dans ces espaces de clair-obscur, de nature-culture et de réciprocité, afin de « proposer de nouvelles cartographies en reconsidérant la nature même des frontières.³»

² Mon utilisation de ce terme s'accorde à la pensée spéculative et « fabulative » que propose l'écoféminisme de Haraway comme mode alternatif de pensée qui ne s'appuie pas sur les notions dualistes classiques et qui décentre l'humain comme maître d'œuvre de la nature. En se rapportant à la science-fiction, aux récits fantastiques et aux narrations, cette forme de pensée – dont ce mémoire-crédation s'imprègne allègrement, permet de cultiver au sein des espaces théoriques, des imaginaires du possible et surtout, elle permet de « résister aux raisons qui justifieraient que le monde tel que nous le connaissons devrait être ainsi et pas autrement, c'est-à-dire aux grands récits de progrès et de développement. » (Debaïse, D., Stengers, I., 2016). Je pense ici, notamment, aux récits spéculatifs d'Ursula K. Leguin, de Leonora Carrington ou encore de Margaret Atwood, mais d'autant plus aux mythes folkloriques et autochtones, ainsi qu'aux « fables » de construction personnelle, élaborés pour décrire, interpréter et naviguer dans un monde sensible. Anna Tsing à ce propos : « On a laissé aux fabulistes, y compris à ceux qui n'étaient ni occidentaux et ni "civilisés", le soin de nous rappeler les activités vivantes de tous les êtres, humains comme non humains. [...] De telles histoires, parce qu'elles ne sont plus désormais reléguées à n'être qu'un murmure dans la nuit, ont le droit d'être en même temps vraies et de l'ordre de la fabulation. » (Tsing, 2017, p.7)

³ Debaïse, D. & Stengers, I. (2016). *L'insistance des possibles: Pour un pragmatisme spéculatif*. Multitudes, 65, 4.

Ce que l'animation permet de (ne pas) voir

Bien que mon projet de maîtrise se dirige vers l'installation sculpturale, cette recherche s'est amorcée par une réflexion autour de l'image animée et imaginée hors de son environnement cinématographique. En premier lieu, je parlerai de la transition de ma pratique de l'animation vers une approche sculpturale, du déplacement de l'image à l'écran vers un travail au sol et des espaces « marginaux » se trouvant entre eux.

Spéculations entre le jardin et l'installation

La seconde partie de mon mémoire propose un espace double dans lequel la pensée se présente en mouvement et à la rencontre de deux postures qui, au fil de ces pages, s'enchevêtrèrent de manière à se confondre. Il s'agira d'explorer une pratique par l'entremise d'une autre sur un terrain *en devenir*. Je tenterai parfois d'y cultiver des liens, d'en *spéculer*, mais surtout, je les laisserai apparaître tels qu'ils se forment, graduellement et spontanément, à travers l'alternance d'images reflétant deux espaces et par une écriture métissée d'oralité, de botanique et de *fabulations*. Il s'agira de joindre des mondes, de les entrelacer, de les brouiller, jusqu'au point où un peu de chacun se retrouve dans l'autre.

Interludes

Inter : entre – lude : d'après le mot latin ludus, le jeu.

Utilisé pour meubler un espace vide ou lors d'une interruption due à des problèmes techniques.

Illusion scénique qui consiste à traverser un corps.

CHAPITRE 1

CE QUE L'ANIMATION PERMET DE (NE PAS) VOIR

Au départ, j'avais en tête, sans savoir où cela me conduirait, de traduire dans l'espace physique certaines des formes aléatoires générées par l'animation de mes images en imaginant une sorte d'entre-deux, à mi-chemin entre l'objet et l'image animée.

Comme la plupart de mes animations sont réalisées sans caméra, c'est-à-dire par des interventions directes¹ sur de la pellicule de film 16mm transparente, j'appréhende l'image autant dans sa matérialité que sous une forme intangible et virtuelle lorsque projetée et animée. Ainsi, cette double incarnation de l'image permet de révéler en elle une simultanéité d'espaces; cela suppose toutefois, pour que l'image soit saisie dans son intégralité, qu'il faudrait que l'on puisse la voir simultanément à même la pellicule (en tant qu'objet) et à l'écran (en tant que mouvement), et ce, à l'intérieur d'un espace-temps d'un vingt-quatrième de seconde, soit la vitesse à laquelle l'image est projetée. Bref, face à cette aporie, ce qui m'intéressait surtout, c'était cette idée d'entité intermédiaire qui, à la manière d'un *shapeshifter*², puisse basculer vers l'un ou l'autre de ces espaces. Une sorte d'objet (im)matériel, que je pourrais transposer dans un environnement tout autre que celui de l'espace cinématographique.

L'animation résulte d'un assemblage où s'activent plusieurs éléments – lumière, mouvement, surface, temps, gestes – qui pour autant ne se limitent pas qu'à la pratique filmique. L'idée étant de repérer les zones de clair-obscur se situant entre l'objet et l'animée, j'ai voulu me concentrer davantage sur ces éléments qui relèvent également d'une certaine ambivalence; celle d'une fluctuation continue passant d'un stade à un autre. J'ai donc amorcé une première recherche pour mieux comprendre le mécanisme à l'origine de l'image en mouvement ainsi que la relation entre la structure filmique et le fonctionnement du processus visuel. Puis, image par image, j'ai cherché simultanément à *voir* et à *palper* ce qui se trouve entre ces espaces-temps.

¹ Images sérigraphiées directement sur la pellicule

² Dans la mythologie, le folklore et la fiction spéculative, les *shapeshifters* sont des êtres qui ont la capacité de transformer leur physionomie. <https://en.wikipedia.org/wiki/Shapeshifting>

Cinéma Flicker

L'alternance d'une composition à l'autre sur la pellicule a pour effet de rendre perceptible la jonction entre les photogrammes (*frames*) et de faire ainsi vibrer ou « trembler » l'image. Cet effet optique, que l'on nomme « *flicker* » ou « *flickering* », résulte du décalage entre l'image à l'écran et celle qui est perçue, ce qui provoque, à des degrés différents, une réaction physiologique comparable à l'effet épileptique du stroboscope. Cette caractéristique filmique s'est insérée naturellement dans la composition de mes animations; car si ces dernières font fi du cadre de l'image, c'est qu'en revanche, elles préfèrent s'élargir à l'entière surface de la bande celluloïd en incluant le cadre même de l'image et par ricochet, les fabulations visuelles qui en résultent.

« I love the un-film, the almost film, the broken film, the overly long film, the film with visible cracks, the film that reveals its guts »³

Parmi les nombreuses définitions de « *flickering* », se retrouve également une notion de mouvement irrégulier⁴. Dans l'enchaînement mécanisé d'images contraintes aux minuscules compartiments rectangulaires d'une bande de pellicule, tout comportement dissonant devient de ce fait pour moi très invitant. Le *flickering* est en quelque sorte une déviation de l'image qui a pour effet de la faire « glisser » hors de son cadre. Elle devient ainsi difficile à saisir à l'intérieur de son espace. Cette forme « d'écart » pourrait s'apparenter au *glitch*⁵ de la vidéo, un terme qui, selon une description d'autant plus évocatrice, est utilisé pour désigner « un bogue dans le jeu vidéo où un objet animé

³ Santiago Munoz, A. *Life in Film: Beatriz Santiago Munoz*. Frieze, no.199 (novembre/décembre 2018)

⁴ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/flickering>

⁵ Dérivé de l'allemand *glitschig*, signifiant « glissant ».
<http://www.eps.mcgill.ca/jargon/html/entry/glitch.html>

a un comportement erroné, par exemple : passage au travers des murs, “téléportation” inattendue) »⁶

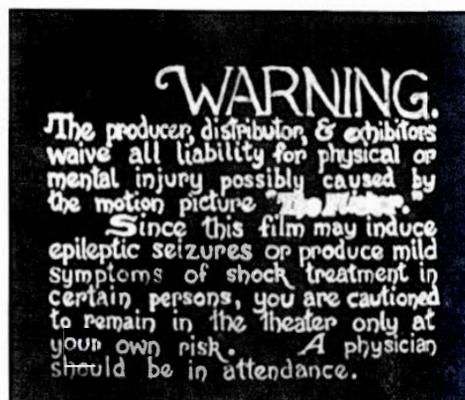


Image d'intro extraite du film
Flicker, 1966 de Tony Conrad

La disjonction entre images que laisse entrevoir le « *flickering* » m’a ultimement conduit au cinéma structurel, notamment aux travaux de Paul Sharits et à *Flicker* un film réalisé en 16mm par Tony Conrad auquel je m’étais déjà particulièrement intéressée. À l’instar de *Flicker*, qui se compose essentiellement de photogrammes alternant entre le noir et le vide, l’alternance d’images et de couleurs qui caractérise les films de Sharits, cherche à faire dévier les modes de consommation habituels du cinéma⁷, pour entrer directement dans ce qu’il qualifie de « *cinematic drama* »⁸. Il s’agit d’un rapport direct entre la nature même de la matière filmique et celle de « l’écran rétinien »⁹ auxquelles s’ajoutent, en toute subjectivité, des images rémanentes (*afterimages*), des couleurs et des mouvements complémentaires qui ne se trouvent pas dans le film. Ces films suggèrent en quelque sorte une forme de *cinéma-vérité(s)* de la matière filmique en soi, où chaque photogramme y est continuellement redéfini selon

⁶ <https://fr.wikipedia.org/wiki/Glitch>

⁷ Lebensztejn, J-C. (2012). *Le Cinéma de Paul Sharits*, dans *Collection Films : La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*. Paris : Ed. du Centre Pompidou

⁸ *Notes on Films/1966-68 by Paul Sharits*. *Film Culture* 47, Summer 1969, p.13-16.

⁹ *Ibid.*

la réflexivité du spectateur. En ce sens, il s'agit, pour ainsi dire, d'une forme d'émancipation de l'image filmique. Voilà comment ces espaces-temps se sont positionnés dans mon travail avant de se transformer, pour littéralement prendre forme hors de l'espace cinématographique.

Smears

Les *smears* d'animation sont d'étranges illustrations dissimulées entre les images-clés d'une séquence pour simuler un mouvement rapide en seulement trois plans.



Chuck Jones, 1943 (photogrammes)

Il suffit de ralentir le temps dans une animation (cartoon) pour distinguer leur présence quasi clandestine. Ces images intermédiaires s'apparentent à des photos floues ou encore à de l'expressionnisme abstrait, ce qui coïncide avec l'époque où cette technique d'animation a été conçue.

L'attrait de ces images, d'abord intrigantes, est qu'elles évoquent une sorte d'état transitoire entre l'animé et l'objet. Comme si, subitement, elles venaient de traverser dans un tout autre espace, ces formes en suspend illustrent les conséquences d'une telle transposition. Ces images ont inspiré une première série d'installations sculpturales dans laquelle j'ai cherché à matérialiser ces espaces-temps.

Dans cette reconfiguration du photogramme, imaginé hors de son environnement cinématographique, se sont générés de nouveaux environnements, cette fois au sol (voir images ici-bas). Conçues au départ comme des installations « figées en arrêt-sur-image », c'est essentiellement par leur statisme que je cherchais à libérer le mouvement au-delà du cadre de l'image pour pointer vers ce qui circule hors de notre attention. Il s'agit d'une étape clé dans cette transition vers ces espaces *entre* et *hors* qui m'a menée éventuellement au jardin que je qualifie aussi de lieu/portail, où l'on peut observer, parmi tant d'autres phénomènes, une tout autre valse entre l'objet et l'animé.

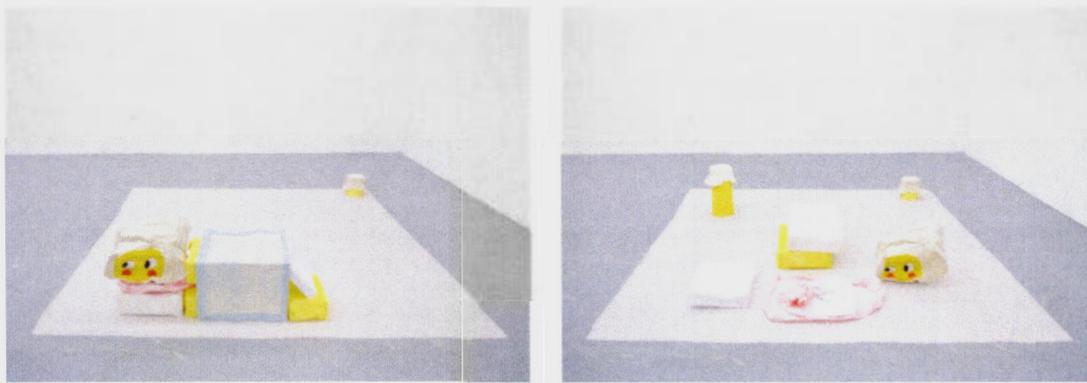


Figure 1

Le flickering, les smears et les images rémanentes qui en résultent, sont autant de petits espaces de jonction et de connexion qui relient notre façon de voir les choses à d'autres échelles de temps et de dimension. Par extension, ils démontrent aussi l'existence de champs d'activités se situant hors de nos repères visuels et que l'on a ainsi peine à saisir. Ces lieux se manifestent comme des *ailleurs*, des espaces *entre* et *hors* de nos narrations dominantes. Ce sont, pour moi, des lieux de (re)négociation, essentiels à la fabrication de nouvelles narrations, voire de contre-narrations, des espaces de *spéculation*s.

Les images suivantes constituent quelques-unes des explorations qui m'ont mené à franchir le seuil entre l'animation et l'installation sculpturale.

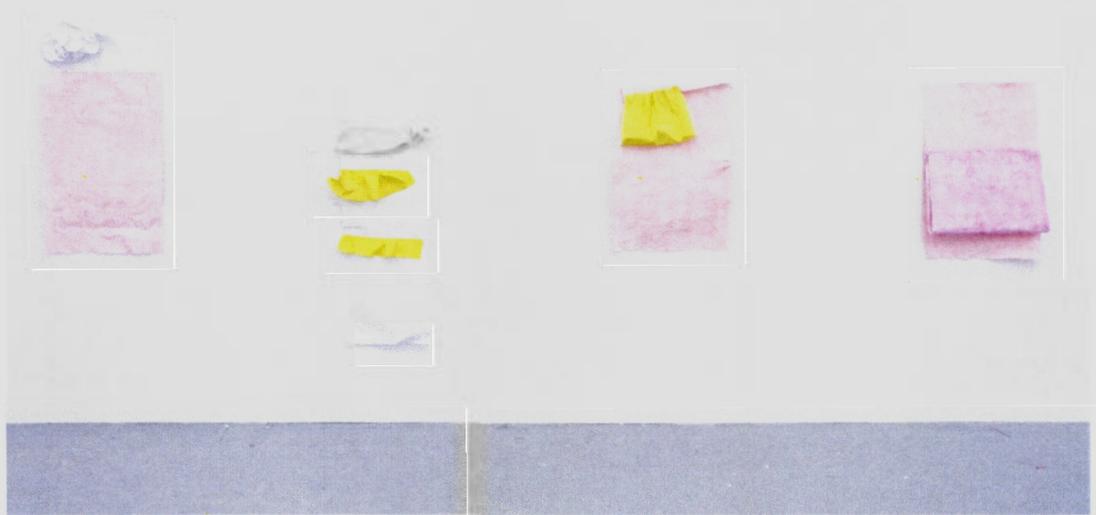


Figure 2. Série d'exercices (2015) dans laquelle j'ai cherché à « imprégner » un mouvement à même le papier.

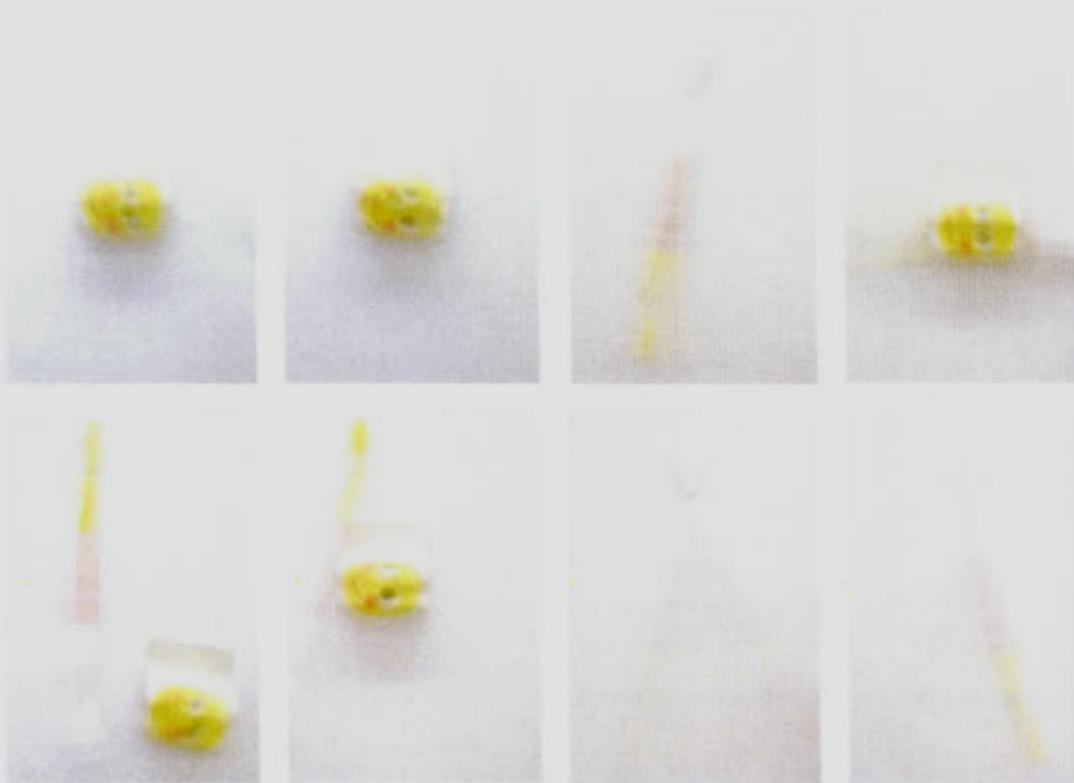


Figure 3. *Too-quick-to-see* (2016). Captures d'objets de papier en mouvement.

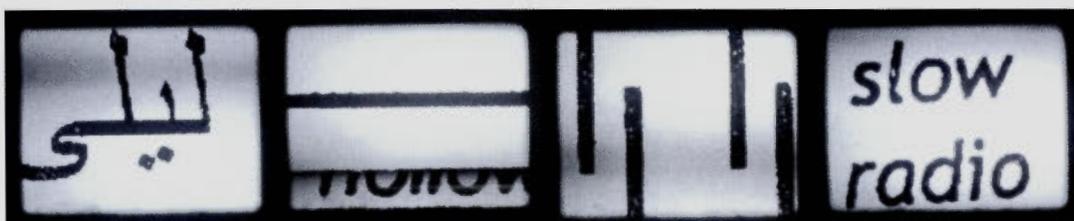


Figure 4. *Hurried Wor(l)ds* (2016). Une série de mots sérigraphiés directement sur de l'amorce de film 16mm, dissimulée entre les photogrammes de la pellicule de manière à déjouer la fixité de l'écriture et en travestir la lecture.

INTERLUDE 1



"Where are you three gentlemen from?" the king asked Monkey, Pig and Friar Sand. "My ancestral home is in the Mountain of Flowers and Fruits," Monkey answered. "My father was heaven, my mother earth, and I was born when a rock split open."

19

Figure 5. Page tirée du livre *Monkey Revives the Dead*, 1987.¹

Exprimant à la fois la nature humaine et la nature elle-même dans toute ses manifestations et ses transformations, le *trickster* – littéralement « celui-qui-joue-des-

¹ Série de contes pour enfants adaptés du roman fantastique classique chinois *Si Yeou Ki* qui fut publié pour la première fois en 1592 (l'identité de l'auteur demeure inconnue). Ces récits épiques retracent les péripéties du singe immortel et polymorphe, *Sūn WūKōng*, une figure archétype du *trickster* dans la mythologie chinoise.

tours² » ou encore « celui-qui-trompe-le-monde », est un personnage archétype; un être décrit dans les mythes comme venant de notre monde, mais pas de notre monde.

Fascinée depuis mon enfance par ces « antihéros » qui souvent se dupent eux-mêmes, c'est essentiellement au travers de la figure du singe né d'un œuf de pierre et dont le prénom Wùkōng signifie « éveillé au vide » ou « conscient de la vacuité » que j'ai pu mieux saisir le rôle vital du *trickster*. De nature polymorphe, se déclinant, par surcroît, à travers nombreuses cultures, cette figure énigmatique devient d'autant plus glissante lorsqu'il s'agit de la contenir à l'intérieur de mots. Il est dit que le propre du *trickster* est « d'échapper à toute typologie et de montrer des connexions là où l'observateur ne les voit pas³. » Et encore, que « la meilleure façon de décrire un *trickster* est de dire simplement que la frontière se trouve à l'endroit où lui se trouvera⁴ ». Peut-être qu'en outre, ce sont dans les espaces entre les mots, dans les trous du langage, ces *entre* et *hors*, qu'il faut orienter notre attention, creuser, pour mieux le⁵ saisir.

Si le *trickster* circule incessamment entre plusieurs sphères, c'est qu'il complexifie de la sorte, la notion même de division. Il est lui-même cet espace ambivalent de frontière – en se déplaçant, en se redessinant ou en s'effaçant, il assure une perméabilité entre toutes choses, entre humain et non-humain, entre le monde des vivants et celui de l'insaisissable.

² *Wakdjunkaga* signifie en langue winnebago « celui-qui-joue-des-tours », que Paul Radin traduit en anglais par *Trickster* dans son ouvrage *The Trickster: a Study in American Indian mythology* (1956).

³ Vallier, G.-F. (2011). *Le concept du héros imprévisible: Système religieux yorùbá (Bénin-Nigeria). Èsù, l'improbable Trickster*. Cahiers D'études Africaines, 204, p.12.

⁴ Hyde, L. (2010). *Trickster makes this world: Mischief, myth, and art*. New York, N.Y: Farrar, Straus and Giroux, p.179.

⁵ Une précision du genre s'impose : étant plus souvent associé au genre masculin que féminin, le *trickster* représente, toutefois, ce que l'on pourrait qualifier en anglais de « *gender bender* », il peut passer de l'un à l'autre des genres et incarner les deux à la fois.

Par cette figure transitoire, je joins ici deux pratiques (le jardin et l'installation) qui chacune à leur manière permet des intrusions dans d'autres sphères, avec d'autres espèces, et surtout d'échapper au cadre narratif prédominant.

La structure du deuxième chapitre de ce mémoire s'inspire directement de la forme des contes-image (figure précédente) et dont le cadre rappelle également celui du photogramme de la pellicule filmique. Dans ce même chapitre, le jeu d'inversion s'opérant tel un *flickering*⁶ entre ma pratique artistique et celle du jardin, renvoi par conséquent, à la logique « inversée » propre au *trickster* et à son langage polyphonique.

⁶ Glissement entre deux espaces provoquant des images rémanentes (voir chapitre 1, p.6-7).

I ask: What might gardens teach about the ways that people cultivate relationships with plants? What might we learn about plants and their people by examining the aesthetics and politics of garden infrastructures? And how, in a time when many are paying close attention to massive ecological destruction, are people renegotiating their relationships with plants? [...] gardens can force us to confront contradictions at work within the moral economies that structure relationships between spheres still understood as the realm of the “human” and that of “nature.” Artists’ gardens can propagate counter-narratives, alternative aesthetics, and so serve as sites of cultural critique.¹

¹ Myers, N. (2016). *From Edenic Apocalypse to Garden Against Eden, Plants and People in and after the Anthropocene*, p.3,12.



Figure 6

Pour *tenir* ensemble des mondes.



Figure 7

Lire en forme de fleur.²

² La vie des plantes se déroule dans une dimension temporelle beaucoup plus lente.



Figure 8

Here's some thoughts for you.

My ideas for this show relates in some ways to my animation Zodiacal Light. Like in ZL, I'm following the idea of gardening, even though I'm working here with physical objects instead of film. I'm moving and placing things in a very similar way as I would be working in my garden. I work mostly on the floor and improvise with forms and materials, looking at what can hold, how one form can support another, and weeding from time to time to keep only what seems to work.³

³ Extrait des échanges qui ont mené au texte d'accompagnement de l'exposition *Harness the Sun* (2016).



Figure 9

« You know, there's rabbit scale, and crocodile scale, and biosphere scale, all different kinds of scales, and none of these are the top scale. »⁴

Puisque l'on ne reconnaît que ce qui entre en rapport ou en proportion avec nous, comment voir et reconnaître d'autres formes d'activités et d'événements ?

4. Timothy Morton: Ecology without Nature, 2016. <http://lab.cccb.org/en/tim-morton-ecology-without-nature/>



Figure 10

Since the pieces are made of paper, they tend to take their own shape while leaning on each other. The installation will take place on the floor. This is the first time I experiment with this way of looking at things. You will be able walk around the pieces and see some 'hidden' places. There will be words, quotes, that kind of animate and dramatize the pieces. Some anxiety talk. It's a bit more personal then with Zodiacal Light or Shapeway, even though I'm pulling in a lot of nature/human concerns. I'm also playing with the sun element by using some prints made for Shapeway. There will be cartoon figures too, maybe this is a way of relating to the shapeshifting qualities, rather than the children world.⁵

⁵ Extrait des échanges (suite) qui ont mené au texte d'accompagnement de l'exposition *Harness the Sun* (2016).



Figure 11

À la hauteur de plantes, d'insectes, de matières en décomposition et de micro-drames qui en racontent de plus grand.



Figure 12

Trouver des stratégies pour sortir des réflexes, changer d'échelle.



Figure 13

Étymologiquement liée à la haie (*hag*) ou la clôture du jardin, *l'hagazussa*⁶ s'est développée en relation à une variété de seuils. Elle se situait au croisement des mondes intérieurs et extérieurs, entre les terres cultivées et la nature sauvage. C'était une figure intermédiaire dans son allégeance aux mondes naturels aussi bien que surnaturels. « *In time however, she lost her double feature and evolved more and more into a representation of what was being expelled from culture, only to return, distorted, in the night*⁷ ». Ainsi, la *hag*, dans sa connotation avec la sorcellerie et la magie, est venue signaler la distinction entre le fantasme et le réel – la haie du jardin sur laquelle reposait autrefois *l'hagazussa*, s'est ultimement solidifiée en un mur délimitant la réalité.

⁶ Figure ancêtre de la sorcière datant du pré-christianisme

⁷ Duerr, H.P. (1985). *Dreamtime: Concerning the boundary between wilderness and civilization*. Oxford, Oxfordshire : B. Blackwell, p. 46



Figure 14

Là où les fantômes envers et venant de la nature prennent forme et se dissipent.



Figure 15

Sans jardinier, quelle est la bonne ou la mauvaise herbe ?



Figure 16

Le sol comme premier lieu d'apprentissage.



Figure 17

« Of course, it all depends what you mean by a weed. »

« The best-known and simplest definition is that a weed is a plant in the wrong place. »

« A plant which have slipped into the wrong culture. »⁸

8. Mabey, R. (2012). *Weeds: In Defense of Nature's Most Unloved Plants*. NewYork : Ecco, p.5,11.



Figure 18

« Lemon Verbena⁹ said “I just want to be a ghost this year.”

I was a little disappointed but in the end agreed.

“Ok, ok...” I said, and went upstairs and found some sheets. »¹⁰

⁹ Il s'agit en français, de la Verveine citronnée, une plante utilisée pour ses propriétés calmantes.

¹⁰ Publication récupérée de Instagram



Figure 19

*HARNESS THE SUN
TO POWER THIS*

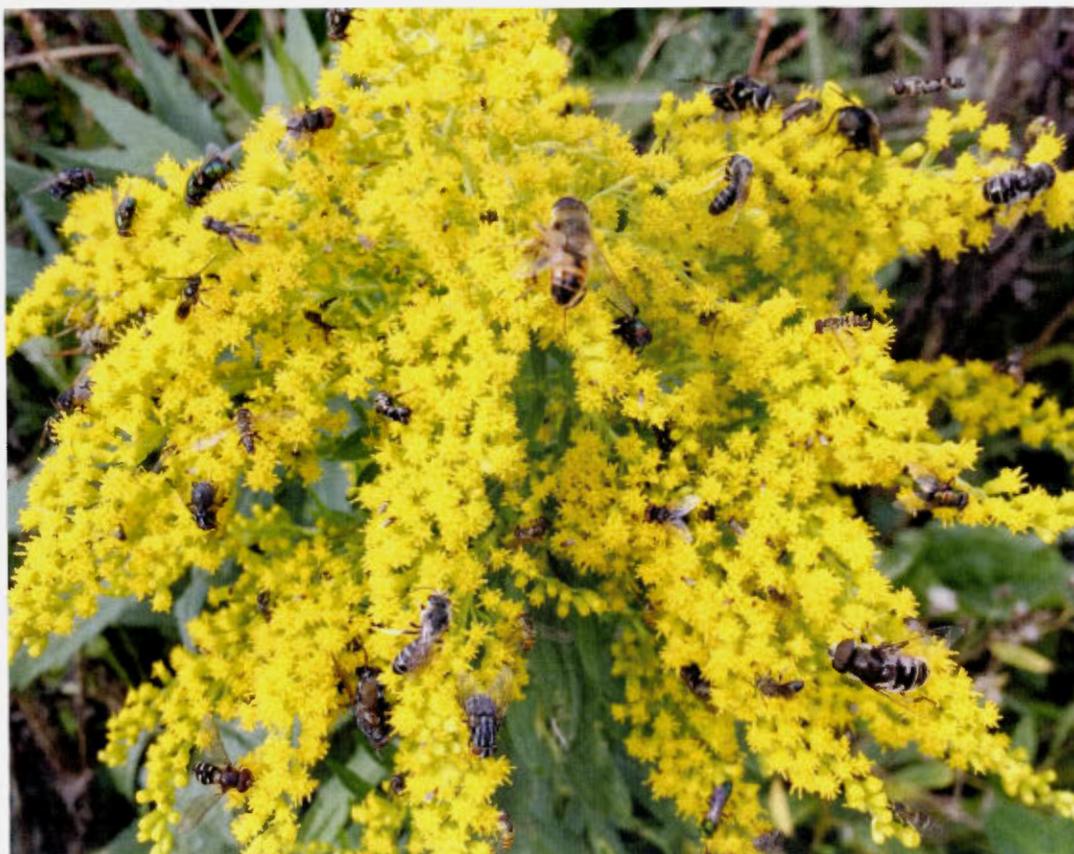


Figure 20

Le jardin comme reflet à la fois intime et politique de son propre environnement.



Figure 21

Un paysage de tout ça.

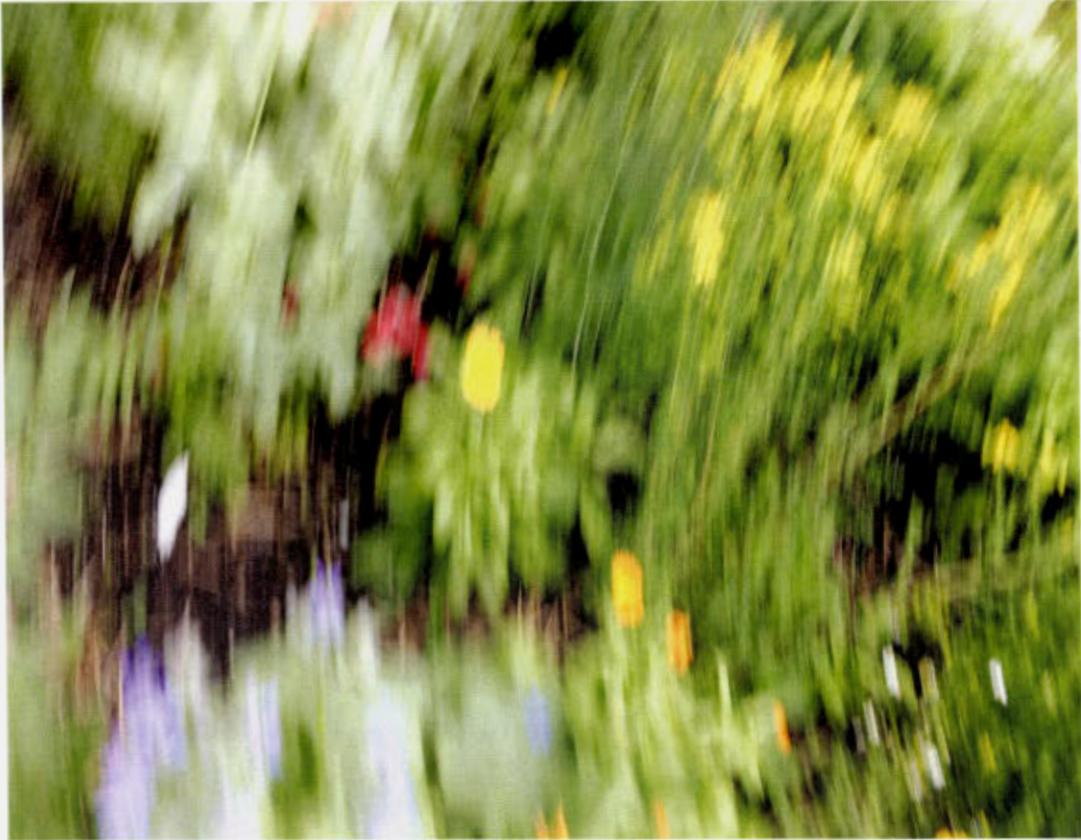


Figure 22

Comment parler de choses dont on ne peut pas voir les contours ni les limites ?



Figure 23

Comment capturer des écologies fugitives, des formes en mouvement et des architectures instables ?



Figure 24

My things have often empty parts, as if something's missing. They could look unfinished...I like to play with the feeling that these missing parts are actually there, only they are invisible. I'm also playing with the idea of 'translating' one form to another, this comes mostly from my animation practice where the images are always shifting, from form (object) to movement. There's a state of in betweenness, or I could say a compromise within my work, which is accepting that one part stays behind in order for the piece to be in more than one space at once. Because of this, things are never fully revealed, part of them sit also in the not-knowing. I acknowledge the invisible part of each things, by making a visible room for it.¹¹

¹¹ Extrait des échanges qui ont mené au texte d'accompagnement de l'exposition *Harness the Sun* (2016).



Figure 25

Tentative de rapprochement, d'intimité sans proximité.



Figure 26

*I guess my habit of using cartoon faces in my work is also a way of saying "this is alive..." This piece of paper, or cardboard, or plastic bag... It could be a body, a limb, a habitat, or just a piece of something larger out there. I probably tend to use cartoon figures because they are abstract enough to represent the 'other', something else than human...*¹²

¹² Extrait des échanges qui ont mené au texte d'accompagnement de l'exposition *Harness the Sun* (2016)

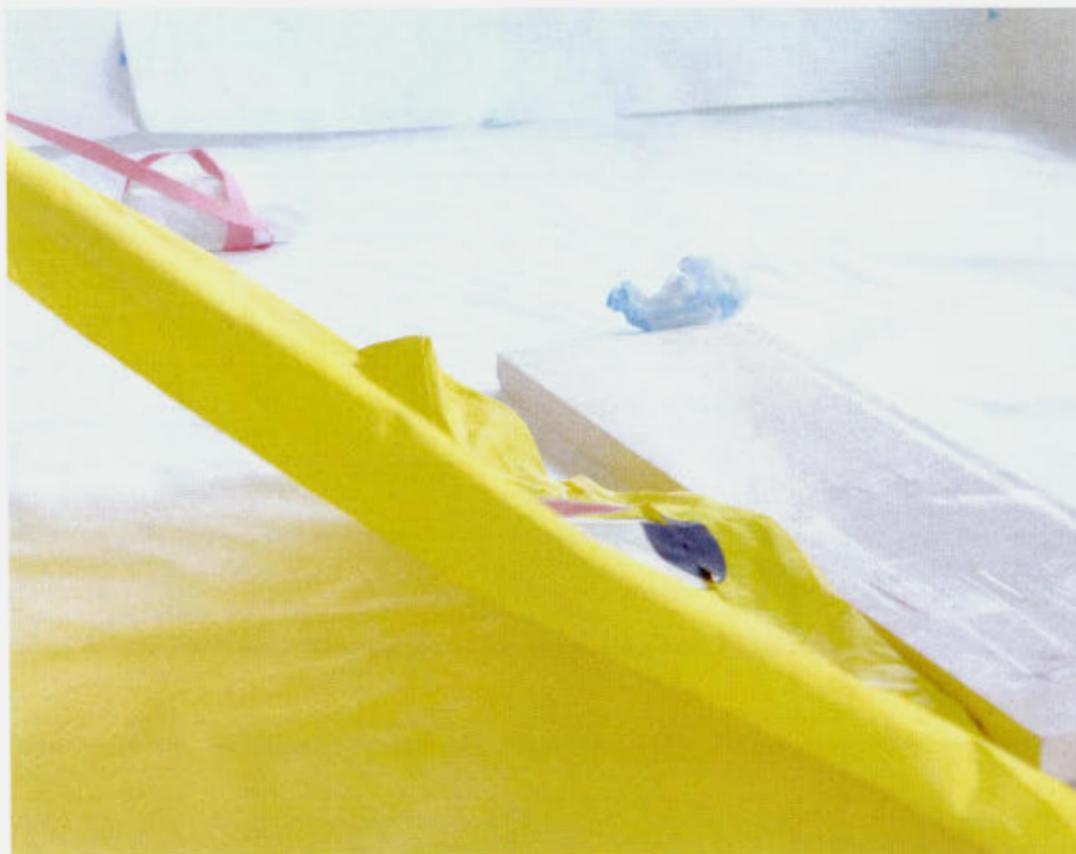


Figure 27

Déplacer, mal placer, retenir, lâcher et rattacher.



Figure 28

Comment « montrer » le paysage en tant que protagoniste d'une aventure dans laquelle les humains ne sont que participants ?



Figure 29

Troubler la distinction entre les gestes pratiqués au jardin et la manipulation de matériaux bruts effectuée en atelier.



Figure 30

Un espace hanté par tous ces « auraient pu » ou « pourraient-être ».



Figure 31

Environnement de seconde-main.



Figure 32

Pratique qui consiste à s'asseoir dans l'incertitude.



Figure 33

Leave stuff here for a while, it may become something else.



Figure 34

Comment appelle t-on ce qui se produit avant l'image ?

INTERLUDE 2



Figure 35. Échantillons de « plastiglomérat »¹ recueillis par la géologue Patricia Corcoran et l'artiste Kelly Jazvac (Kamilo Beach, Hawaï, 2012)

Most rocks live a long time. They've lived a long time before we pass them, and they'll live a long time after. Some of them are very old, grandchildren of the coming to be of the earth. If there were nothing else to be known from them that would be enough, their long age of being. But there is much other knowledge in rocks, there are things that can be understood only with the help of rocks. (Leguin, U.K., 1985, p. 309)

¹ Marqueurs potentiels d'une nouvelle ère géologique, ces roches plastiques agencent non seulement des matériaux « humains » et sédiments « naturels », mais elles enchevêtrent également différentes réalités où toute forme de division devient compliquée à démêler. Ce qui compte comme nature et ce qui compte comme culture, ainsi que la distinction entre l'acte de cultiver et l'objet cultivé se complexifient d'autant plus par l'émergence de ces nouvelles matérialités difficiles à saisir.

CONCLUSION

En cette nouvelle ère géologique compliquée que l'on nomme Anthropocène¹, littéralement l'ère nouvelle de l'Homme, comment peut-on cultiver un espace imaginaire de possibles, un lieu de connexions entre les choses tangibles comme ineffables, résistant à ce cadre qui, ne serait-ce que par son appellation, tend vers une homogénéité de la pensée et des gestes?

Afin de sortir de mes propres schémas, mais aussi pour appréhender l'objet artistique autrement que par l'entremise d'une seule et même perspective, j'ai cherché à joindre, voire à *inverser*, deux pratiques qui chacune à leur manière donne à voir des espaces *entre et hors* de ces narrations dominantes.

De ce croisement ont surgi de nombreuses autres questions et apories.

Comment établir une relation d'intimité sans proximité entre deux espaces de pratique?

Comment réfléchir en terme de nature/culture, tout en tissant des liens de part et d'autre de cette *faille* de pensée?

Comment capturer des écologies fugitives, des formes en mouvement et des architectures instables sur un terrain à renégocier?

Comment cultiver des paysages dissidents, des *jardins contre l'Éden*?²

Pourquoi suis-je si sensible? D'où cela vient-il?

¹ Encore non validée par la communauté scientifique, cette nouvelle transition géologique soulève néanmoins, de nombreuses discussions et controverses. Plusieurs penseurs proposent, quant à eux, le terme de *Capitalocène*, dénonçant les répercussions environnementales de la dominance du système capitaliste; système auquel ne s'accordent pas tous les humains, une distinction essentielle que le terme *Anthropocène* tend à obscurcir.

² Myers, N. (2016). *From Edenic Apocalypse to Garden Against Eden*.

Darwin nous invitait à considérer la plante comme une sorte d'animal à l'envers, avec ses principaux organes sensoriels et son cerveau sous terre...³

À une époque plus lointaine, le renversement de comportement était, quant à lui, attribué à tout ce qui ne pouvait point se prêter au langage courant; ce qui ne pouvait croître que de l'autre côté de la haie.⁴

« *What is up, they put down* », dit Petronius (1482) en parlant de *créatures* marginales.

Il était dit également qu'en regardant à l'intérieur des yeux de la *hag*, l'on pourrait y distinguer le reflet de notre propre image danser à l'envers.⁵

Enfin, mon attention s'est déplacée vers le sol, mes gestes sont devenus glissants et ma façon d'appréhender la matière et de voir le monde s'est peu à peu inversée.

En tentant un tel rapprochement entre ma pratique artistique et celle du jardin, entre fantasmes et réalité(s), c'est peut-être avant tout l'art et la vie que je tiens ultimement à réconcilier dans cet espace transitoire.

³ Pollan, M. (2013, 23 & 30 décembre). *The Intelligent Plant*. New Yorker.

⁴ Haie (*hag*/sorcière) du jardin (voir chapitre 2, p.25).

⁵ Duerr, H. P. (1985). *Dreamtime: Concerning the boundary between wilderness and civilization*. Oxford, Oxfordshire: B. Blackwell, p.47.

INTERLUDE 3

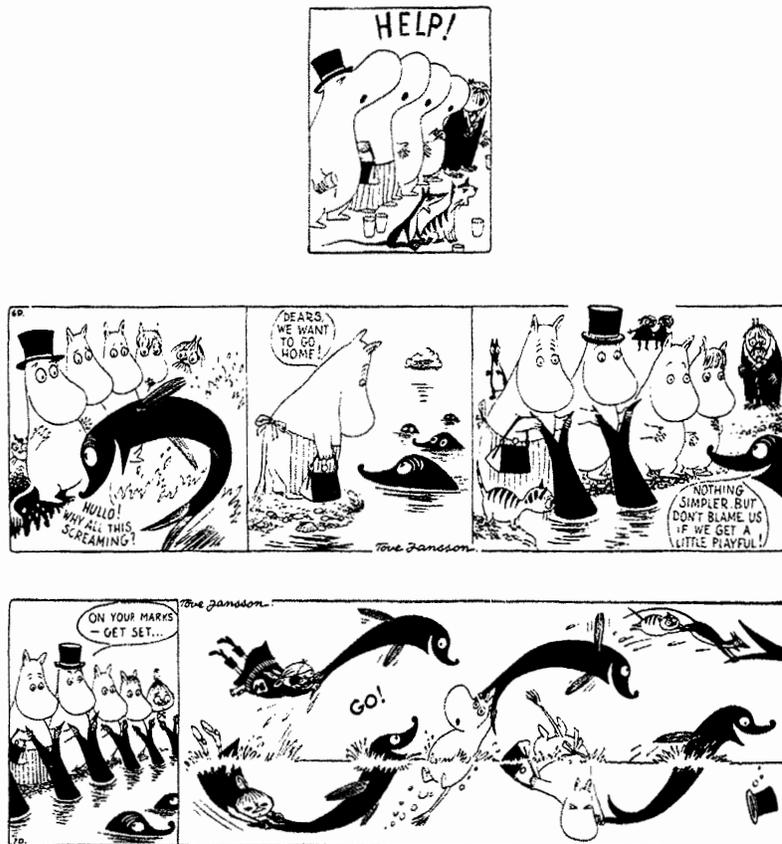


Figure 36. Planche tirée de *Moomin : The Complete Tove Jansson Comic* ©¹

¹ Le titre de mon exposition, *Don't Blame Us If We Get Playful* (Galerie de l'UQAM, 2018) origine de ce strip datant de 1955 qui mets en scène des animaux négociant un moyen de sortir d'un déluge climatique. Quand les choses considérées jusqu'alors passives et inanimées se mettent à bouger et à réagir, nous avons tendance à vouloir leur attribuer un sens, une intention ou encore un psychisme afin de mieux les saisir.

BIBLIOGRAPHIE

- Bennett, J. (2010). *The enchantment of modern life: Attachments, crossings, and ethics*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. North Carolina: Duke University Press.
- Beresford-Kroeger, D. (2010). *The global forest*. New York: Viking.
- Bacon, J., Gagnon, F., Cardinal, C., Martin, A., Voyer-Leger, C., Clark, M., Kanapé Fontaine, N.(2014). *Terres de Trickster : Trickster Otaski : Akin Kadipendag Trickster : Kuekuatsheu : Teshakoierónnions : Wiisagejaak : Lands of Trickster*. Montréal: Possibles éditions.
- Davis, H. (2015). *Plastic: Accumulation without Metabolism*. Récupéré de http://heathermdavis.com/wpcontent/uploads/2014/08/LibraryScanFile_2.pdf
- Debaise, D. & Stengers, I. (2016). *L'insistance des possibles: Pour un pragmatisme spéculatif*. *Multitudes*, 65,(4), 82-89.
- Duerr, H. P. (1985). *Dreamtime: Concerning the boundary between wilderness and civilization*. Oxford, Oxfordshire: B. Blackwell.
- Foster, M., & Kijin, S. (2015). *The Book of Yokai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. University of California Press.
- Görner, V., Armstrong, C., & Schwabsky, B. (2014). *Karla Black*. Köln: König, Walther.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press Books.
- Hyde, L. (2010). *Trickster makes this world: Mischief, myth, and art*. New York, N.Y: Farrar, Straus and Giroux.
- Jazvak, K. (2018). *Plastiglomerates*. Toronto : Durable Good.

- Lebensztein, J-C. (2012). *Le Cinéma de Paul Sharits*, dans *Collection Films : La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*. Paris : Ed. du Centre Pompidou.
- Leguin, U.K. (1985). *Always coming home*. New York : Harper & Row.
- Mabey, R. (2012). *Weeds: In Defense of Nature's Most Unloved Plants*. New York : Ecco.
- Morton, T. (2009). *Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- Myers, N. (2016). *From Edenic Apocalypse to Garden Against Eden, Plants and People in and after the Anthropocene*. Récupéré de https://www.academia.edu/25030679/From_Edenic_Apocalypse_to_Gardens_Against_Eden_Plants_and_People_in_and_after_the_Anthropocene
- Pollan, M. (2013, 23 & 30 décembre). *The Intelligent Plant*. New Yorker. Récupéré de <http://www.newyorker.com/magazine/2013/12/23/theintelligent-plant>
- Radin, P. (1956). *The Trickster: a Study in American Indian mythology*. New York: Schocken Books.
- Robertson, K. *Plastiglomerate*. E-Flux Journal 78 (décembre 2016). Récupéré de <http://www.e-flux.com/journal/78/82878/plastiglomerate/>
- Sharits, P. *Notes on Films/1966-68 by Paul Sharits*. Film Culture 47 (été 1969). Récupéré de <https://paulsharits.com/about-paul/about-films-by-paul/>
- Smith, V. (2005). *Down the garden path: The artist's garden after modernism*. (Queens Museum of Art, Juin - Octobre, 2005). Queens Museum of Art.
- Trevor, T. (2013) *Three Ecologies*. Dans (Cauteren, P., & Weinberger, L.). *Lois Weinberger*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Thornton, T.F., Malhi, Y. (2016). *The Trickster in the Anthropocene*. The Anthropocene Review (Vol. 3, 3, p. 201 - 204).
- Tsing, A.L. (2017). *Le champignon de la fin du monde : Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*. Paris, France : Éditions La découverte.

- Vallier, G.-F. (2011). *Le concept du héros imprévisible: Système religieux yorùbá (Bénin-Nigeria). Èsù, l'improbable Trickster*. Cahiers D'études Africaines, 204. Récupéré de <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/pdf/16868>
- Wou, T. N., & Avenol, L. (1957). *Si Yeou Ki ou le voyage en occident: tome 1, 2*. Paris: Éditions du Seuil.