

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RUINE ET SURVIVANCE : MISE EN SCÈNE DE DÉTRESSES HUMAINES AU
SEIN D'UNE INSTALLATION MULTIDISCIPLINAIRE

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

PAR
GABRIELLE CARRÈRE

DÉCEMBRE 2022

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.04-2020). 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.»

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord mon directeur Stephen Schofield pour son accompagnement au fil de mon parcours et sa confiance en mon travail.

Un merci tout spécial à Sylvain pour ses nombreuses relectures et ses précieux encouragements.

Merci à ma mère, mon frère, et à mes amies qui à travers leurs propres parcours, m'inspirent et m'apportent du courage. Finalement, merci à W, qui de proche ou de loin, m'accompagne tous les jours.

AVANT-PROPOS

Le texte ci-dessous relate ma pratique artistique par l'analyse de différents travaux effectués au cours des deux dernières années, ainsi que d'une exposition réalisée dans le cadre de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM. L'exposition regroupe différentes sculptures et projections de vidéos, celles-ci rejoignant de proche ou de loin un thème commun, celui de la ruine.

Face à la crise climatique et l'anticipation des désastres à venir qui caractérisent le contexte actuel, j'ai abordé la ruine comme une figure de l'affect où celle-ci devient un lieu où exposer mes peurs et pressentiments face au futur. Cette recherche a donc pris racine dans une fascination pour l'objet en ruine tout comme d'une certaine peur que celle-ci évoque. Par ailleurs, ayant toujours été sensible à la vulnérabilité et à la précarité des gens autour de moi, j'ai créé des corps en détresse à la recherche de rétablissement. Ayant d'abord établi un lien entre ruine et vulnérabilité, j'ai décidé par la suite de diriger mes recherches sur la ruine comme espace de recommencement, m'appuyant principalement sur les travaux de Flavie Dion.

Je considère la création de ce mémoire comme un récit sculptural affectif, où je crée des univers visuels entre dégradation et résistance. Ce texte porte sur une auto-analyse de mon travail où j'y expose des éléments de ma pratique basée sur ma propre sensibilité.

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
AVANT-PROPOS.....	iii
LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1. LES FONDEMENTS DE MA PRATIQUE SCULPTURALE.....	3
1.1 La sculpture figurative et le corps humain.....	3
1.2 L'argile et la céramique.....	6
1.3 Les jeux d'échelles et la miniature.....	7
CHAPITRE 2. THÈMES DE MA PRATIQUE SCULPTURALE : LA RUINE.....	10
2.1 Les temporalités de la ruine.....	10
2.2 La ruine comme figure de la vulnérabilité.....	12
2.3 Un seuil au cœur de la ruine.....	13
2.3.1 Poétique du soin.....	15
CHAPITRE 3. MATÉRIALITÉ, ÉVÈNEMENTS ET IMMATÉRIALITÉ.....	22
3.1 Argile crue et argile cuite.....	22
3.2 L'eau.....	24
3.3 La lumière.....	26
3.3.1 Luciole et résistance.....	28
3.4 La vidéo.....	31

CHAPITRE 4. UNE NARRATION SUR LA RUINE.....	34
4.1 Une fiction dans la sculpture.....	34
4.1.2 Fiction dystopique.....	36
4.2 La figure de la nature.....	38
4.2.1 Une nature qui affecte.....	38
4.2.2 Une nature qui souffre.....	40
4.2.3 Une nature qui revit.....	41
CONCLUSION.....	44
BIBLIOGRAPHIE.....	47

LISTE DES FIGURES

Figures	Pages
1.1 Gabrielle Carrère, 2021. <i>Mon jardin de terre II</i> , Argile, tissus, plastique, 25 cm x 61 cm x 61 cm.....	4
1.2 Berlinda de Brucklyere. <i>We are all Flesh</i> , 2009, Wood, wax, polyester, steel, 105 x 110 x 203 cm / 41 3/8 x 43 1/4 x 79 7/8 in.....	5
1.3 Gabrielle Carrère, 2021. <i>Mon jardin de terre</i> , Argile, bois, plastique, carton plume 3'6''x 55''x 8'.....	9
2.4 Caspar David Friedrich. <i>Ruines d'Eldena</i> , 1825, Huile sur toile, 35 cm x 49cm.....	11
2.5 Shinichiro Kobayashi, 2004. <i>No Man's Land</i> , 2004, Photographie.....	11
2.6 Anselm Kiefer, 1991. <i>Athanor</i> , oil, sand, ash, gold leaf and lead foil on canvas, 28x 381.6	13
2.7 Gabrielle Carrère. <i>Qui s'effrite et pourtant vit IV</i> , 2021, Argile, 9 cm x, 53 cm x, 11cm.....	18
2.8 Gabrielle Carrère. <i>Qui s'effrite et pourtant vit III</i> , 2021, 23 cm x 31 cm, 31cm...20	20
2.9 Gabrielle Carrère. <i>Cet endroit où je vis</i> , 2019, Argile, eau, 3'6'' x 4' x 5'8''	23
3.10 Gabrielle Carrère. <i>Un monde que je ne reconnais plus</i> , 2020, Photographie.....	25
3.11 Adolphe Appia, <i>Orpheus and Eurydice</i> , 1912.....	27
3.12 Gabrielle Carrère. <i>I have in my body the ruins of love</i> (vue exposition), 2022...30	30
4.13 Gabrielle Carrère. <i>Un monde que je ne reconnais plus II</i> , 2020, Photographie...33	33
4.14 Gabrielle Carrère. <i>I have in my body the ruins of love</i> , 2022, Argile, 23 cm x 48 cm x 47 cm.....	37
4.15 Gabrielle Carrère. <i>Cet endroit où je vis</i> , 2019, Argile, eau, 3'6'' x 4' x 5'8''	39
4.16 Gabrielle Carrère. <i>Qui s'effrite et pourtant vit</i> , 2021, 23 cm x 31 cm, 39 cm....40	40
4.17 Gabrielle Carrère, 2021. <i>Mon jardin de terre II</i> , Argile, tissus, plastique, 25 cm x 61 cm x 61 cm.....	42
4.18 Gabrielle Carrère, 2021. <i>Roseland</i> , Argile, 63cm x 37 cm x 32cm.....	43

RÉSUMÉ

Ce mémoire-crédation porte un regard sur ma pratique artistique et sur différentes œuvres qui en résultent. Dans un premier temps, j'explore les fondements de ma pratique artistique, marqué notamment par l'utilisation prédominante de l'argile comme matériau. Par ailleurs, les sculptures que je crée sont figuratives, et si mon travail est marqué par la présence de sculptures de différentes dimensions, on retrouve une prédominance de la miniature. La deuxième partie du mémoire est consacrée aux thèmes de ma pratique sculpturale. La ruine, sujet central de mon mémoire-crédation, définit mes sculptures et génère leur dynamique. J'y explore les différentes temporalités de la ruine et comment les décombres, en tant que modèles, habitent mes mises en scène sculpturales. Étant particulièrement intéressée par les possibilités de développement d'un seuil au cœur de la ruine, j'explore comment une poétique du soin, que je décline en trois facteurs (la vulnérabilité, l'ordinaire et le souci de l'autre) peut habiter mes personnages, leurs interactions et ainsi incarner des corps en ruine à la recherche d'un recommencement.

En troisième lieu, j'examine comment les matériaux présents dans l'exposition agissent au regard du thème. L'argile crue par exemple, devient pour moi une matière de ruine, due à sa grande fragilité, mais également due à sa capacité de transformation infinie au contact de l'eau. Par ailleurs, l'espace d'exposition étant plongé dans la noirceur, la lumière accompagne les pièces d'argile et place les personnages exposés comme des entités lumineuses dans la noirceur. Par la quatrième partie, je cherche à définir l'aspect fictif au sein de l'exposition. J'y explore comment celui-ci prend place dans mes univers sculpturaux, notamment sous la forme du récit dystopique. Finalement, j'aborde la nature comme un élément important de mon mémoire. Celle-ci est présente tout au long de l'exposition et se manifeste sous différents angles : figure qui affecte, tout comme elle souffre, elle personnifie également un retour à la vie et un recommencement.

Mots clés : installation, ruine, vulnérabilité, seuil, argile, céramique, figuratif, miniature, fiction.

INTRODUCTION

Mes recherches en arts visuels se basent avant tout sur mon utilisation de l'argile. À travers mon travail avec la terre, je crée des environnements visuels mettant en scène des personnages. Ces univers visuels prennent forme sous diverses échelles, marqués par une prédominance de la miniature. Par ailleurs, les personnages et les environnements à travers lesquels ceux-ci évoluent se réfèrent à un monde s'apparentant au nôtre. Ces univers sculpturaux, bien qu'ils soient présentés sous différentes formes, partagent un thème commun, à savoir la ruine. La ruine est la trame principale de mon mémoire, j'y explore ses différentes temporalités, cherchant comment les particularités inhérentes à celle-ci peuvent habiter mon projet et prendre vie sous la forme d'une mise en scène sculpturale. Tout en examinant la relation entre ruine et détresse, notamment, je m'intéresse à la notion de seuil et de renouvellement au sein de la ruine. Plus spécifiquement, je m'interroge sur comment une poétique du soin au cœur des personnages et de leurs interactions peut créer ce mouvement entre destruction, résistance et renouveau qui est présent dans la figure des décombres.

Ces fictions sculpturales sur la ruine prennent forme sous différents matériaux. En effet, j'utilise majoritairement l'argile crue ou cuite, toutefois j'emploie également l'eau et la lumière comme un agent narratif pour interagir avec celle-ci. J'y recherche alors comment ces matériaux particuliers peuvent agir au sein de mon univers visuel et surtout, comment entrent-ils en relation avec une fiction sur les décombres. J'approfondis également la notion de fiction au sein de l'exposition et comment elle touche à la dystopie. Je cherche notamment comment ses notions s'articulent non seulement dans mes sculptures, mais également dans mes vidéos. De fait, la présence de deux projections de vidéos dans l'exposition apporte un mode de lecture divergent de la sculpture et j'y explore les possibles narratifs que la vidéo procure au projet.

Finalement, la figure de la nature s'est avérée essentielle dans l'élaboration de l'exposition. Sous forme végétale, animale ou sous forme de catastrophe naturelle, elle

se mêle à la figure pour évoquer soit un effondrement, soit un recommencement, permettant une des clés de la création d'un projet visuel sur la ruine.

CHAPITRE 1

LES FONDEMENTS DE MA PRATIQUE SCULPTURALE

Dans ce premier chapitre, je présente les éléments qui sont récurrents et fondateurs de ma pratique artistique. C'est donc à travers mes réflexions et la référence au travail de différents artistes et théoricien.nes que j'élabore les assises de mes approches sculpturales.

1.1. La sculpture figurative et le corps humain

Les sculptures que je crée sont majoritairement figuratives. Je crée un champ de représentation de l'humain et d'éléments de la nature puis je conçois des lieux et environnements pour ces figures. Le portrait ou la représentation humaine est une « mise en scène du corps, une représentation signifiante, un discours construit et non une reproduction réaliste d'un phénomène » (Alexandre, 2011, 7). La figuration humaine met donc en lumière les codes socioculturels, ses enjeux et comment ceux-ci structurent les systèmes de présentation et de représentation de l'humain (Alexandre, 2011, 8). Les corps humains que je crée s'inscrivent à travers ces différents codes socioculturels. J'explore les différents attributs corporels et vestimentaires, tout comme des poses et gestuelles pour mettre en scène des corps d'où apparaissent des personnages.

Je sculpte des corps complets, mais aussi parfois fragmentés ou morcelés. Tantôt fractionnés, manquant un ou plusieurs membres et à l'occasion, je présente également des membres isolés. Quand ces corps d'argiles sont effrités ou craqués, ils suggèrent une fragilité ou une blessure.. Confrontés à l'effacement des parties du corps du modèle, on est alors face à une entité dans un état intermédiaire, entre désagrégation et résistance. La figure du corps devient alors la représentation d'une expérience sensible et une incarnation de l'affect.

Figure 1.1 Gabrielle Carrère, Mon jardin de terre II, 2021



Par un jeu d'assemblage et de combinaisons, les corps deviennent des portraits psychologiques et des lieux de narration. En effet, le corps est un outil, un médium : « mis en scène, il devient l'inventaire de ses états, de ses structures et ouvre les possibles de l'écriture de la représentation corporelle et de son impact sur le vivant. Il incarne la vie et ce qui s'y attache, c'est-à-dire la vie socioculturelle et politique de la corporalité » (Alexandre, 2011, 26). Je tente donc d'entreprendre un travail de composition et de décomposition, jouant avec les normes et discours du corps. Ces corps fragmentés ou morcelés, s'ils évoquent la vulnérabilité et la précarité, tentent également de suggérer un rétablissement. L'artiste belge Berlinde de Bruyckere, travaillant avec la figure du corps blessé, explore cette notion d'un corps souffrant, mais résilient :

Elle exploite l'ambivalence de la blessure et joue de l'incertitude entre l'agonie et la convalescence, la vulnérabilité et la résilience des corps. La blessure est, chez elle, intimement associée à la mue : se découvrir vulnérable, c'est assumer l'instabilité de son identité, la fragilité des frontières de l'épiderme, pour s'ouvrir à la métamorphose. Ces corps, qui pouvaient d'abord apparaître comme des corps martyrisés, mutilés, en déliquescence, deviennent, sous cet autre éclairage, des corps sur la voie d'un renouvellement inédit : les métamorphoses auxquelles l'artiste les soumet – qui transforment les corps humains en corps animaux ou végétaux, et inversement –, loin de les avilir, pourraient les régénérer. (Barbisan, 2018, 36)

Figure 1.2 Berlinde de Bruyckere, 2009



Le corps blessé devient donc pour Berlinde de Bruyckere synonyme de vulnérabilité, mais également de métamorphose. Les figures de mes œuvres, bien qu'elles soient effritées, craquées, ou fractionnées, sont aussi survivantes. Elles s'efforcent, par leur résistance ou par leur contact avec l'autre, de créer des liens, de s'ouvrir à l'autre et de guérir.

1.2 L'argile et la céramique

Ces corps que je crée, je les sculpte dans l'argile. Si j'utilise parfois d'autres matériaux pour créer les décors et environnements de mes sculptures, l'argile demeure la matière que je privilégie. La malléabilité de l'argile est parmi les premières raisons qui m'ont poussée à travailler cette matière. L'argile s'est ainsi présentée à moi comme une matière que je pouvais travailler avec des outils rudimentaires, sans aide technique. En outre, l'absence d'intermédiaire entre moi et la matière me permet un contact tactile et direct avec le matériau. Par ailleurs, le rapport haptique et immédiat avec la terre m'offre une relation intime avec la matière. En effet, le toucher et le tactile réfèrent nécessairement, selon la psychanalyse, à la psyché : « Évoquer le tactile, c'est mettre en avant le lien entre sensorialité et psychisme. C'est posé la question du comment le psychisme se représente les impressions sensorielles et corporelles. » (Bayro-Corrochano, 2008, 48). Effectivement, la proximité tactile avec le matériau s'avère pour moi essentielle, car mon rapport émotif avec mes pièces le devient également. En sculptant des figures avec l'argile, plusieurs gestes spécifiques rentrent en compte : j'aplatis, je creuse, je les pétris, je les lisse. Aussi, je les humecte, je m'assure qu'elles ne s'assèchent pas, je les enveloppe, je fais attention lorsque je les manipule, je les répare si elles se brisent. Plusieurs gestes ainsi rappellent des gestes du soin. En effet, ces corps d'argile me donnent parfois l'impression de tenir un corps vivant entre mes mains, j'ai la sensation de m'occuper d'eux.

L'argile, matériau utilisé par l'humanité depuis plus de 20 000 ans (Wu, Zhang, Goldberg, Cohen, Pan, Arpin et Bar-Yosef, 2012), fait partie de nombreux mythes et récits fondateurs :

Naguère, les anciens écrits égyptiens laissaient entendre que « l'homme est argile et paille, dieux est son bâtisseur, il démolit et construit chaque jour. » Les mêmes sages affirmaient que l'homme primordial, après avoir été façonné en argile par le dieu portier Khnoum, se projetait à travers l'image de la divinité. Autrement dit, la création prolongerait l'œuvre du créateur dans son ontogenèse. Ainsi donc, l'art du potier ferait écho au geste divin à travers des œuvres qui parlent de la transformation de la matière, mais aussi de la naissance de l'être. (Perrier, 2008, 34)

Ainsi donc, l'argile réfère métaphoriquement à une création originelle. Ce sentiment tangible de tenir quelque chose de vivant entre mes mains pourrait alors s'apparenter à un « pouvoir » de l'argile, celle-ci ayant inspiré divers récits référant à cette impression. L'on note la légende du Golem par exemple, issue de la culture juive européenne (Hillel, 2002, 98), ou la créature d'argile de Prométhée, de la tradition hellénique (Bouffartigue, 1996, 204-223). Par ailleurs, l'argile rappelle la terre, le sol, la fécondité et la matrice. Elle peut tout autant rappeler la mort, la disparition ou le sol où le corps y sera enterré. Par ailleurs, l'argile possède également la particularité d'être au contact de l'eau, transformable à l'infini, et cuite, extrêmement résistante. Ces dichotomies entre vie et mort ainsi que transformation et rigidité au sein de la matière ont une résonance particulière avec l'objet de mon mémoire. Je développe plus amplement ces thèmes dans le chapitre 3 consacré à la matérialité du projet.

1.3. Les jeux d'échelles et la miniature

Ma pratique est constituée majoritairement par des installations, composées de sculptures de différentes dimensions. La grandeur et l'échelle des figures sont donc diverses ; je travaille du petit, à 1 :12, à l'échelle réelle, au plus grand que nature. Néanmoins, je travaille majoritairement à l'échelle réduite où je mets en scène des figures humaines, animales, ou bien seulement des objets ou des éléments de l'architecture. Étant une scénographe de formation, j'ai pu me familiariser au cours de mes études avec le travail de la maquette. La maquette, outil utilisé tant par les architectes que par les scénographes, est une représentation en trois dimensions qui est fidèle en proportion d'un objet ou d'une construction. Celle-ci permet, par son jeu d'échelle, de mettre en relation l'espace et l'humain (Pennel, 2019, 21). Le terme miniature par ailleurs, s'il cible habituellement la peinture de petit format, peut également prendre un sens plus large. Effectivement, les auteurs Jack Davis et Charlotte Dixon la caractérisent simplement comme suit : « Miniatures – *small objects*

that resemble larger ones in some form » (Davy et Dixon, 2019, 1). Ainsi, la miniature peut s'apparenter à la maison de poupée tout comme elle peut se transformer en objet didactique ou devenir un outil de création (Roussel-Gillet). Par conséquent, j'utilise le terme pour décrire mon travail sculptural. De fait, si la miniature peut être un outil intéressant pour comprendre le monde, plusieurs artistes visuels l'utilisent également comme objet artistique à part entière, permettant d'agir sur la perception de l'espace présenté. (Roussel-Gillet). Selon Bachelard (1957, 169), c'est par la « conscience d'agrandissement » que l'esprit accède à l'imaginaire par la miniature et que se développe alors tout le potentiel onirique de celle-ci :

(...) dans la contemplation de la miniature, il faut une attention rebondissante pour intégrer le détail (...) C'est la force du détail qui permet à celui qui y est attentif d'entrer dans la miniature. (...) Ainsi, le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme les mondes, contient les attributs de la grandeur. (Bachelard, 1957, 147)

Pour Bachelard, c'est donc, entre autres, par l'attention aux détails propres à la maquette que le spectateur peut s'immerger dans le modèle réduit (Bachelard, 1957, 149). En outre, la miniature permet d'explorer un espace tant par le proche que par le lointain (Pennel, 2019, 25). Ishaghpour, auteur et philosophe iranien ayant théorisé la miniature persane, précise que « l'expérience immédiate d'une miniature consiste en une dispersion du regard attiré par une infinité de détails, tandis qu'une harmonie intrinsèque maintient subtilement et fermement l'unité ornementale du tout » (Ishaghpour, 2009, 21). Ainsi, la miniature permet, par un regard, d'analyser autant le fragment que la totalité.

En juxtaposant des figures humaines de différentes échelles aux environnements miniatures, je tente de créer différentes dynamiques où les éléments de l'installation se répondent et se complètent. Le choix de l'échelle choisie pour chaque composante de l'installation me permet de jouer sur sa teneur et son impact. Par une cohabitation du grand et du petit, je tente de mettre en jeu une tension entre immensité et petitesse. Cet

assemblage de sculptures de différentes échelles me permet de créer des récits où je nuance et articule la signification et la symbolique des différents éléments.

Figure 1.3 Gabrielle Carrère, Mon jardin de terre, 2021



Par la représentation de la forme humaine et de l'environnement bâti, je tente d'exprimer différentes facettes de l'humain. Ainsi, l'environnement construit me permet de parler de l'humain sans le montrer. D'autre part, l'absence de figure humaine dans certaines, de l'exposition permet aux spectateurs de se projeter dans le lieu présenté et invite celui-ci à s'imaginer lui-même à l'intérieur de l'environnement sculptural.

CHAPITRE 2

THÈMES DE MA PRATIQUE SCULPTURALE : LA RUINE

La ruine, figure au centre de mon projet de mémoire, est à la fois le sujet de mes œuvres et une métaphore pour la détresse humaine. Elle est un concept et une ligne directrice accompagnant mes sculptures. La ruine est un objet d'absence, de fragmentation, de disparition et de dévastation. Cependant, elle est également une entité résiliente ayant survécu à une destruction ; un objet résistant d'où la nature peut renaître, d'où peut immerger un nouveau départ.

2.1 Les temporalités de la ruine

Alors que les ruines romantiques du 18^e siècle représentaient le lent et tranquille effet du temps, les ruines d'aujourd'hui portent les traces d'une destruction beaucoup plus accélérée. En effet, les ruines classiques suscitaient l'admiration et même la rêverie, alors que les ruines actuelles exposent notre histoire contemporaine, générant une « imagerie et l'omniprésence du vide » (Rhu, 2017, 61). Si les ruines d'autrefois détenaient une aura poétique, aujourd'hui, elles sont davantage le symbole de la déchéance et de l'échec de nos sociétés modernes. Par ailleurs, si la ruine représente une défaite ou un effondrement, c'est à travers sa finitude qu'elle nous place devant notre propre déchéance. Les ruines d'aujourd'hui nous incitent à lire dans ces bâtiments du présent des préoccupations futures : « Au lieu d'être le signe mélancolique ou nostalgique d'un objet perdu, elle deviendrait le signal annonciateur ou prophétique de désastres à venir » (Schefer et Egana, 2015, 43).

Figure 2.4 Caspar David Friedrich, Ruines d'Eldena, 1825

Figure 2.5 Shinichiro Kobayashi, No Man's Land, 2004



La ruine ne représente donc plus le vestige d'un temps heureux révolu, mais davantage l'annonce d'un futur vestige. Selon l'auteur Marc Augé, nous serions entrés dans une époque qu'il appelle « le temps en ruines » (Rhu, 2017, 101) ; soit que nous construisons notre présent sur un passé constitué de décombres et nous sommes alors face à un futur lui-même incertain et alarmant.

Somme toute, si la ruine représente le point de rencontre entre le passé et le présent, elle nous permet non seulement de lire le passé à travers le présent, mais également d'interroger notre réalité actuelle et le futur vers lequel nous nous dirigeons (Schefer et Egana, 2015,10). À cet effet, on retrouve au cours de l'exposition, la figure caractéristique de la ruine, soit le bâtiment détruit ou en abandon. Les vidéos par exemple sont un récit de la suite d'une catastrophe ou d'un abandon. Leurs allures dystopiques réfèrent à un certain futur, tout en nous amenant à nous questionner sur les causes du désastre. Les espaces, lieux et mondes que je crée font, pour moi, figure de ruines par l'empreinte du passé qui les habite. Le CNTRL définit la ruine comme;

« Effondrement partiel ou total d'une construction ou d'un ensemble d'édifices à la suite d'une dégradation naturelle, d'une destruction volontaire ou accidentelle. Fig : Altération profonde, désagrégation (d'une chose abstraite) aboutissant à sa disparition; *p. ext.*, destruction soudaine et complète de quelque chose. »

On définit donc la ruine par l'effondrement total ou partiel d'un bâtiment, mais d'un point de vue figuré, le terme ruine peut également s'appliquer à autre chose qu'une construction, notamment à une chose abstraite. Au cours du texte, je référerai à la ruine non seulement à un bâtiment à l'abandon, mais également à un corps blessé.

2.2 La ruine comme figure de la vulnérabilité

Devant les ruines, nous sommes face au passé, à l'histoire en souffrance. Dans mes œuvres, la ruine devient en outre la métaphore d'une blessure ; la destruction étant la détresse ayant affecté les lieux et personnages de mes sculptures. En effet, la destruction agit sur le lieu, comme la détresse agit sur le corps et la psyché, laissant des cicatrices comme empreintes (Dion, 2016, 95). Cette perspective psychologique fait un parallèle entre détresse et destruction et habite le corps de mes figures. La ruine est un objet entre deux temps, meurtri par un passé et habitant un présent, comme l'individu en processus de guérison transporte ses blessures, ses expériences et évolue en portant ces dernières.

L'artiste Anselm Kiefer, né en 1945 en Allemagne d'après-guerre, traite également de ce parallèle entre détresse et ruine. En effet, il s'inspire et illustre les ruines autour desquelles il a grandi pour illustrer un drame collectif et individuel. « Son travail, en tant qu'héritage créatif, rend visibles les blessures de la guerre, tout en vitalisant une mise en dialogue par des symboles prospectifs sans cesse renouvelés par ses œuvres. Bref, la « mémoire en ruine » devient « une poétique des ruines » dans et par son art (Dion, 2016, 99). Ainsi, le drame pour Kiefer devient matière pour créer.

Bachelard analyse ce sujet, en mentionnant que « le passé est argile sous les doigts qui rêvent » (Dion, 2016, 55). Le passé est en effet ce que nous sommes, ce qui nous construit. Lors de la création de mes personnages, je tente, par différentes stratégies de pose et de composition, de créer cette impression d'un poids, d'une blessure qui les accompagne. Face à mes figures d'argile, le spectateur est tenté de leur projeter une histoire ; il cherche à imaginer ou à leur prêter un passé et un présent. En effet, la souffrance est ressentie dans les sculptures, mais la cause n'est pas clairement définie. Je tente ainsi de créer une poétique du corps souffrant, du corps en ruine.

Figure 2.6 Anselm Kiefer, 1991



2.3 Un seuil au cœur de la ruine

La ruine m'intéresse pour son aspect intermédiaire, entre vie et mort. Les décombres, si bien sûr elles symbolisent un effondrement et une destruction, peuvent également devenir figures de résistance, de survivance ainsi qu'un terrain pour une possible

métamorphose. En effet, à travers la figure de la ruine naît un paradoxe entre acte de création et acte de destruction. À travers la mort d'un bâtiment survient l'arrivée de différents organismes naturels qui viennent se greffer et vivre sous ce terrain accidenté. De fait, selon Benjamin, la ruine serait une « mémoire en mouvement » (Lontrade, 2015, 26) qui entraîne une métamorphose, une transformation liée au travail du temps où la nature reprend ses droits. La ruine serait alors dans un état « d'agitation figée » ou « la ruine elle-même, dans sa matérialité, relèverait aussi d'une forme de vie au sens biologique du terme » (Lontrade, 2015,27). Pour Bachelard, c'est également dans la plus sombre destruction que l'on retrouve la vie : « Quand le feu se dévore lui-même, quand la puissance se retourne contre soi, il semble que l'être se totalise sur l'instant de sa perte et que l'intensité de la destruction soit la preuve suprême, la preuve la plus claire de l'existence » (Bachelard, 1985, 151). Au coeur de cette vie naissant de la destruction, on y retrouve alors un état entre-deux, où de ce moment de perte naît autre chose. Au cours de l'exposition, l'on découvre aussi des êtres, des lieux ou entités, entre deux états. Ils sont survivants, ils sont en vie, tout en ayant été touchés par une quelconque forme de destruction. À travers ces corps que je crée, je tente donc non seulement de traiter de la douleur du passé, de la blessure, mais également du processus de guérison. Mes figures s'efforcent, par leur résilience ou leurs contacts avec l'autre, de créer des liens, de s'ouvrir et de guérir.

La psychologue Flavie Dion met en place, par le biais de la ruine, un concept qu'elle nomme « greffe symbolique » (Dion, 2016, 137). La greffe en botanique, signifie la fusion d'une plante avec la partie d'une autre plante afin de créer une seule même entité. Reprenant l'exemple de l'artiste Anselm Kiefer, chez lui, le porte-greffe serait d'abord composé d'une ruine, celle-ci représentant une blessure du passé. À partir de cette ruine, celui-ci y développe autre chose ; il y ajoute des actes, des symboles, des récits. Ainsi, à partir de cette rencontre entre la ruine et d'autres éléments, la métaphore de la greffe devient ici positive et curative (Dion, 2016, 45). Selon Dion, pour les artistes, comme pour les thérapeutes, la « greffe symbolique » signifierait une rencontre

ou un dialogue, mais également une ouverture à revisiter un passé pour y développer un autre récit, un nouveau départ (Dion, 2016, 137) ;

Dans l'esprit de la métaphore de la greffe, les spectateurs devant l'œuvre peuvent constater la cicatrice de la greffe, qui marque simultanément une séparation et une liaison. La greffe symbolique évoque l'unité d'une historicité, faisant écho à la fois aux cicatrices de l'histoire et aux possibilités narratives de la parole vivante et poétique. Une vie passée est greffée à une nouvelle vie. L'œuvre est marquée par la cicatrice qui nous rappelle la perte, mais évoque aussi la promesse d'un renouvellement, d'une re-naissance et d'un sens nouveau par les récits que nous propose l'art de Kiefer. (Dion, 2016, 64)

Ainsi, c'est par la cicatrice issue de la greffe entre la ruine et la poétique née de celle-ci, que se crée un seuil et un recommencement.

En revanche, la ruine, à priori, ne posséderait pas de seuil ; elle menace de s'effondrer, est à l'abandon et inhospitalière, tout comme ses limites d'entrées et de sorties ne sont pas clairement définies. Cependant, une possibilité de renouveau et un seuil se crée à travers le début d'une rencontre et d'une conversation à travers la ruine (Dion, 2016, 99). Pour le théoricien et psychologue Bernd Jager, le seuil prend forme par l'échange ; « Ce lieu ou ce seuil, qui n'est pas sans évoquer l'expérience humaine de l'absence et de la finitude, est celui à partir duquel advient le langage, l'art et le dialogue thérapeutique. » (Dame, 2020, 42) Ainsi, Kiefer, par la création de ruines qu'il poétise, raconte et joint à divers éléments symboliques, se réapproprie et transforme une « mémoire blessée » en un nouveau récit (Dion, 2016). La ruine devient alors hospitalière, « habitable » et se transforme en une narration vivante et poétique (Dion, 2016, 17). Dans les récits sculpturaux que je crée, un seuil s'opère à travers la rencontre et l'interaction de différents éléments. De figures naturelles à figures industrielles ou d'entités mortes à vivantes, ces collisions ou conversations entre éléments sont pour moi une manière de signifier un chemin parcouru, une étape de la guérison.

2.3.1 Poétique du soin

Mes sculptures dégagent l'apparence d'une certaine vulnérabilité tout comme d'un désir de guérison de la part des personnages. Par ailleurs, tel qu'indiqué dans le chapitre 1, j'entretiens avec mes figures d'argile un rapport d'intimité et de soin. De ce fait, à

travers mes recherches sur le rétablissement, j'y ai découvert que l'on pouvait retrouver au cœur de mes récits une « poésie du soin » (Snauwaert et Hétu, 2018, 14), c'est-à-dire que la franche vulnérabilité des personnages ainsi que les mouvements de solidarité entre individus correspondraient à une expression artistique et poétique pouvant se rattacher à une éthique de l'attention. Ainsi, dans mes sculptures, c'est par ces connexions entre personnages que de la ruine se crée un seuil, un nouveau commencement.

J'utiliserai pour mon mémoire le terme « éthique du soin », toutefois d'autres termes sont également possibles, comme l'éthique du *care*, du souci, de la sollicitude ou de l'attention (Snauwaert et Hétu, 2018, 21). L'éthique du soin fut théorisée une première fois en 1982 par Carol Gilligan dans son ouvrage *Une voix différente*. La psychologue, philosophe et féministe américaine désiraient développer une nouvelle éthique basée non pas sur le droit et les règles, mais sur la responsabilité et les relations (Tronto, 2009, 116). Depuis le premier ouvrage de Gilligan, d'autres chercheur.es ont proposé différentes approches basées sur cette éthique du soin, notamment Joan Tronto. Cependant, on peut affirmer que l'éthique du soin en général « place le lien humain, la préservation de l'environnement et des espèces, la prise en compte des vulnérabilités au cœur du projet politique et social » (Snauwaert et Hétu, 2018, 21). En effet, l'éthique de l'attention souligne que tous les êtres humains, à n'importe quel moment de leur vie, auront besoin d'aide, d'écoute et de soutien (Bourgault, 2015, 13). Cette éthique place donc l'humain et ses besoins au cœur de sa politique, reconnaissant que nous sommes tous des êtres interdépendants (Grenier-Tardif, 2019, 48). Du même coup, cette éthique va à l'encontre d'une politique néolibérale valorisant l'autonomie et la réalisation de soi (Snauwaert et Hétu, 2018, 21).

Par ailleurs, l'éthique du soin, si elle se rattache principalement à des phénomènes sociaux, peut également par le discours véhiculé s'attacher à des œuvres artistiques.

Notons d'abord que si on n'a pas fait de liens entre les arts visuels et l'éthique de l'attention, il a eu toutefois des recherches effectuées sur une littérature qui pourrait évoquer une éthique du soin. L'écrivaine et chercheuse québécoise Marjolaine Deschênes par exemple, a défini quatre critères permettant de qualifier une œuvre littéraire de poétique du *care* :

- 1) Les attitudes éthiques et temporelles qu'elle dépeint relèvent d'une égale attention à l'autre et à soi-même;
- 2) les personnages qu'elle figure rendent justice à la vulnérabilité et à la fragilité humaines ;
- 3) un souci d'égalité entre les sexes ou les différentes identités y est présent;
- 4) elle critique le patriarcat et déboulonne les codes de genre. (Deschênes, 2015a, 222)

Ici, je m'intéresse particulièrement aux deux premiers critères de Deschênes. Également, j'ajouterais un point qui ne figure pas dans les critères de cette liste, mais qui relève tout de même de l'éthique du soin, et j'ai nommé l'ordinaire. Ainsi, je m'attarderai à trois éléments importants et constitutifs de l'éthique du soin qui, selon moi, permettent de faire un lien entre ma pratique sculpturale et l'éthique de l'attention, à savoir : la vulnérabilité, l'ordinaire et l'attention à l'autre.

La vulnérabilité est un aspect important de l'éthique du soin, car c'est dans la reconnaissance que tout être humain est vulnérable et dépendant que s'inscrit l'éthique de l'attention (Molinier, Laugier et Paperman, 2009, 166). En effet, les activités du soin étant habituellement rattachées aux travaux de soin ou aux relations de proches aidants, les éthiques de l'attention tentent de démontrer que « les gens vulnérables n'ont rien d'exceptionnel ». Ainsi, le fait de développer des relations d'écoute, de souci et d'attention envers nos proches est ce qui nous permet de satisfaire nos besoins primordiaux (Molinier, Laugier et Paperman, 2009, 168).

Figure 2.7 Gabrielle Carrère, Qui s'effrite et pourtant vit IV, 2021



Par différents choix de composition et de recherche sur la figuration humaine, dans mes sculptures, je crée une construction de narration mettant en scène des lieux et des êtres vulnérables. L'oeuvre *Qui s'effrite et pourtant vit IV* par exemple, expose un homme allongé. Si on ne lit pas clairement la douleur sur son visage, ces yeux sont effacés, suggérant une certaine faiblesse et coupure face au monde. En outre, sa main posée délicatement sur son torse suggère un recul, plissement vers soi laissant supposer une certaine douleur. Sans aller dans une démonstration dramatique ou caricaturale de la douleur, un détail dans la pose du corps ou dans la composition des mises en scène, suggère une certaine détresse de la part des personnages. Placés ensemble dans un même espace, généralement, les personnages ne se voient pas, n'interagissent pas entre eux. Je cherche alors à y démontrer une certaine solitude, un certain repli sur soi.

Par ailleurs, en se souciant des vulnérabilités individuelles tout comme des gens qui soutiennent autrui, l'éthique du soin s'attarde à des « réalités ordinaires », c'est-à-dire

aux gestes envers l'autre effectués par des individus au quotidien qui ne sont pas reconnus ou non valorisés : « Le *care* s'inscrit tout près du quotidien et de l'ordinaire, car qui dit satisfaction des besoins corporels et entretien du monde dit quotidienneté, retour incessant au labeur nécessaire pour l'hygiène et l'alimentation. » (Bourgault, 2015, 14). Les féministes théoriciennes du soin tentent donc de redonner leurs lettres de noblesse aux gestes ordinaires de soin trop souvent discrédités et tentent ainsi de reconnaître l'effort et le souci de ceux qui « veillent au fonctionnement (ou au commerce) du monde » (Molinier, Laugier et Paperman, 2009, 165). En tant qu'artiste, je suis profondément touchée par ces gestes ordinaires qui sont si parlants. Travaillant beaucoup avec le corps humain et jouant avec les différentes poses possibles, j'y explore différentes mimiques physiques qui évoquent le soin : des femmes qui s'enlacent, un homme prenant un bain, une femme se brossant les cheveux. Tout en rappelant le soin ou la nécessité de faire attention à soi-même, je cherche à démontrer par mes figurations humaines des mouvements vers soi ou vers l'autre, des élans figés où l'on reconnaîtra ces réalités ordinaires qui peuplent la vie de tous.

Le souci de l'autre est, comme je l'ai souligné précédemment, au centre de l'éthique du soin. À cet effet : « l'éthique du *care* en appelle à l'effort individuel afin de mettre en place une responsabilisation vis-à-vis d'autrui, mais il est tout autant orienté vers un projet collectif qui pense l'être humain avec son monde, avec les autres. » (Grenier-Tardif, 2019, 50).

L'éthique de l'attention demande à repenser non pas les êtres humains en termes d'autonomie, mais plutôt de besoins (Bourgault, 2015, 13). Ainsi, le soin valorise non seulement l'offre du soutien ou de l'aide, mais également la capacité à demander assistance. Si les entités de mes sculptures sont le plus souvent seules et vulnérables, l'on retrouve néanmoins des gestes d'entraide, de support. Dans l'œuvre *Qui s'effrite et pourtant vit III* par exemple, l'on retrouve deux femmes qui s'enlacent et qui se

supportent l'une et l'autre. Ici, par ces rapprochements particuliers entre les deux figures, j'ai tenté d'y illustrer l'importance de la présence d'autrui.

Figure 2.8 Gabrielle Carrère, Qui s'effrite et pourtant vit III,2021



Ayant vécu l'abandon ou la destruction, la ruine reste un objet qui a résisté, qui a survécu. Si l'on retrouve des lieux en ruine dans mon exposition, on y voit également des personnages vulnérables qui ont vécu un écroulement ou un effondrement psychique. Selon Dion, l'on retrouve au cœur de la ruine la possibilité d'un seuil, et pour moi, il s'inscrit au sein de mes sculptures sous la forme d'une poétique du soin. En effet, les corps des personnages, atrophés, suggèrent une vulnérabilité. Les poses et interactions entre les personnages, évoque parfois un repli sur soi, insinuant une fragilité, mais mettent également en lumière des moments de tous les jours et célèbre l'attention que les personnages peuvent avoir les uns pour les autres. Ainsi, à travers la franche vulnérabilité des personnages, les scènes de l'ordinaire et le souci de l'autre,

mes ruines sculpturales y exposent une éthique du soin qui révèle une douleur, mais également un pas vers soi, vers l'autre, vers un certain renouveau.

CHAPITRE 3

MATÉRIALITÉ, ÉVÈNEMENTS ET IMMATÉRIALITÉ

Dans le premier chapitre, j'ai exposé trois éléments fondamentaux de ma pratique, c'est-à-dire la sculpture figurative, l'argile (la céramique) et la miniature. Par ailleurs, au cours de l'exposition, différents éléments matériels et immatériels habitent l'espace et viennent alimenter et construire mon récit sculptural sur la ruine. J'entends par là : l'argile crue et l'argile cuite ainsi que et leurs spécificités, l'eau, la lumière et la vidéo.

3.1 Argile crue et argile cuite

L'argile est issue généralement de roches sédimentaires érodées. La différence essentielle entre l'argile (l'argile crue) et l'argile cuite (céramique) est la cuisson. En effet, soumise à la chaleur, l'argile se durcit et se solidifie, devenant céramique. L'argile crue avant cuisson possède la caractéristique d'être excessivement fragile. Cependant, tout en étant extrêmement maniable, il suffit de mouiller ou d'humidifier l'argile pour lui permettre de se délayer et ainsi de changer de forme. Les matières utilisées lors de l'exposition sont intrinsèques à ma création d'un récit sur la ruine et la survivance. En effet, l'argile crue par exemple, par sa nature extrêmement fragile, évoque la précarité, le péril et la ruine. De là, elle suggère une déchirure, un anéantissement, un abandon, voire l'absence. Les corps des figures humaines ayant été touchés, elles en ressortent blessées, mais survivantes. Par ailleurs, tel qu'abordé dans le chapitre précédent, si la ruine évoque une perte, et même la mort, celle-ci peut également devenir un espace curatif où se développe un possible renouvellement après la disparition. L'argile sous le contact de l'eau peut se transformer et changer de forme à l'infini, conséquemment elle suggère la transformation et le renouveau. Elle offre aux figures d'argile un espace pour un devenir autre, elle offre un futur possible.

Figure 3.9 Gabrielle Carrère, Cet endroit où je vis, 2019



La pièce ci-dessus représente bien une de mes explorations avec l'argile crue. L'œuvre consiste en un bâtiment à l'échelle réduite, fait entièrement de terre sèche, placée dans un bassin d'eau. Ici, j'ai voulu explorer la notion d'effondrement, créant ainsi un récit dystopique où l'on assisterait à la lente disparition d'un bâtiment. Je désirais illustrer non pas une ruine en tant que telle, mais davantage le trajet, le parcours d'un écroulement. Si l'argile est crue, une fois remouillée, elle peut se transformer et changer de forme à l'infinie, elle suggère la métamorphose. J'ai donc tenté ici de créer un évènement matériel, suggérant un espace, une figure, une ruine en mouvement.

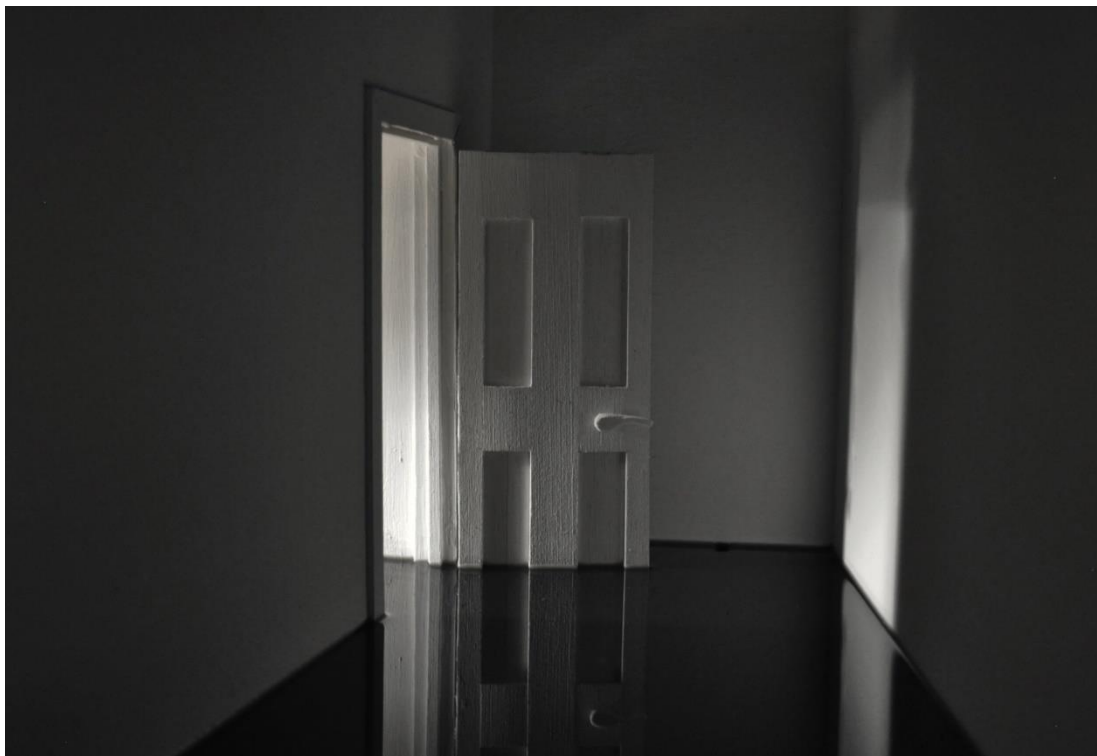
Cependant, si l'on trouve quelques pièces dans l'exposition faites d'argile crue, on retrouve également plusieurs pièces en céramique. Dans le premier chapitre, j'ai exposé cette capacité que possède la terre d'évoquer à la fois la vie et une certaine matrice, mais également le souterrain, l'ensevelissement et la mort. Ces dualités au sein de l'argile — vie et mort, ainsi que fragilité lorsque crue et solidité lorsque cuite —

s'ancrent bien dans un récit sculptural sur la ruine, une figure entre deux états. En outre, on retrouve une disposition narrative entre les deux stades de l'argile au sein de l'exposition. De la sorte, les pièces d'argile crue étant disposées au début du parcours pour que finalement les visiteurs découvrent les pièces cuites davantage à la fin de l'exposition. Ainsi, dans mon récit sur la ruine, l'argile crue s'apparente davantage à l'aspect aride, blessé et fragile de la ruine, et la céramique plutôt à la poésie du soin, à la résistance et au renouveau.

3.2 L'eau

L'eau est présente à plusieurs reprises lors de l'exposition. Au sein des sculptures ou des vidéos, elle agit en relation avec les figures en argile ou en céramique. Matériau archétypal, elle représente la fécondité et la profondeur de la création du monde (Le Breton, 2011, 41). Par ailleurs, celle-ci peut également signifier la métamorphose et la transformation, car : « l'eau est beaucoup plus qu'une condition vitale par excellence, elle est un principe, un archè, un commencement » (Libis, 1984, 37). En effet, l'eau est une matière, mais également une puissance, celle-ci induisant la guérison, la renaissance, mais aussi la purification (Le Breton, 2011, 43). Elle symbolise l'effacement des souillures antérieures, non seulement du mal commis, mais également du mal subit. Selon le philosophe Gaston Bachelard, l'eau est la matière première de la pureté : « On ne peut pas déposer l'idéal de pureté n'importe où, dans n'importe quelle matière. Si puissants que soient les rites de purification, il est normal qu'ils s'adressent à une matière qui puisse les symboliser. L'eau claire est une tentation constante pour le symbolisme facile de la pureté. » (Bouguerra, 2007, 16). Si l'eau a la capacité de purifier, c'est parce que, selon Jean Libis, celle-ci a la capacité de dé-formation et de dé-réalisation des formes (Libis, 1984, 51). Au cœur d'un bassin avec diverses figures en argile, l'eau dans l'exposition représente l'agent actif qui permet la transformation de l'argile. Sinon, placée au centre d'un bain où des personnages de céramique viennent se réfugier, l'eau représente davantage un lieu

Figure 3.10 Gabrielle Carrère, Un monde que je ne reconnais plus, 2020



sécuritaire où l'individu vulnérable peut venir se nicher, se blottir. Ici, l'eau ajoute une aura intimiste au récit, celle-ci référant à une intériorité, un trajet intérieur. Ainsi, si elle représente la purification, la présence de personnages au centre d'un bassin peut signifier un désir de changement, de passage à un autre état.

L'eau est donc symbole de vie, de pureté et de fécondité. Cependant, elle porte également dans son potentiel symbolique une forte connotation mortifère. Elle possède en effet une dimension thanatologique, comme si d'avoir créé la vie, elle rappelait ensuite la mort (Libis, 1984, 78) :

Dès que l'eau possède un minimum de volume, d'épaisseur, d'obscurité, elle acquiert une profondeur traîtresse, elle s'étoffe du côté de l'ombre et se creuse redoutablement. L'adjectif « profond » (...) désigne l'attribut transcendantal du milieu aquatique. (...). Pour peu que le fond soit plus visible, celui-ci est renvoyé plus bas, toujours plus bas, et l'immersion revêt l'allure d'une lente catastrophe, d'une dérive transcendante qui n'en finit pas de descendre. Dans sa pure verticalité, la profondeur de l'eau est insondable. (Libis, 1984, 63)

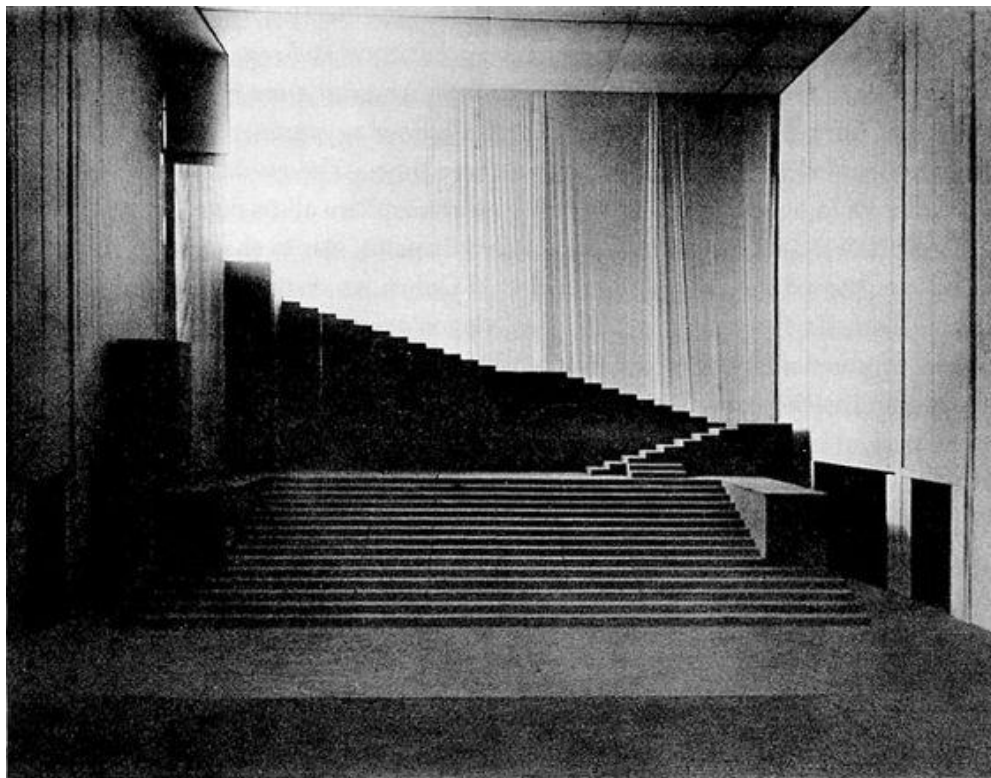
Ainsi, en occupant les creux et les bas-fonds de la terre, l'eau évoque par sa profondeur la verticalité. Région insondable pour l'humain, les profondeurs de l'eau sont nuit et silence et s'opposent à la lumière (Libis, 1984, 162). Par ailleurs, l'eau que l'on retrouve au sein de l'exposition est stagnante. Placée dans un bassin, une fontaine éteinte ou un bain, elle contient parfois des résidus et sa consistance est incertaine. L'eau stagnante, inerte et l'envahissement des végétaux sont le symbole de l'impureté et du mauvais présage. Elle suggère la décomposition, la nécrose et crée une « géographie de l'insécurité, un cosmos de l'informe » (Libis, 1984, 183). Puisque le plan d'eau inerte est brouillé, mélangé avec d'autres sédiments, son indistinction et l'impossibilité de voir au travers crée une insécurité. La symbolique de l'eau stagnante nous conduit ainsi à un imaginaire des limites, un enchantement pour le ténébreux (Libis, 1984, 67). Représentant parfois une inondation et la catastrophe, parfois un bassin tranquille où un personnage qui vient s'y réfugier, l'eau devient alors une matière à la fois inquiétante et bienfaisante. Dans les deux cas, elle opère un rôle agentif et influence le récit sculptural, agissant sur les personnages, les lieux et la matière elle-même.

3.3 La lumière

Au cours de l'exposition, la lumière joue un rôle considérable dans la présentation des œuvres sculpturales. D'abord, l'espace d'exposition baigne dans l'obscurité ; des éclairages spécifiques (projecteurs lumineux ou projecteurs de vidéos) viennent éclairer les différentes pièces de l'exposition. Ici, la lumière vient dramatiser les objets en trois dimensions. Celle-ci étant un élément essentiel employé sur scène lors de présentation d'œuvres théâtrales, je l'utilise pour la présentation de mes sculptures, favorisant une lecture narrative de la pièce. La lumière accompagne l'action dramatique présentée, et même y participe en influençant considérablement la compréhension du récit. Adolphe Appia, metteur en scène et scénographe suisse, est considéré comme

l'un des piliers du théâtre moderne (Noblecourt, 2015).

Figure 3.11 Adolphe Appia, *Orpheus and Eurydice*, 1912



Son utilisation de la lumière et de l'espace au théâtre à la fin du XIX^e siècle fut en effet révolutionnaire. Toutefois, Appia ne créait pas de décors constitués de panneaux peints de paysages, comme il était coutume à l'époque, mais créait plutôt des espaces abstraits, minimalistes où à travers des formes architecturales l'acteur pouvait facilement se mouvoir d'un lieu à l'autre (Innes et Shevtsova, 2013, 57). Ainsi, il est davantage question pour Adolphe Appia de créer des lieux imaginaires plutôt que des espaces référant à un lieu précis : « *We shall no longer try to give the illusion of a forest, but the illusion of a man in the atmosphere of a forest.* » (Dans Innes et Shevtsova, 2013, 59). Par ailleurs, pour celui-ci, la conception de l'espace théâtral est essentielle, mais l'apport de la lumière l'est également ; l'éclairage permettant d'organiser, de structurer, mais également de rythmer et donner à lire l'espace (Noblecourt, 2015) :

Like the actor, light must become active. . . Light has an almost miraculous flexibility. . . it can produce shadows and distribute the harmony of its vibrations in space exactly as music does. In light we possess all the expressive power of space, if this space is placed at the service of the actor. . . - Adolphe Appia (Innes et Shevtsova, 2013, 57)

Si je ne considère pas mes espaces miniatures comme minimalistes, néanmoins, je m'inspire d'Appia dans mon utilisation de la lumière. En effet, mon utilisation d'une lumière franche extrêmement découpée, tout comme d'une lumière parfois diffuse et douce, joue sur l'ambiance des lieux et m'amène alors à considérer la lumière comme un agent dynamique au sein de mes œuvres. Ainsi, un éclairage en contre-plongée donnera un air inquiétant au personnage, alors qu'un éclairage en douche donnera une impression d'asservissement, le personnage y paraîtra alors isolé au cœur de l'espace (Dubois, 2014, 4). Jouant avec la pénombre, mais aussi parfois avec la saturation de lumière, j'explore ce rapport entre ombre et lumière pour sculpter les figures dans l'espace. La galerie est ainsi dans le noir pour y créer un univers d'obscurité où se meuvent des personnages ; un espace sombre, oppressant où des lumières s'activent et évoluent dans la noirceur. Tel un théâtre entre obscurité et lumière, je joue avec les clairs-obscurs pour animer mes mises en scène sur la vulnérabilité.

3.3.1. Luciole, résistance et lumière

La modulation de l'éclairage me permet de créer des intervalles de lumière au sein de l'espace obscur que devient la galerie. Pour moi, ces fragiles lumières incarnent la vulnérabilité, mais surtout la force de vie des personnages présentés. En effet, j'envisage les personnages de mes sculptures non seulement comme des êtres vulnérables, mais également comme des entités résistantes, qui, par leur fragilité explicite ou leurs liens avec l'autre, combattent et résistent.

Dans son ouvrage, *La survivance des lucioles*, Didi-Huberman (2002) explore la figure de la luciole comme une métaphore sur les êtres résistants et survivants dans la

noirceur. Huberman s'appuie principalement sur les textes de Pasolini, cinéaste italien ayant entre autres abordé dans ces œuvres le fascisme italien. Selon ce cinéaste, c'est par la « lumière féroce des projecteurs du fascisme triomphant » (Didi-Huberman, 2002, 21) que les lucioles ont disparu. Non seulement les lucioles ont disparu, mais également le désir : le désir de voir, de vivre, et toute espérance politique (Didi, 2002, 50). La trop grande lumière des pouvoirs fait disparaître toute autre lumière, dont celle des lucioles et des contre-pouvoirs (Didi-Huberman, 2002, 77). Ainsi, aux deux extrêmes, l'oppression des sociétés totalitaires deviendrait soit lumière aveuglante, soit ténébreuse obscurité, car « il n'y a pas de règne et de gloire sans effets destructeurs de ténèbres et d'oppression » (Didi-Huberman, 2002, 81).

Cependant, à travers cette lumière aveuglante ou cette profonde obscurité, se meuvent les lucioles, que Pasolini et Didi-Huberman associent aux êtres humains résistants. Les éclats de rire, les pulsions de désirs, les joies innocentes et puissantes apparaissent « comme alternatives aux temps trop sombres ou trop éclairés » (Didi-Huberman, 2002, 17). Les humains, par leurs expériences, leurs amitiés, leurs joies et désirs, résistent et deviennent alors lumière. Par mes sculptures, allant du blanc au noir, de l'ombre à la lumière, du bâtiment détruit à l'arbre en fleur, je tente d'incarner cette tension entre force obscure et lumineuse, non seulement par l'éclairage, mais également par les personnages et les oppositions narratives présentées. Par ailleurs, si l'origine de la douleur ou de l'oppression (qui pour Pasolini est le fascisme) n'est pas clairement définie dans mes sculptures, l'on sent tout de même une affliction. Ici, l'objet de l'œuvre est la survivance, le processus de réhabilitation et l'espace temporel qui succède à l'épreuve. Ainsi, comme on peut le voir dans la vue d'exposition de *I have in my body the ruins of love*, les sculptures sont plongées dans l'obscurité, mais un projecteur spécifique vient éclairer chacune des œuvres. Ainsi, dans un univers obscur, évolue des sculptures qui émettent lumière.

Figure 3.12 Gabrielle Carrère, I have in my body the ruins of love (vue exposition), 2022



Au travers de la métaphore de la luciole, l'on retrouve également au sein de l'ouvrage la métaphore de la danse des lucioles, une « danse du désir formant communauté » (Didi-Huberman, 2002, 46), où l'on découvre non pas la promesse d'un éternel, mais plutôt un temps présent : « la temporalité même de ce qui, aujourd'hui, parmi nous, dans l'extrême précarité, survit et se décline sous de nouvelles formes dans son déclin lui-même » (Didi-Huberman, 2002, 106). Les lucioles de Didi-Huberman et de Pasolini sont alors des forces qui évoluent dans la noirceur et qui obtiennent leurs puissances par la création d'une communauté :

Telle serait pour finir, l'infinie ressource des lucioles : leur retrait quand il n'est pas repli sur soi, mais « force diagonale » ; leur communauté clandestine de « parcelles d'humanité », ces signaux envoyés par intermittences ; leur essentielle liberté de mouvement ; leur faculté de faire apparaître le désir comme l'indestructible par excellence (...) Les lucioles, il ne tient qu'à nous de ne pas les voir disparaître. Or, nous devons, pour cela, assumer nous-même la liberté du mouvement, le retrait qui ne soit pas repli, la force diagonale, la faculté de faire apparaître des parcelles d'humanité, le désir indestructible. (Didi, 2002, 133)

Ainsi, en sculptant une nature luxuriante émergeant d'un corps inerte, ou des corps qui s'étreignent nappés de lumière, je tente de créer une communauté au sein de mes univers sculpturaux. Je tente de créer comme l'écrit Didi-Huberman, des « parcelles d'humanité » qui ne sont pas grandioses, mais luminescentes dans un monde obscur.

3.4 La vidéo

Si l'exposition est composée pour la plupart d'œuvres sculpturales, l'on y retrouve également deux projections de vidéos. Ces vidéos captent des décors miniatures à l'échelle d'environ 1: 12. Couloir d'appartement, chambre à coucher, salon ou terrain vague, la caméra effectue une très lente déambulation à travers ces lieux dépourvus de vies humaines.

Grâce au facteur temps, c'est-à-dire à la possibilité par le médium vidéographique de créer une succession d'images, la vidéo me permet d'ajouter une seconde couche narrative à l'installation sculpturale. En effet, la vidéo me permet aussi d'aborder la ruine d'une manière immersive en créant un trajet à travers une œuvre. Devant les œuvres sculpturales, le spectateur peut choisir son point de vue sur la pièce. En outre, dans les vidéos, je dirige le regard du spectateur avec la caméra, je choisis les détails sur lesquels je désire attirer l'attention, je sélectionne les angles de vue et je choisis la vitesse du regard. La vidéo offre alors une impression d'immersion dans la sculpture, comme si le spectateur était « dans » la sculpture, et permet un point de vue hors de l'espace de la galerie. Le décor miniature me donne la possibilité de jouer avec les angles de vue et de créer des situations fictives. En somme, la miniature m'autorise à déjouer les contraintes physiques et à créer des imaginaires dystopiques.

Par ailleurs, les espaces tant sculpturaux que vidéographiques sont interreliés par un éclairage dégagé grâce à la projection des vidéos elles-mêmes. En effet, dans l'exposition, les deux espaces de projection sont face à face et entre eux, l'on retrouve

une pièce sculpturale. Cette pièce ne possède pas d'éclairage pour elle seule, elle est éclairée uniquement par la lumière de la projection des vidéos. Ici, j'ai désiré utiliser la vidéo comme une forme d'éclairage afin de créer une lumière dynamique qui viendrait modifier la perception de l'œuvre. On pourrait alors se retrouver dans l'obscurité totale à un certain moment pour ensuite entrevoir la figure tranquillement. Cette interrelation entre vidéo et installation sculpturale manifeste l'aspect multidisciplinaire de l'exposition. Par sa lumière, la vidéo active le mouvement de la sculpture figurative et crée un pont entre les deux médiums.

L'un des espaces présentés est un couloir d'appartement, avec une porte ouverte sur une autre pièce. Le couloir est dans l'obscurité, la lumière pénètre le couloir par la porte donnant sur l'autre pièce. Si les murs et la porte sont de couleur blanche, par ailleurs une eau noire, sombre, submerge l'appartement à mi-hauteur. La deuxième image est un intérieur d'appartement également. La caméra fait face à cette ouverture dans un mur, donnant sur une autre pièce. Au sol, des débris de toutes sortes recouvrent totalement le sol. Contrairement à la précédente image, qui était très sombre, celle-ci est saturée de lumière. Dans les deux cas, l'humain est absent. Ici, l'image me permet de travailler et de peaufiner le rôle de l'éclairage dans mes miniatures et de nourrir les univers que je crée avec la lumière. En concevant des mises en scène, des lieux imaginaires, je tente de créer des théâtres du silence, entre obscurité et lumière. Contrairement à mes sculptures figuratives d'argile, nous sommes dans un environnement humain, mais l'humain n'est pas là.

Figure 3.13 Gabrielle Carrère, Un monde que je ne reconnais plus, 2020



Ces mises en scène, explorées en vidéo, représentent pour moi le récit d'un événement passé, d'une absence. J'ai tenté ici de parler de l'humain, mais sans le sculpter, que l'on sente non pas sa présence, mais sa disparition. Ce sont des lieux désertés, inondés ou détruits. Toutefois, par la lumière qui envahit, quelque chose survit, habite encore le lieu. Je tente ici de créer chez le spectateur un désir de faire récit : que s'est-il passé ? Où sont passés les humains ? Les plans fixes ou les lentes déambulations appellent à la contemplation d'un désastre et s'inscrivent dans un désir de créer une narration dystopique sur un écroulement, sur la ruine.

CHAPITRE 4

UNE NARRATION SUR LA RUINE

Ayant comme thème la ruine, mes narrations sculpturales prennent forme par la mise en scène de l'argile, de l'eau, de la lumière et la vidéo. Ici, j'aimerais approfondir mes réflexions sur trois éléments pour creuser le caractère narratif de l'exposition, c'est-à-dire la fiction, la narration dystopique et la figure de la nature.

4.1 Une fiction dans la sculpture

Les auteurs Mihailescu et Hamarneh dans leur livre *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics* qualifient la fiction comme « (...) *a work of fiction is one that presents a substantial narrative account or story in which imaginary persons and/or imaginary actions or events play a prominent role* » (Mihailescu et Hamarneh, 1996, 31). La fiction relève donc de l'imagination et de l'irréel, toutefois, même si elle peut sembler en opposition avec la réalité, elle n'est pas si différente de celle-ci, car la fiction prend forme à partir d'éléments ancrés dans la réalité (Stouvenel, 2019, 39). « Le mode fictif concerne plutôt la construction d'un monde qui repose sur la seule règle que le monde fictif présente une cohérence interne régie à partir de postulats et de propriétés présentes dans la réalité » (Stouvenel, 2019, 40). Ainsi, pour que l'univers fictif soit plausible pour le spectateur, celui-ci doit relever d'éléments connus lui permettant de s'y rattacher.

Par ailleurs, cette dualité entre réalité et fiction prend forme à l'intérieur de la notion de *mimésis* théorisée par Aristote (Stouvenel, 2019, 41). Traitant de la relation que l'art entretient avec le réel, la *mimésis* aborde comment l'art s'applique à « représenter » la réalité et non pas à chercher à l'imiter (Stouvenel, 2019, 41). Par ce lien étroit avec les expériences et les réalités humaines, la fiction serait « [...] essentiellement définie

comme une pratique sociale, reposant sur une feintise ludique, est, par-delà sa fonction esthétique, le moyen paradoxal de la négociation, sans cesse rejouée, de ma relation au monde » (Stouvenel, 2019, 42). La fiction devient donc une façon de dévoiler les relations et dynamiques entretenues avec l'environnement.

Étant fortement inspirée par le travail de l'artiste canadienne Shary Boyle, je tente comme elle de créer des mondes fictifs où nous sommes non seulement témoins d'expériences sensibles individuelles, mais également collectives. La commissaire Louise Déry écrit à propos du travail de Boyle :

[...] les protagonistes qui le peuplent sont soudés par des liens divers, des conflits, des idylles, des frayeurs, des passions, des destins. Ils se définissent par un « *en-commun*3 », ils sont une communauté même si leur corps, singulier, est offert comme lieu de l'expérience individuelle. À y réfléchir, on pourrait croire que cette notion d'en-commun explique justement la force d'interpellation qu'ont les œuvres de Boyle sur le spectateur qui les regarde : se faisant témoin de leur existence, il s'aperçoit bien qu'il fait lui aussi partie de ce théâtre de la vie. (Déry, 2011, 24)

Représentant des corps individuels qui font partie intégrante d'un environnement, je tente de créer une communauté de figures qui transporte à elle seule ses charges affectives. Je considère les miniatures et sculptures de mon projet comme des fictions, car elles relèvent du domaine de l'imagination et de l'irréel. Ainsi, des situations ou mises en scène incongrues rappelleront davantage un univers s'apparentant au monde du rêve. S'attachant néanmoins à des formes figuratives et à des éléments du réel, le spectateur peut facilement reconnaître les éléments et entités présentés. Par ailleurs, je décris mes univers miniatures comme une « mise en scène » et une « narration », car mes sculptures, même si elles demeurent fixes et ne racontent pas une histoire en particulier, s'attachent à représenter des situations distinctes. La fiction ou le récit se situe également dans ces mouvements des personnages de l'un à l'autre et dans la rencontre entre les différentes entités de l'exposition. Les sculptures figuratives relatent alors une scène de vie, elles mettent en scène un théâtre silencieux et statique qui énonce une étape d'un parcours.

Par ailleurs, les sculptures relatent également un mouvement temporel. Notamment, la trace du passé ou une crainte du futur habite certaines fictions sculpturales. En effet, ces paysages détruits, inondés ou à l'abandon sont pour moi une réponse à la crise climatique et aux désastres qui caractérisent le contexte actuel. Ce sont donc des récits sculpturaux des catastrophes à venir ; une narration d'un futur que j'imagine. Les ruines exposées sont le terrain pour exprimer ces peurs, ces images de destruction qui m'habitent.

4.1.2 Fiction dystopique

Si la fiction, la mise en scène et la narration habitent et définissent mes œuvres sculpturales sur la ruine, ces récits sculpturaux prennent quelquefois, au fil de l'exposition, une tendance dystopique. Pour définir la dystopie, l'on ne peut qu'introduire son antonyme : l'utopie. Ainsi, utopie et dystopie viennent souvent de pair comme un paradoxe, l'utopie relevant davantage d'un idéal et la dystopie, au contraire, d'un idéal qui aurait mal tourné (Bouaffoura, 2012, 35). Si les deux notions relèvent de problèmes sociaux existants (Stouvenel, 2019, 18), l'une tergiverse vers la création d'une évasion, tandis que l'autre tend vers l'autocritique sociale :

Là où l'utopie est pensée comme une fuite vers un possible merveilleux, la dystopie brosse le portrait du pire dans un élan d'autocritique. Contrairement à l'utopie, elle recherche la "polémique", dérange par les vérités qu'elle soulève. (Krawczyk, 2015)

Si la dystopie manifeste une approche critique, ces critiques peuvent également prendre source sur des angoisses collectives vécues à des époques données (Stouvenel, 2019, 134). Dans mes vidéos, les catastrophes naturelles et lieux à l'abandon s'apparentent au récit dystopique. Si la cause de la destruction n'est pas abordée, les différentes références actuelles existantes m'amènent à considérer mes paysages vidéographiques comme une personnification d'une angoisse reliée aux changements climatiques. Les

ruines représentées deviennent alors des visions pessimistes d'un futur imaginé. Elles deviennent des futurs vestiges, l'incarnation d'une anticipation.

Figure 4.14 Gabrielle Carrère, I have in my body the ruins of love, 2022



D'autre part, l'on retrouve au sein de l'exposition différentes sculptures qui recourent à la figure de la nature, comme l'arbre en fleurs ou le jardin par exemple. Toutefois, ces paysages, s'ils peuvent sembler bucoliques, possèdent un ou des éléments qui déjouent leur perfection et les rendent moins idéaux qu'ils n'y paraissent. Le jardin de l'exposition par exemple, bien qu'il est en fleurs et luxuriant, est sculpté sous une matière aride, l'argile. La nature que l'on y retrouve apparaît incontrôlable, quasi dangereuse et un personnage, entre jouissance et détresse, y évolue. Ainsi, l'on retrouve

dans l'exposition des paysages et situations manifestement alarmantes ou dramatiques, tout comme l'on retrouve des paysages s'apparentant davantage à un idéal utopique, mais démontrant un certain déséquilibre.

4.2 La figure de la nature

La figure de la nature est un élément essentiel pour la conception de mes mises en scène sur la ruine, car elle représente autant l'élément destructeur, c'est-à-dire la cause de la ruine ; qu'elle se place comme entité en détresse ; qu'elle représente le renouveau. Ces façons d'agir s'entremêlent au cours de l'exposition. Si l'argile, l'eau, la lumière et la vidéo œuvrent en tant que matériaux et immatériaux au sein de l'exposition, la nature prend forme comme acteur dans mes univers sculpturaux en agissant au cœur du récit. Sous forme végétale, animale ou matérielle, la nature prend acte dans les mises en scène présentées et opère comme agent fictif en permettant d'imaginer un futur désastreux tout comme elle permet d'imaginer un recommencement. Elle intervient donc comme actrice dans ces rencontres avec les différentes entités de l'exposition sous trois aspects que j'ai identifiés comme suit : une nature qui affecte, une nature qui souffre et une nature qui revit.

4.2.1. Une nature qui affecte

La nature est présente en début d'exposition comme une agente active qui affecte et qui saisit : elle se débat ou se déchaîne. De fait, l'on retrouve dans l'exposition un paysage asséché ou un site inondé. Tel que mentionné dans le chapitre précédent, cette nature qui affecte, qui effraie et qui impressionne participe au caractère dystopique de l'exposition où je tente d'y créer une vision prophétique apocalyptique. Par ailleurs, face à ces paysages terribles, mêlant terreur et beauté, j'y perçois une certaine expérience esthétique du sublime. De fait, l'auteur Jean-Baptiste Fressoz décrit le sublime comme suit : « l'expérience du sublime est associée aux sensations de

stupéfaction et de terreur; le sublime repose sur le sentiment de notre propre insignifiance face à une nature lointaine, vaste, manifestant soudainement son omnipuissance. » (Guénin, 2016, 44). Plus spécifiquement, la notion de sublime

Figure 4.15 Gabrielle Carrère, Cet endroit où je vis, 2019



apparaît au sein de la littérature et de la peinture à la fin du XVIIIe siècle. Dans son ouvrage, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Edward Burke théorise le sublime en 1757, définissant le sublime comme « une fascination pour le paysage sauvage, les lieux d'horreurs et l'immensité. Conjonction d'un sentiment de dépassement et d'une recherche de conservation de soi ; une passion mêlée de terreur et de surprise » (Guénin, 2016, 15). Effectivement, selon Burke, pour qualifier l'expérience esthétique du sublime et la différencier du beau, la terreur ou la douleur sont essentielles (Ricard-Gélinas, 2014, 28). Par ailleurs, le récit imaginaire est également primordial pour Burke, car l'expérience ou le spectacle d'une douleur réelle

affligée à autrui provoque davantage de l'inconfort et de l'embarras plutôt qu'un sentiment de passion et de conservation de soi caractéristique du sublime (Ricard-Gélinas, 2014, 20). Me fondant ainsi sur les théories de Burke sur le sublime, j'y retrouve à travers mes vidéos et certaines de mes sculptures des paysages-terreurs qui, parce qu'ils sont imaginaires donc irréels, permettraient une expérience esthétique du sublime par le spectateur. Ces paysages-terreurs s'accordent avec l'aspect dystopique que prend parfois l'exposition, car ceux-ci exposent une vision pessimiste du futur.

Figure 4.16 Gabrielle Carrère, Qui s'effrite et pourtant vit, 2021



4.2.2 Une nature qui souffre

Si l'on retrouve les effets dévastateurs d'une nature qui s'est déchainée à quelques moments de l'exposition, elle représente également une figure qui souffre, mais qui subit quoi ? En effet, si l'on sent l'humain vulnérable au cours de l'exposition, la nature, c'est-à-dire dans ce cas-ci les plantes ou les animaux, est également représentée

en position de fragilité. Cette blessure ou destruction inhérente à la ruine n'habite pas seulement le drame humain, mais toute chose, permettant ainsi de créer entre la figure humaine et animale une certaine cohésion. On retrouve par exemple une brebis de céramique, allongée. On la devine morte, simplement échouée sur un socle. L'animal ici devient victime silencieuse d'un drame dont on ignore l'origine. Celui-ci est le souffre-douleur d'une oppression qui laisse planer sur l'exposition une tension douloureuse. Animal élevé par l'humain, la perte de la brebis résonne ici comme un drame théâtral, donnant de l'importance à une mort tant souvent répétée et banalisée. Cette « ruine » animale, par sa théâtralisation, s'exprime pour moi comme une ode à la fragilité de la vie.

4.2.3 Une nature qui revit

La figure de la nature se transforme donc au sein de l'exposition entre une figure qui détruit et une figure qui souffre. Cependant, celle-ci peut également se situer comme une entité autonome qui vit, évoquant ce terrain fertile pour un renouveau que la ruine évoque. Florissant d'une figure humaine inerte, la nature dans l'exposition grandit parfois sans modération et toujours de la même matière et de la même couleur que le personnage. La nature devient ici une altérité qui grandit au sein d'une figure vulnérable. Elle tend à signifier un changement, un passage d'un état à un autre. Par ailleurs, cette répétition des fleurs et des formes naturelles rappelle pour moi une accumulation et un certain mouvement. La figure de la fleur et de la plante nous rappelle la vivacité et un dynamisme qui sous-tendent un changement d'état positif pour le personnage.

Figure 4.17 Gabrielle Carrère, Mon jardin de terre II, 2021



Par ailleurs, il est incertain si cette nature est bénigne pour le personnage, toutefois, une certaine sérénité se dégage de ces deux entités qui évoluent ensemble. Au cœur de la pièce *Roseland* par exemple, l'on retrouve cette ambiguïté entre figure vivante ou figure morte. L'arbre, ou disons plutôt la souche, est recouverte de fleurs. Cependant, dû à la manière dont les fleurs ont été disposées sur l'arbre, j'ai tenté de créer un doute dans l'esprit du spectateur. Les fleurs font-elles partie de l'arbre ou sont-elles des entités autres ? Sont-elles bénéfiques pour celui-ci ou seraient-elles davantage des corps parasites ? Puis simplement, l'arbre est-il vivant ou mort ? Cette ambivalence au sein de la pièce représente pour moi cet entre-deux présent dans la figure de la ruine. Si le nombre incalculable de fleurs rend la pièce agréable à regarder, selon moi, une certaine aura mortifère ou plutôt étrange se loge au cœur de l'œuvre créant une dissonance dans la lecture.

Figure 4.18. Gabrielle Carrère, Roseland, 2021



Ainsi, le renouvellement passe justement par ce contact avec cette altérité que l'on nomme nature. Il s'agirait alors non seulement de célébrer la vulnérabilité de l'humain, mais également sa place au sein de celle-ci et de « cultiver la fragilité au lieu de la vaincre et [de] rétablir avec la nature des liens de coopération » (Glowczewski et Laurens, 2018, 143). Face à des ruines nous rappelant la crise climatique, l'humain et la nature ainsi connectés forment des paysages de rêves permettant de créer un imaginaire, où nature et humains vulnérables se retrouvent et s'émeuvent d'une même matière.

CONCLUSION

Les figures que je crée sont des humains que j'ai préalablement croisés dans la rue, dans un livre ou dans mon entourage. Ce peut être la pose qui m'a touchée, une faiblesse ou une émotion dans un mouvement. Ce peut être les traits, l'expression du visage, l'environnement austère dans lesquels ils se trouvent, leur donnant une force, une sensibilité particulière. C'est une tristesse, une tragédie, mais surtout une force de vivre que je trouve dans ces humains qui m'inspirent. Je les trouve forts, je me reconnais en eux.

Si j'aimerais aider autrui, je m'en sens incapable. Devant mon incapacité à les soutenir, je veux les sculpter ; je prends soin d'eux, je les enveloppe, je les répare. Le matériau que j'ai choisi me permet d'établir des rapports tactiles et intimes avec mes sculptures. Je les crée de mes mains, je peux les porter dans mes bras. Prendre soin de mes sculptures, c'est prendre soin du monde autour de moi.

Ma place dans mes sculptures se trouve en ces personnages, je suis l'une d'entre eux. Mon histoire c'est la leur, mon empathie n'a pas de limite. En les sculptant, j'ai l'impression de leur donner une voix, mêlée à la mienne. À travers leurs douleurs naît un espoir, qui prend place dans mon amour et mon admiration pour ces êtres qui survivent et se battent. Ma façon de parler de la vie, c'est de parler de l'effondrement, mais surtout de la survivance de ces êtres-là. De ces lucioles qui palpitent dans un monde d'obscurité, dans notre monde en ruine.

À travers ma compassion à l'égard des êtres vulnérables naît mon désir de créer. J'y développe des récits sculpturaux mettant en scène ces fragilités, où la ruine s'est vue devenir une figure centrale évoquant la vulnérabilité. J'ai vu au sein de mes figures humaines des corps en ruine, à la recherche d'un rétablissement. Je découvre à travers mes recherches que si les décombres peuvent représenter un abandon ou une

destruction, elles peuvent également évoquer un renouvellement, une guérison. C'est à partir de ce constat que je crée un lien entre la ruine et la poétique du soin. En effet, si la ruine au sein de l'exposition prend la forme concrète de lieux détruits, pour moi, elle peut également s'incarner sous forme humaine, personnifiant des êtres en détresse.

Les sculptures d'argile que je crée sont fragmentées ou morcelées. Comme l'est la ruine, celles-ci se retrouvent alors dans un état entre deux, entre effondrement et résilience. Les figures d'argile étant placées dans des lieux ou des environnements, je travaille surtout en miniature, celle-ci donnant à expérimenter l'espace tant par le proche que par le lointain ; d'analyser autant le fragment que la totalité.

La matière agit dans l'exposition comme entité active au cœur de la fiction. L'argile crue notamment, s'est avérée pour moi une matière personnifiant la ruine. En effet, par sa nature extrêmement fragile et par sa particularité de pouvoir se retransformer au contact de l'eau, l'argile permet d'incarner autant une entité vulnérable qu'une figure de métamorphose. Par ailleurs, les projections de vidéos complètent les récits sculpturaux en créant une seconde couche narrative, tout comme celles-ci deviennent une autre manière de parcourir mes œuvres tridimensionnelles.

Par ailleurs, j'ai approfondi la notion de fiction au sein de ma pratique, mes sculptures représentant des mondes imaginaires tout en référant à une certaine réalité. J'ai pu y établir une relation avec le récit dystopique, les catastrophes naturelles et les ruines de l'exposition nous projetant vers la crise climatique et un désastre en devenir. Ainsi, au cœur d'une exposition où évoluent des personnages teintés de lumière, on retrouve un parcours, une expérience de la ruine où les figures et lieux, entre dégradation et résistance, tentent de se reconstruire.

Au terme de cette recherche-crédation, j'aimerais davantage m'éloigner de l'idée de la ruine pour m'intéresser à l'idée du seuil. Je désirerais célébrer l'humain et la nature

dans leurs fragilités, en me basant sur des expériences sensibles personnelles et collectives qui s'emploieraient à donner une reconnaissance à la vulnérabilité des êtres. Face aux ruines à venir, je désirerais chercher à créer de nouveaux récits, où les frontières entre nature et humain s'atténuent, et où ceux-ci évoluent et tentent non seulement de se rétablir, mais également de créer de nouveaux possibles.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDRE, L. (2011). *Les enjeux du portrait en art, Étude des rapports modèle, portraitiste, spectateur*, Édition L'Harmattan, Paris.

BACHELARD, G. (1963). *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, Paris.

BACHELARD, G. (1957). *La poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France.

BACHELARD, G. (1985). *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.

BOUAFFOURA, M. (2012). « The Dystopic Body in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », Essai présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Études anglaises, Université de Montréal.

BOUFFARTIGUE, Jean. « Le corps d'argile: quelques aspects de la représentation de l'homme dans l'Antiquité grecque », In: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 70, fascicule 2, 1996. p. 204-223.

BOUGUERRA, L. (2007). *Imaginaires de l'eau, imaginaire du monde*, Édition La Dispute.

BOURGAULT, S. (2015). « Le féminisme du care et la pensée politique d'Hannah Arendt: une improbable amitié », *Recherches féministes*, 28(1), 11-27. <https://doi.org/10.7202/1030991ar>

BARBISAN, L. (2018). « Berlinde De Bruyckere, éloge de la vulnérabilité », *Espace*, (118), 34–41.

BAYRO-CORROCHANO, F. (2008). *La plasticité psychique: une figuration « cubique » en extension vers l'objet*, *L'Esprit du temps « Topique »*, 3 n.104, p.46-66.

DAME, I. (2020). « Vers une perspective poétique en psychologie à partir de l'œuvre de Krzysztof Kieslowski », Essai présenté comme exigence partielle du doctorat en psychologie, UQAM.

DAVY, J. DIXON, C. (2019). *Worlds in Miniature: Contemplating Miniaturisation in Global Material Culture*, UCL Press.

DÉRY, L. (2011). Shary Boyle: l'exaltation figurale. *Spirale*, (237), 20–30.

DESCHÊNES, M. (2015). « Les ressources du récit chez Carol Gilligan et Paul Ricoeur: peut-on penser une littératurecare ? » dans Sophie Bourgault et Julie Perreault (dir.), *Le care. Éthique féministe actuelle*. Montréal, Éditions du remue-ménage, p. 207-227.

DIDI-HUBERMAN, G. (2002). *La survivance des lucioles*, Édition de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, G. (2001). *Génie du non-lieu*, Édition de Minuit.

DION, F. (2016). « La fondation d'un nouvel espace pour une mémoire blessée: Dialogue entre la poétique des ruines dans l'art d'Anselm Kiefer et l'avènement de la psychothérapie », Essai présenté comme exigence partielle du doctorat en psychologie, UQAM.

DUBOIS, K. (2014). « Recherche-crétion: éclairage-vidéo, Le projecteur vidéo comme source d'éclairage au théâtre », Essai présenté comme exigence partielle de la maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran, Université Laval.

GLOWCZEWKI, Barbara et CHRISTOPHE Laurens. *Le conflit des existences à l'épreuve du climat, ou l'Anthropocène revu par ceux que l'on préfère mettre à la rue ou au musée* ». Beau et Larrère. 141-155.

GRENIER-TARDIF, A. (2019). « Pour une éthique et une poétique du care dans le journal de Marie Uguay : L'amour entre aliénation et émancipation », Essai présenté comme exigence partielle de la maîtrise en Études littéraires, UQAM.

GUÉNIN, H. (dir.), (2016). *Sublime, les tremblements du monde*, Éditions du Centre Pompidou Metz.

GILLIGAN, C. (2008). *Une voix différente, pour une Éthique du Care*, Flammarion.

HILLEL, J. (2000). *Languages of Community: The Jewish Experience in the Czech Lands*, University of California Press.

INNES, C. SHEVTSOVA M., (2013). *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press.

ISHAGHPOUR, Y. (2009). *La miniature persane: les couleurs de la lumière: le miroir et le jardin*. Lagrasse : Verdier poche.

KRAWCZYK, J. (2015). « Agresser le spectateur, une quête d'utopie politique? » Éclairages sur la dystopie bondienne. Tropics, 2.

LE BRETON, D. (2011). *Le temps des bains*, Éditions Colmar, Lyon.

- LIBIS, J. (1984). *L'eau et la mort*, Éditions universitaires de Dijon.
- LONTRADE, A. (2015). « Modernité et Antiquité, le temps des ruines », Presses Universitaires de Rennes, p.15-27.
- MIHAILESCU, C.,HAMARNEH W. (1996), *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, University of Toronto Press.
- MOLINIER, P., LAUGIER, S. et PAPERMAN, P. (2009) *Qu'est-ce que le care? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot & Rivages.
- NOBLECOURT, P. (2015). *La science des projections Le catalogue Duboscq (1877), Intermédialités/Intermediality*, Numéros 24–25, Automne 2014, Printemps 2015.
- PENNEL, L. (2019). « L'ÉDEN CINÉMA [décadrage]: théâtre miniature, une réécriture scénographique autour de la dramaturgie de l'imaginaire de la maison », (Mémoire de maîtrise), Université du Québec à Montréal, Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/12702/>
- PERRIER, P.-H. (2008). « Entre ciel et terre », *Vie des arts*, 52 (213), 34–36.
- RICARD-GÉLINAS, S. (2014). « Le sublime chez Edmund Burke: une esthétique de la terreur », *Mémoire, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières*, 103 p.
- ROUSSEL-GILET, I. « La miniature, un dispositif artistique et un modèle épistémologique », Récupéré de https://www.fabula.org/actualites/la-miniature_69548.php
- RHU, A. (2017). « La mort des ruines, ou l'accélération du temps post-moderne et la résurgence du romantisme à l'ère contemporaine », *École nationale supérieure des Arts Décoratifs (Mémoire de maîtrise)*.
- SCHEFER, O. EGANA, M. (2015). *Esthétique de la ruine, poétique de la destruction*, Presses Universitaires de Rennes.
- SNAUWAERT, M. HÉTU, D. (2018). « Poétiques et imaginaires du care », dans *Temps zéro*, no 12 [en ligne]. URL:<http://tempszero.contemporain.info/document1650> [Site consulté le 8 avril 2018].
- SOYEUX, M. (2017). « Golem, légende d'argile aux mille visages », Récupéré de <https://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Golem-legende-dargile-mille-visages-2017-04-11-1200838656>

STOUVENEL, C. (2019). « Réception de la série dystopique Black Mirror par des critiques amateurs en ligne : entre fiction et réalité », Mémoire, Université du Québec à Montréal, maîtrise en communication.

TRONTO, J. (2009). *Un monde vulnérable, pour une politique du care*, Éditions la Découverte.

WU, X., ZHANG, C., GOLDBERG, P., COHEN, D., PAN, Y., ARPIN, T., & BAR-YOSEF, O. (2012). « Early pottery at 20,000 Years ago in Xianrendong Cave, China », *Science* (New York, N.Y.), 336 (6089), 1696. Doi: 10.1126/science.1218643.