

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CONJURER L'EXTRACTION : PIERRES, RÉCITS ET CONTEXTES DANS UNE PRATIQUE ÉLARGIE DE LA
SCULPTURE IN SITU

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ(E)

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

JOANNIE GRENIER

JANVIER 2025

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.12-2023). 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 tiens à remercier les trois *Susannes*.

Toute ma gratitude envers la guidance de Susan Turcot, pour m'avoir aidé à croire en mes intuitions et pour la douceur et la profondeur de nos échanges. L'hospitalité de Mamé et de Suzanne Beth. Vos esprits dans la maison ont accompagné les dernières heures de l'écriture. Merci Suzanne Cloutier pour l'enseignement à la disqueuse, pour le partage des rêves, des rires, de la poussière et pour les heures à sculpter ensemble.

Martin Aubin, Pierre Mura et Michel Dufresne pour les savoir-faire, les outils et les blagues!

Mes parents pour tout ce dont il est possible de recevoir de leur amour, merci à mon père sensible et à la persévérance de ma mère. À la complicité de Gabriel, Kim, Corinne, Anne, Hermine, Anne-Marie, Anick, Ève. L'amitié qui brille généreusement entre nous me donne espoir.

Salut aux urubus, au tamia rayé, aux pins blancs, aux peupliers, à la nuit qui veille sur les pierres, à ton feu Mathieu, près de la rivière coca-cola.

À *Céline Bureau* et *Cigale* pour la résidence d'écriture. Michael Blum pour les encouragements. Mes remerciements tout spéciaux à Clément de Gaulejac pour la réflexivité dans nos échanges et pour la relecture éclairante.

Enfin, je veux souligner les manœuvres précieuses de Carole Dubois au sein de l'institution.

DÉDICACE

À chaque jour pour l'amour et le bonheur de s'abandonner à la vie sous toutes ses formes.

Au coq et aux poules à chaque tombée du jour venant picosser, manger, déplacer les éclats de marbres et de calcaires tout autour de mes sculptures.

Au mouvement de la mouche charbonneuse se rapprochant et puis s'éloignant vers la montagne, continuant de poursuivre le soleil.

à chaque nuit quand le jour se couche avec la mouche...

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE	iii
LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 Une lueur d'espoir.....	3
1.1 Penser tout haut	4
1.2 Forceps.....	5
1.3 Déliquescence des soleils anciens	6
1.4 Arracher, Décimer, abattre, extraire cela s'apprend.....	7
1.5 Les urubus	8
1.6 Le châtaignier et les soleils d'huile	11
1.7 Trois paires de soleils d'Apollon	13
1.8 Le passif environnemental déguise l'impasse, dissimule la dette.....	18
1.9 La réserve écologique de la Mine-aux-Pipistrelles	21
1.10 L'odeur du début des temps.....	22
1.11 Équilibre infini	23
1.12 Sculpture instable de Thomas Thwaites	24
1.13 Parodie	25
1.14 Bonhommes	26
1.15 Taille directe.....	29
CHAPITRE 2 Effleurer.....	34
2.1 Faire se déplacer, mai 2022	35
2.2 Faire sonner, septembre 2022.....	38
2.3 Faire des sculptures qui ne tiennent pas	39
2.4 Faire la soupe au caillou, août à décembre 2022	40
CHAPITRE 3 Faire tenir ensemble	42
3.1 L'éthique	43
3.2 Forme de vie	44

3.3 Polichinelle.....	46
3.4 L'éclipse.....	50
CONCLUSION.....	51
ANNEXE A Scripts	54
BIBLIOGRAPHIE.....	63
OUVRAGES CONSULTÉS	65

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Documentation d'expérimentations avec la poussière des calcaires fossilifères et chariot à roulettes. Exposition des étudiant-e-s de la maîtrise au Centre d'expérimentation et de diffusion CDEx. (2022).	4
Figure 1.2 Arrêt sur image. Documentation vidéo du processus de glanage de marbres à Morgan's Corner. Juin (2022).	8
Figure 1.3 Arrêt sur image. Documentation vidéo de glanage de calcaires. Morgan's Corner. Juin (2022).	10
Figure 1.4 Thomas Thwaites. Image tirée du livre « The Toaster Project ». (2011). Photo : Daniel Alexander.	24
Figure 1.5 Simone Fattal. Vue d'installation de l'exposition « Fix Your Gaze On Saturn's Rings » au Centre d'art Bergen Kunsthall. (2020). Photo: Thor Brødreskift.	26
Figure 1.6 <i>Coque-soleil #2</i> . Calcaire de Montréal glané sur rue Bellechasse et Marquette. 21 x 17,5 x 12 cm. (2023).	27
Figure 1.7 Barbara Hepworth. <i>Three Forms</i> . Marbre Serravezza. 21 x 53,2 x 34,3 cm. (1935). Hepworth Estate © Bowness. Photo : Tate	29
Figure 1.8 Barbara Hepworth. <i>Mother and Child</i> . Pierre d'Ancaster rose. 31 x 26 x 22 cm. (1934). Wakefield Permanent Art Collection/ Barbara Hepworth Estate © Bowness. Photo : Jerry Hardman-Jones. ...	30
Figure 1.9 Eugène Dodeigne. <i>Le Couple</i> . Pierre de Soignies. Chaque sculpture fait 210 x 80 x 50 cm. (v. 1960). FNAC-Centre national des arts plastiques © Adagp, Paris. Photo : André Morain.	31
Figure 1.10 Eugène Dodeigne. <i>Couple vers 1960</i> . Pierre. 165 x 40 x 35 cm et 168 x 45 x 30 cm. (v.1960). Photo : Maison Piasa	32
Figure 1.11 <i>Coque-soleil #1</i> . Calcaire de Saint-Marc glané des poubelles de Pierre Arco Stone Ltée. 23 x 14 x 12 cm. (2023).....	33
Figure 2.1 <i>Faire se déplacer</i> , Photographie documentant une action. (2022). Domaine Forget, St-Iréné. 36	
Figure 2.2 Marie Cool Fabio Balducci. <i>Untitled</i> . Documentation d'une action pendant documenta 14. (2017). EMST-National Museum of Contemporary Art. Athènes. © documenta und Museum Fridericianum gmbH. Photo : Stathis Mamalakis.....	39
Figure 3.1 Giambattista Tiepolo. <i>Polichinelle qui urine</i> . Reproduction d'un dessin du 18e siècle. Tiré du livre « Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes ». (2017).	47
Figure 3.2 Marie Cool Fabio Balducci. <i>Untitled</i> . Arrêt sur image, Vidéo : 1 min 18. Tiré du livre « Obscure » (2007). Collection Mudam Luxembourg du Musée d'art moderne Grand-Duc Jean © Marie Cool Fabio Balducci.	49

RÉSUMÉ

Le carillon du clocher de l'UQAM est un monument emblématique liée à la cyclicité temporelle. À son sommet, la figure du coq de la flèche du clocher nous rappelle chaque jour le chant de l'oiseau, synonyme du levé de la lumière du jour dans l'obscurité de la nuit. En 1975, lors de la construction du pavillon Judith-Jasmin, le coq original de l'église Saint-Jacques, qui ornait la flèche depuis 1905, disparaît mystérieusement, sans explications. Acte de bravoure d'un cambrioleur? Scène d'une revendication politique? Blague? J'ai pensé m'approprier le sort du coq dérobé et faire appel à sa tradition solaire pour situer la création d'un corpus de sculptures que je nomme les *Coque-soleils*. Composées de figures célestes et astrales à l'échelle de mon propre corps ou bien d'autres miniatures, elles émergent des gestes que je pose avec les formes des marbres et des calcaires que je glane sur des terrains dévastés par l'activité humaine. Ce mémoire accompagne l'exposition *Le-coq-la-nuit-chante-le-jour, la-mouche-la-rosée-tombe, la-mouche-se-couche* présentée du 17 au 22 septembre 2024 au pied du clocher de l'UQAM. Cette installation de sculptures en déplacement cyclique représente ma première tentative de faire correspondre la générosité presque infini du rayonnement solaire et de sa lumière avec la temporalité immémoriale des pierres. Chaque jour, je suis sortie sur la Place Pasteur pour y déplacer des sculptures de pierres de petits formats en repiquant dans le sol leurs ancrages en formes de pointes. Chaque jour, ayant pris l'air et le soleil, elles se sont rétractées dans la salle d'exposition du Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx) pour y passer la nuit.

Depuis les quatre dernières années, je développe une approche de la sculpture élargie et *in situ*. Ma pratique appréhende le mystère du médium de la pierre dans un rapport étroit avec la continuité et la discontinuité matérielle de ses horizons anciens et primordiaux. Le présent texte s'ouvre sur un assemblage de récits qui réfléchissent tout haut et qui se répondent dans leur succession. Il faut les lire un à la suite de l'autre pour voir apparaître des motifs qui reviennent en boucles, comme des échos qui ne s'épuisent pas et qui, je l'espère, feront résonner les pistes de réflexion de cette recherche sur la nature des rapports tant matériels qu'immatériels que nous entretenons inconsciemment avec le soleil et son apport continu d'énergie généreuse.

Mots clés : ensoleillement, sculpture, in situ, figure, récit, cyclicité, temporalité, immémorial, éthique, sensibilité, esthétique, rapport au monde, énergie, générosité, extractivisme, violence, poids, mains, échelle, déplacement, pierres levées, origines, humilité.

INTRODUCTION

Mon questionnement de recherche a commencé par un besoin de situer mon existence en relation avec le fait artistique et ses objets. Est-ce que je voulais faire d'autres objets? Pourquoi ajouter au surplus, à l'accumulation de choses? Mon rapport à la production ne se trouvait-il pas ailleurs, dans une autre sphère d'activités que celle de la fabrication d'objets matériels? Et si produire engageait une pratique de l'humilité vis-à-vis de la matérialité? Je me suis engagée dans une recherche sculpturale à partir d'un état de souci : l'inquiétude généralisée et largement partagée dans ce monde rempli d'incertitudes quant à l'avenir matériel, psychique et environnemental des conditions d'engendrement de la vie sur terre. Mon imaginaire était embarrassé par une image défailante et virulente de l'humanité. Quelles figures imaginer, rêver, inspirer pour transformer cet embarras? Pour produire une apparente humilité? J'étais confrontée à mon incapacité à figurer l'humilité.

Au Japon, il existe chez les enfants une vieille tradition consistant à façonner à la main des boules de boue et à les transformer en sphères parfaites qui sont ensuite séchées et polies jusqu'à atteindre un état de brillance. Cette manière de faire sans vraiment faire met en évidence le paradoxe de la simplicité enfantine et de la préciosité du geste – la juste utilisation des centres de gravité de la tradition *hikaru dorodango* – et de son apparente humilité.

Ce texte explore la voix narrative et la mise en récit des contextes, des sites et des formes d'existence avec lesquelles j'ai pu étudier le développement de ma pratique de la sculpture. J'ai eu envie de transmettre une expérience de pensée comme témoignage de la recherche – une expérience qui demeurerait suspendue dans le présent de l'écriture. Le récit me permet d'éviter les pièges de la raison. Le régime de l'explication s'impose souvent comme une manière de rendre une expérience intelligible. Dans ma pratique, je cherche à rassembler des énergies et à les faire tenir ensemble. Je ne pourrais donc pas expliquer comment et pourquoi cela est fait de cette manière.

Je me suis posée des questions qui ont fait bifurquer le cours de mon désir artistique. Dans ce texte, j'ai voulu raconter la trajectoire, non linéaire, de cette pensée spatio-temporelle, au plus près de son expérience pratique; la pensée qui agit par prise de conscience et renversement, sans hiérarchiser la poétique de ce cheminement. Les pages qui suivent vont se colorer au fur et à mesure de votre lecture. Je pense à l'expression naturelle du recommencement saisonnier, à la position du soleil en ce moment même, telle qu'elle sera perpétuellement restituée à notre connaissance, à notre insu. Le rayonnement de la lumière solaire change tout!

CHAPITRE 1
Une lueur d'espoir

1.1 Penser tout haut

Une fois, j'ai présenté un tas de poussière. J'ai présenté de la poussière en forme de tas que j'avais d'abord récupérée du dépoussiéreur de l'atelier que je partage avec une dizaine de sculpteur·e·s. Nous travaillons avec des calcaires bioclastiques, faits de toutes sortes de débris vivants, à un moment donné désertés par les vivants, dont leurs restes enfouis, pressurisés, frottés, amalgamés, soulevés, compressés de nouveau, érodés, éparpillés, étirés, repressés, ramonés, suspendus continuent de se transformer dans le temps de nos gestes à l'atelier. Le beau calcaire brillant gris bleuté ou brunâtre a une odeur de bitume. Le calcaire de Saint-Marc porte le nom d'un saint qui se prolonge en site d'extraction situé dans une petite ville : Saint-Marc-des-Carières.

Le tas se déplaçait sur un chariot de bois avec des roulettes de plastique mou qui avançaient bien et sans bruit. Je ne me souviens plus du titre que j'avais donné à l'installation. Un inconnu avait mis son doigt sur la poussière que j'avais lissée et pressée par endroit avec des outils dénichés dans les poubelles de l'université. Le travail consistait à exhiber une continuité. À entretenir la forme de cette masse indicible. À la déplacer. À la faire tenir en amoncellement. Balayage de l'espace. Entreposage de la matière latente. Il n'y a pas de discontinuité entre ça et moi. En suivant l'intuition que les pierres aussi ont une intelligence, il me semble possible de la rencontrer en soi, en elles, alors même qu'elles peuvent parfois sembler muettes et inertes. Qu'alors j'ai le sentiment de leur faire violence. Comment agir dans la réciprocité avec la matérialité primordiale des pierres?



Figure 1.1 Documentation d'expérimentations avec la poussière des calcaires fossilifères et chariot à roulettes. Exposition des étudiant·e·s de la maîtrise au Centre d'expérimentation et de diffusion CDEx. (2022).

1.2 Forceps

Les forceps étaient en place et les poussées régulières de ma mère me faisaient avancer. Nul ne sait, ni ma mère, ni moi, pourquoi il a fallu qu'un instrument de mesure s'insère dans le vagin, s'enfonce dans ma fontanelle et la fasse saigner pour que je naisse. À cet endroit de ma tête se trouve un cratère de quelques centimètres de diamètre, avec au centre de l'affaissement une petite bosse découlant de la force de frappe, que je touche parfois, inconsciemment peut-être, pour me rappeler ce corps qui est le mien.

1.3 Délivrescence des soleils anciens

Quelques semaines après le tournant de l'équinoxe d'automne, elle conduisait une voiture en fin d'après-midi. La position du soleil est alors particulièrement basse, et la lumière criarde et éblouissante. En bordure de la route, un conteneur à déchets de construction était là depuis quelques semaines. Elle s'était habituée à cet encombrement sur le trajet qu'elle empruntait tous les jours. À cet instant court et précis dans une vie, il se trouvait à projeter l'ombre bleuté de sa masse, parce qu'il était lui aussi situé en plein dans la lumière dorée du soleil bas, obstruant son rayonnement primordial. Elle conduisait vers l'ouest. Absorbée par le rayonnement solaire, gagnée par une confusion qui renversa le cours des choses, elle fut assaillie par une violence entre vide et plein, lumière et ombre, proche et lointain, entre le bleu du conteneur et le jaune du ciel. Quand je suis arrivée sur place, l'odeur de pierre à fusil des coussins gonflables et l'éclatement du châssis me firent frissonner, comme si l'air résonnait encore du choc des matières. Le lendemain, je retournai voir la carcasse de l'automobile à la fourrière. Trois marques successives indiquaient la trajectoire des points de collision. Une première, bleutée, sur une partie décapitée du pare-chocs avant. Une seconde, bleutée aussi, sur la partie du capot qui donne sur le pare-brise. Une troisième marque au centre du pare-brise, traduisant sans doute un dernier point de contact entre le verre et l'acier du conteneur à déchets de construction. Cette ligne imaginaire de trois points posait la question du mouvement de la voiture : s'était-elle complètement élevée à la verticale au moment de la décélération après l'impact?

La locomotion au moteur à essence est un mythe de la modernité dissimulé au plus profond de notre vie matérielle. Nous oublions la puissance des soleils anciens capturée par l'économie extractive exploitant les énergies fossiles. Nous oublions que ces activités économiques nous dépossèdent de nos propres puissances corporelles en s'emparant de notre imaginaire. À l'instant précis de l'accident, cet inconscient se manifeste comme le signe d'un excès notoire, impardonnable. Un refoulement s'exhibant contre et envers toute la matière des corps avec laquelle nous entretenons un rapport étroitement aveugle. Trois figures de puissances se rencontrent par le biais de leurs forces : l'astre solaire, les fossiles et l'être humain forment un point de convergence, paradoxalement violent du fait que celui-ci ne sera jamais vécu au propre en créant l'accident expulsant le corps de ma mère. Comment se retrancher dans l'existence de tout ce qui n'est pas vécu? Comment vivre avec ce manque, cet oubli de soi, cet oubli du nous rapporter au monde?

1.4 Arracher, Décimer, abattre, extraire cela s'apprend

À Gould, chez Gogo, le sapin avait cassé à hauteur de la cime. Il fallait l'abattre car il s'était ouvert : « Un arbre qui se casse prend l'eau et finit par se remplir et pourrir », expliquait Gogo. Pour elle, il était hors de question de compromettre tout le reste des choses autour de cet arbre menaçant de tomber, du fait de sa longueur et de sa hauteur. Lorsqu'elle acheva de débiter les branches les plus massives avec une scie mécanique, elle finit par entailler le tronc pour qu'il tombe d'un côté. L'affaissement du tronc contre le sol fit rebondir toutes matières et produisit un craquement sourd. L'arrachement fut ainsi partiellement absorbé par le sol et partiellement évacué dans l'air. Si bien que les voisins, le pollen, les insectes, les oiseaux migrateurs, la forêt et tout le monde invisible du sous-sol remarquèrent la présence de ce nouvel espace négatif prêt à recevoir la lumière du soleil. Le négatif de l'arbre abattu redevenait aussitôt positif du fait d'être inondé d'énergie solaire au sens d'une *artifiction*, selon les termes d'Emmanuel Coccia : « une tentative de coucher le soleil et sa force astrale dans d'autres endroits du cosmos » (Coccia, 2019, p. 15). L'*artifiction* de la terre pourrait en quelque sorte conjurer le sort de ce qui a été enlevé de force, dans cette politique de la lumière, dans cette éthique du faire avec les forces extraterrestres du soleil. L'art de transformer la nature, selon Coccia, n'est pas un geste exclusivement humain. Il est essentiellement celui du vivant et c'est aussi probablement l'œuvre de la terre et du soleil de transformer la « chair minérale grise » en scintillement. L'*artifiction* de l'ensemencement « signifie obliger la terre à se nourrir de l'astre solaire, à assimiler sa force, à en devenir le dépôt de matériel »; ainsi, le paysage négatif de l'arbre chez Gogo se conjure dans une « économie de la lumière » (Coccia, 2019, p. 12).

1.5 Les urubus

Je suis arrivée à cette carrière abandonnée qui n'a plus de nom. Pour s'y rendre il faut prendre la rue des Carrières. Il y a toujours quelque part au moins une rue des Carrières, une rue de la Mine. C'était la fin de l'après-midi, le soleil brillait en ce début d'été, peu après le solstice. Les urubus à tête rouge profitaient des courants ascendants de cet endroit chaud et dégagé. Les escarpements de falaises creusés par l'extraction de massifs rocheux en font un lieu idéal pour la nidification. Cinq urubus planaient en traçant des cercles de plus en plus près de moi. Un des charognards enroula son vol autour de mon corps. Nous nous sommes regardés dans les yeux pendant que les feuilles des peupliers claquaient. Ces arbres proliféraient, mettant en évidence la notion d'*artificiation* de l'ensemencement énoncée dans le récit précédent. Avec les hirondelles et les guêpes qui faisaient leurs nids dans les buttes de pierres concassées, les *Populus* prenaient de la hauteur; parfois, leurs troncs semblaient frêles, mais ils étaient en même temps vigoureusement enracinés dans une croissance à même les tumuli de pierres. Leurs racines semblaient émerger des propriétés de la roche. J'ai constaté que plusieurs pierres avaient récemment été déplacées par de la machinerie. À l'entrée voisine, on avait fait creuser des tranchées. J'ai vu une grande pelleteuse stationnée près des caniveaux d'une seconde entrée menant vers un réseau de carrières actives. Je suis restée là, à bouger des pierres qui avaient été déplacées de force. À faire la même chose mais à plus petite échelle, à plus faible dose, à la mesure de mon corps.



Figure 1.2 Arrêt sur image. Documentation vidéo du processus de glanage de marbres à Morgan's Corner. Juin (2022).

Il y avait des marbres noirs, gris et blancs d'une excellente tenue. C'est-à-dire que les ciseaux y tracent des lignes et aplanissent la surface de manière précise, sans imprévu, sans faire trop d'éclats. J'ai ramené une trentaine de morceaux de différents volumes. Les plus petites pierres ne se laissent pas manipuler si facilement. Leur poids contre le mien ou la force que j'applique contre leur surface témoignent de leur pleine agentivité. Je suis capable de cogner à la masse et à la pointe pour sculpter une pierre d'un volume et d'un poids comparables à ceux de ma tête. En dessous de cette taille, il faut utiliser des agents chimiques pour la fixer contre une autre pierre, ou il faut percer un trou et y insérer une vis sans fin pour la raccorder à un pied stabilisant les coups du dégrossissement à la finition. J'utilise cette contrainte de poids pour développer des gestes de réciprocité en accord avec ma propre masse, avec ce que je peux déplacer à bras. Selon une intuition que je qualifierais d'homéopathique, je détourne l'état de vacance des pierres qui subissent les effets d'une détérioration, d'une dévastation de leur environnement pour engager un retournement vers elles, vers cet état de suspension après l'arrachement. Si elles ont été arrachées de leur temporalité, et si leur puissance d'usage se retrouve suspendue dans le traitement résiduel des dispositifs de l'extraction, je me situe à la rencontre de cette dilapidation. Je l'éprouve dans un acte que je conçois comme poétique, à l'image des charognards vivant sur ces lieux chauds et abandonnés à la mort.

La signification à l'origine du terme *homéopathique* repose sur le traitement selon le principe de similitude : la substance choisie pour traiter la personne malade est dite homéopathique du malade. Dans ma pratique, l'intuition homéopathique ne concerne pas le patient ni la maladie, ni même le traitement. Elle est analogue au geste d'effleurement d'un corps. L'exemple de la pratique de Marinette Cueco peut m'aider à préciser cette intuition. Marinette Cueco (1934-2023) a été glaneuse de végétaux pendant 45 ans. Elle s'est engagée à des gestes simples et répétitifs de tricot, de tressage et de nouage, entre autres pour formaliser les états nuancés et singuliers de ses interactions avec la matière – « son art de l'attention » et ses savoirs d'une sensibilité pratique comme l'explique plusieurs chapitres de l'ouvrage *Apprendre à voir : le point de vue du vivant* de Estelle Zhong Mengual. Je crois qu'il est possible, pour moi qui ne fais souvent pas grand-chose de plus, de perpétuer les mêmes gestes toute une vie. De faire le glanage de matières minérales désaffectées de leur temporalité et d'éprouver leur forme fragmentée, leurs failles, leur brillance martelée en appliquant des gestes de tâtonnement, de caresse et d'effleurement, dans une constante recherche d'équilibre.

Selon les époques, les acceptions du mot *effleurer* sont : « esflourée (qui a perdu sa fraîcheur, sa beauté), effleurer (dépouiller de ses fleurs), blesser ou encore porter atteinte » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, s. d.).



Figure 1.3 Arrêt sur image. Documentation vidéo de glanage de calcaires. Morgan's Corner. Juin (2022).

1.6 Le châtaignier et les soleils d'huile

Pierre Tal Coat :

Le sentier que je prends tous les matins est pour moi la synthèse de tous les sentiers que j'ai foulés tout au long de ma vie. Par n'importe quel temps, que le sentier soit sec ou mouillé, la vue de ce sentier, le fait de le fouler, me met en relation directe avec ce que je dois faire. J'ai ce passage à côté d'un châtaignier centenaire, qui est, par la lumière, perpétuellement changeant, dans l'ascension de ses failles, si je puis dire, et dans le mouvement de ses écorces, je trouve matière à me rassembler (Dieuzaide, 1983).

Dans l'atelier ouvert de Pierre Tal Coat (1905-1985), les nuances du rayonnement solaire modulent les allées et venues « selon les degrés d'insolation ». L'artiste tient un registre des secondes de lumières changeantes qui passent par les gestes du peintre. Son répertoire pictural se forme de couches de couleurs et de textures appliquées successivement et spontanément, intercalées de longues périodes de jachère. Cette errance prolifique, mais tout à fait improductive, s'apparente à du non-faire. Une expression désœuvrée de la peinture. Talcoat nomme l'esthétique de cette recherche « équilibre des accents ». Giorgio Agamben parlerait de *forme de vie*. Une forme de vie du peintre des modulations de la lumière naturelle, par laquelle vivre la cyclicité du temps équivaut les humeurs changeantes du soleil. Dans le film *Pierre Tal Coat, l'atelier ouvert* réalisé par Michel Dieuzaide, on le voit ainsi gesticuler, encerclé par des centaines de soleils d'huile couchés sur le canevas.

De la sculpture je garde le geste. Le glanage des pierres est mon errance. Je laisse agir les formes, les failles, les densités différentielles qu'elles me renvoient. Je taille la pierre comme une apprentie. Je ne connais pas le métier du tailleur de pierre mais j'expérimente le corps à corps avec la matière. Les textures, les creux, les pleins renferment l'immémorial. C'est assez pour que je puisse demeurer attentive à l'ensemble, à l'émergence de formes abstraites, assez pour être honnête et humble parmi le cycle incommensurable de la création des pierres qui implique le soleil et la vie.

Une médium m'a dit une fois qu'il ne fallait pas ramasser les pierres, qu'elles étaient des abris pour les âmes errantes, des millions d'âmes errantes. Je sais aussi que déplacer des pierres peut engendrer des déserts. Soulever des roches déstabilise les infrastructures vivantes qui y logent. Il vaudrait parfois mieux les contempler. Les pierres sont des énergies protéiformes. Quand je m'aventure à les bouger, c'est qu'elles ont été récemment délogées par une activité d'excavation. Je prends ce qui a été perturbé dans le paysage des carrières, ou dans celui de la ville via ses travaux de voirie. La contrainte m'inspire à travailler dans une économie de moyens. Les pierres, comme la lumière naturelle, sont des guides archaïques que j'essaie de syntoniser dans le présent.

1.7 Trois paires de soleils d'Apollon

Durant l'année 2023, nous étions dix personnes à travailler à la production de trois soleils faits de laiton Muntz, de la dimension du visage de la statue de la Liberté; trois paires de visages à deux faces de l'artiste Jeff Koons. Nous avons su par l'entremise d'un intermédiaire dans la chaîne de production du projet que deux des trois paires de soleils avaient chacune été vendues au prix de 35 millions de dollars américains. Il est généralement admis que dans la mythologie grecque, Apollon est le dieu de la lumière du jour et aussi des arts. Plus tard au Moyen Âge, il devient un dieu solaire. Dans son ouvrage *Solar Politics* (2022), la philosophe Oxana Timofeeva tente d'échafauder un cadre conceptuel à même celui de l'économie générale de Georges Bataille pour réfléchir à une politique cosmique dans laquelle le pouvoir de l'énergie non-humaine est considérable et considérée. Pour renverser l'équation – extraire à l'infini égal productivité du modèle capitaliste colonial – elle propose de s'inspirer de la camaraderie du soleil et de sa politique sur terre. Qu'est-ce que cela veut dire au regard de ma pratique? En développant un rapport étroit entre mon corps et la pierre que je glane, je me suis rapprochée des éléments fondamentaux : le vent, le feu, l'air, l'eau et la terre, à ces forces qui nous travaille, que j'incarne aussi lorsque je les travaille en retour. Cette formulation est très maigre comparé au vécu du poids de la pierre. Lorsque je la déplace, je le sens bien! Ce qui est devenu important, c'est le mouvement et les flux nous englobant la pierre et moi. J'essaie de sculpter avec ces forces et de les reconnaître en moi, en elle. La lumière et sa violence est parfois si tangible qu'elle nous assomme. La matière rocheuse dépendamment de sa densité absorbe le rayonnement solaire et se charge d'énergie. D'une autre manière, quand je frappe avec la pointe le fer se réchauffe à l'impact. À certain moment il y a ignition. Je me dis consciemment que je passe à côté de tout un monde de puissances. Que je suis sans doute aveuglément au centre de celles-ci. Que je déplace des pierres, que je les soulève, que je les repique en terre, que je suis parcellaire et opportuniste de les manipuler. Ces réflexions existentielles sont nourries par mes questionnements pratiques qui m'orientent vers une esthétique de la sensibilité à cette matière archaïque qui me ramène à moi-même, et qui nous ramène toute les deux vers le soleil, partenaire de tout.

Premièrement, je présenterai que l'éclairage de Timofeeva sur le concept d'économie générale de Bataille et la prééminence des notions de la dépense et de l'excès d'énergie est tout à fait en phase avec le concept des changements climatiques et la critique de l'extractivisme colonial dans les sciences de l'écologie contemporaine. En bref, Timofeeva développe une thèse s'attachant à faire reconnaître la générosité du

rayonnement solaire comme cette part d'énergie que l'humain capture, désire et mobilise comme une force dont il peut user jusqu'à la fin des temps. Que cette force se retourne contre l'humanité notamment par la voix des changements climatiques. Le modèle économique colonial extractif, réalisé et légitimé par ses dispositifs de gouvernementalité opère un mode de répression généralisé sur les ressources pour rationaliser et légitimer la raison même de son existence : celui d'exercer le contrôle sur l'énergie que nous fournissent les ressources naturelles. Cette force hégémonique n'agit pas seule et de façon souveraine contre le monde. Elle entraîne dans son sillon des réponses qui se répercutent contre elle, contre nous, contre sa propre dissimulation, selon Timofeeva, de sorte que l'humanité épuise de l'énergie en omettant de considérer la violence comme une forme entremêlée d'entités humaines et non-humaines. Plutôt que de croire en cette générosité prévalente et lointaine que représente la force inhumaine du soleil, croire en ce modèle de l'extraction des ressources et des corps comme si la base de cette science économique était de pallier au manque d'énergie avant même de reconnaître le puissant partenariat entre soleil et humains. Partenaire avec la richesse de son apport mais aussi partenaire dans la violence de la dépense de cet excès de générosité. La double négation de la répression – négation du pouvoir ainsi que des corps, comme la nature, son énergie, ou bien les insurgés qui résistent à la suprématie du cadre colonial extractif – attise un mouvement de retour (violent) de ce qui a été refoulé dans le système de production capitaliste. En résumé, entre la violence et la raison il y a une relation de réciprocité « whereby reason works as a policeman: what it excludes is the unthinkable, the unspoken, or animality » (Timofeeva, 2022, p. 50). Les luttes sociales, le marxisme, les batailles environnementales sont des réponses d'une violence profane tandis que les changements climatiques, l'extinction massive des espèces sont des luttes inhumaines. Elles représentent l'ensemble des expressions commune à la violence de répression de la part inhumaine, que la philosophe ramène depuis la terminologie de Bataille comme une réponse généralisée à une violence qu'il nomme *sacrée*. Ces deux types de violence dans l'économie générale se résument ainsi : la première est une violence nommée *profane* en ce qu'elle comporte des limites et une fin pratique. La seconde est *sacrée*; elle prolifère en accentuant l'affirmation de sa souveraineté. Dans cette polarisation, il n'y a pas plus de bien ni de mal dans un pôle comme dans l'autre, non plus de hiérarchie, mais bien une dialectique qui, par exemple, fait que les tabous et les limitations de l'ordre du profane constituent le domaine du sacré et de sa réponse dans le dialogue (Timofeeva, 2022, p. 48).

Maintenant, pour comprendre la notion de dépense, plongeons-nous davantage dans ce tourbillon d'idées où nous propulse Timofeeva. Elle dit qu'il faut d'abord comprendre que l'énergie repose à la base de l'économie générale de Georges Bataille. Dans les mots de la philosophe : « The vast majority of economic

science takes its objects as isolated phenomena – for instances, the car industry or the agricultural sector – [...] » et elle poursuit en affirmant que dans ce schéma, une question demeure et c'est ce paradoxe qui central au concept de l'économie générale de Bataille (Timofeeva, 2022, p. 59). Comment prendre en compte le concept d'énergie et ses mouvements tout autour du globe? Comment les considérer dans nos modèles de productivité actuels? Leurs réponses tourbillonnent autour d'une conception de la violence qui peut s'avérer difficile à saisir. À la lecture de Timofeeva, l'économie générale suppose de remanier le concept de violence jusqu'à croire en la violence sacrée comme étant une force non-humaine. Selon moi, cette proposition occulte est glissante mais a du potentiel si on bifurque avec elle, si on ne s'arrête pas au lieu commun moraliste qui fait de la violence une chose négative et intentionnellement humaine. La conjuration de la violence est aussi au cœur du projet d'étude que je me suis proposée. Une conjuration du mauvais sort qui me capture dans un imaginaire colonial extractif, qui me donne envie d'être autre qu'humaine et de m'entourer de pierres profondément silencieuses.

C'est pour cela qu'en deuxième lieu, je me pencherai sur le tourbillon paradoxal de violences qui anime l'interprétation de Timofeeva de la part maudite de l'économie de Bataille. Quel est ce lieu où les deux types de violences tourbillonnent, s'enchaînant l'une à l'autre, emportées par les flux d'énergie planétaire (masses d'air, courants marins, activités sismiques et volcaniques : tourmente climatique)? Cet espace est mobile. C'est un mouvement dialectique qui désigne à la fois, du point de vue de l'humanité, qu'il y a cette part d'excès du solaire, honorable et généreux, et d'autre part qu'il faudrait en maudire sa richesse. La part maudite est paradoxale car elle dépasse le seuil d'une violence généralisée : elle suscite la révolte, dans un mouvement de double négation du pouvoir de l'exploitation (production capitaliste) et du pouvoir restrictif (régime de la raison, de la punition, de la loi juridique) qui, essentiellement, empêchent une majorité des humains de partager cette puissance solaire entre eux. En d'autres mots, la part maudite de l'économie, selon Bataille, c'est en quelque sorte le revers indésirable des affects inconscients de l'être humain allant jusqu'à se manifestant sous des formes tangibles et non-humaines. Sous nos yeux, défilent une multitude de parodies de nos ambitions de productivité sans que pourtant personne ne s'accomplisse en s'engageant consciemment de faire la dépense :

The divine violence of the nonhuman that affects us can really be anything, permafrost melting in Siberia, radioactivity, forest fires, methane blow-outs: all these present us with an image that differs from our conventional understanding of violence as negative agency of

certain individuals or groups of human beings, including anthropomorphic gods (Timofeeva, 2022, p. 55).

Pour appuyer et illustrer ce dispendieux paradoxe énergétique, je me tourne vers Giorgio Agamben, qui reviendra dans le deuxième chapitre pour m'aider à échafauder un cadre théorique me permettant d'aborder l'enjeu éthique de ma pratique et de montrer comment il est indissociable de ma sensibilité esthétique. Il y a ce passage dans *Le feu et le récit* (2015) où l'auteur effectue un arrêt sur un mot pour le mettre en contexte. C'est à propos du mot *tourbillon*. Il propose d'imaginer la forme de son origine : *archè* signifiant en grec à la fois *origine* et *commandement*, « ce double sens du terme [...] fait que dans la tradition philosophique occidentale, l'origine [...] n'est pas un simple début, [...] mais est aussi ce qui commande et en gouverne la croissance, le développement, la circulation et la transmission – en un mot, l'histoire » (Agamben, 2003, p. 374). J'avancerais ici que la violente répression de l'énergie planétaire dont parle Bataille et que Timofeeva réinstitue dans l'imaginaire politique du fait solaire, prend la forme d'un tourbillon et, par extension, correspond à une problématisation de l'origine chez Agamben. Enfin, je postule que l'économie restrictive tourne en rond. Qu'elle tourne autour d'un centre maudit : « Le centre autour duquel et vers lequel le tourbillon ne cesse de tourbillonner est cependant un soleil noir, où agit une force de ressac ou de succion infinie » (Agamben *et al.*, 2015, p. 70). Le soleil noir de l'accident de ma mère. Le soleil noir du paradoxe de la violence en nous. Le soleil noir de l'extraction.

Le tourbillon ne s'épuise donc pas, ne se gaspille pas non plus. On dirait qu'il est le site omniscient et planétaire de toutes les formes historiques de violences profanes et sacrées dont les origines et la nature du commandement demeurent voilées : de la traite à la plantation coloniale, de l'exploitation des énergies fossiles aux infrastructures de la *Vallée de la transition énergétique - VTE*, de la misogynie qui a mal au patriarcat qui a mal, du vert au gris, du gris au vert, etc. Le tourbillon, manifestement, déshonore et capture les forces planétaires, dans une inadéquation entre ce qui est dépensé et ce qui dépend de l'excès primordial du rayonnement solaire. Si le paradigme de l'extraction, le fait d'extraire et le fait de s'auto-extraire du monde en tant qu'espèce dominatrice et parasite n'a, comme dans le tourbillon, ni début, ni fin, je me demande s'il est possible de le quitter. En tant qu'artiste, je me demande comment penser autrement les manières de vivre mon humanité, et comment espérer, faire espérer et soutenir l'espoir d'une échappée vers de nouveaux horizons pour l'imaginaire. Une des pistes se trouve dans la générosité du soleil, celle que Timofeeva nous invite à reconsidérer. J'aimerais rappeler en dernier lieu qu'elle propose que l'économie générale de Bataille permet d'imaginer une conception paradoxalement

rationnelle de notre manière de dépenser, de consommer. En voulant reconnaître les limites de la croissance économique du modèle extractif capitaliste et l'expansion du colonialisme, Timofeeva et Bataille idéalise une voie de communion et d'introspection avec la violence pour peut-être déclencher des stratégies dépensières non productives d'être un-e humain-e (Timofeeva, 2022, p. 64). J'en conclus de continuer de chercher d'articuler l'humilité avec ma pratique artistique et de faire voir la possibilité d'une forme éthique d'être au monde.

Pour finir avec la démesure des *Soleils d'Apollon*, je ne les trouve pas drôles même s'ils sont ridicules par l'absurdité de la dépense engendrée pour les fabriquer. Pour rendre hommage à un dieu ou à la puissance d'une figure mythologique, il ne s'agit pas de faire faire un statuaire, à bas prix, d'un soleil kitsch à coups de bravoure et de torche à l'argon, à coups de maillet pour enfoncer le laiton placé contre un moule de béton réfractaire protégé par une couverture de laine ignifuge, de faire transiter les matériaux les plus dorés d'un hémisphère à l'autre, ou encore de faire voyager les œuvres vendues aux quatre coins du globe vers leurs acquéreurs milliardaires. Une réflexion sur la notion de violence et sur son économie est devenue le contrepoint de mes réflexions pratiques en rapport avec la matérialité des objets sculpturaux. Ma recherche s'articule autour d'une critique de la productivité du point de vue de la technique, de son esthétique et de son prolongement éthique dans la matière.

1.8 Le passif environnemental déguise l'impasse, dissimule la dette

Les plantes sont des autotrophes attachées à la condition d'ensoleillement cyclique. C'est donc dire qu'elles ont l'agentivité de produire leurs propres nutriments en fonction de leur propre temporalité cyclique, elle-même en relation avec celle des astres du jour et de la nuit. La variabilité de l'exposition au soleil peut entraîner une concentration excessive de molécules de cyanure dans la sève de certains organismes, momentanément, jusqu'à la tombée de la nuit. Un cueilleur que j'ai rencontré m'a expliqué qu'il arrive que le petit merisier, dont les fruits rouges évoquent par leur goût la cerise amère, voie son taux de cyanure augmenter, le rendant hautement toxique, mais seulement à un certain moment durant la nuit. Qu'il est donc préférable de le cueillir à des moments privilégiés.

Il semble que l'exploitation industrielle des ressources naturelles s'est installée comme un mécanisme visant à contrôler la temporalité de ses intrants et ses extrants économiques. Selon Heather Davis, c'est l'adoption d'une « conception linéaire du temps » qui nous éloignera des manières cycliques de faire et de penser avec le territoire, les saisons, le soleil et la lune (Davis, 2022, p. 11). Selon elle, l'écoulement du temps se normalisera en une ligne droite avec le développement des infrastructures de transport ferroviaire (Davis, 2022, p. 11). Ainsi, j'observe mon quotidien au regard de cette conception du temps et son impact sur le développement du réseau électrique et celui des transports dans une économie de marché alimentés par les énergies fossiles, favorisant la gestion et la régularisation temporelle des intérêts tirant cette ligne imaginaire à l'infini. Est-ce qu'il est possible de bifurquer de cette trajectoire qui tourne en rond sur l'horloge sans jamais vraiment ralentir; surtout, pas de pause en dehors des horaires prévues? Encore une fois, pour tenter de conjurer le sort, est-ce que ma pratique de glanage et de déplacements de pierres pourrait s'incarner dans des cycles en correspondance avec les saisons, les canicules, les équinoxes, les heures d'ensoleillement plutôt qu'en faveur d'une logique économique de marché? Sur cette ligne droite, il est aussi possible de financiariser le temps et sa valeur en termes de passif et d'actif environnemental. Dans le cas de l'exploitation minière, les fortes concentrations en cyanure demandent de faire usage de la loi pour protéger tous les milieux de cet excès de toxicité. Or, la loi est régie par des cadres juridiques employant une langue opaque et bien souvent ambiguë à l'égard de ce qu'elle protège. Le développement durable, la réhabilitation, la restauration sont des concepts renvoyant à la restauration de la notion perdue de cyclicité naturelle. De plus, ces concepts non judiciairisés n'ont aucune force réelle de traction dans le cadre de la *Loi sur les mines* ou de la *Loi sur l'environnement* encadrant la contamination

des sols et des eaux. De manière complémentaire à mon approche de terrain, je me suis aussi intéressée à la problématique juridique des « lois minières du Canada (qui) sont emblématiques de l'invariable laisser-faire dont font preuve les autorités nationales » (Deneault et Sacher, 2012, p. 85).

En effet, la dette prend une envergure *vertigineuse*, terme commode pour nommer ce qui se dérobe, ce qui tourbillonne. La liste du nombre de sites contaminés par des activités minières et autres exploitations à caractère contaminant continue d'augmenter. Ils sont parfois abandonnés par des propriétaires privés, ou bien ce sont les activités qui doivent cesser vu l'épuisement d'un gisement ou bien en raison d'une baisse du prix de la ressource extraite. Il est prévu dans le système judiciaire que les promoteurs de ces activités qui ont généré des problèmes environnementaux doivent connaître les protocoles de réhabilitation spécifiés dans la *Loi sur la qualité de l'environnement*. Pour ce qui est des minières, avant le début de l'exploitation, un plan de restauration doit être proposé au ministère responsable pour énoncer les besoins et les coûts des travaux liés à la gestion des opérations de restauration. Un avis favorable sera donné si les travaux sont réputés remettre le terrain dans un état satisfaisant. J'ai trouvé deux notaires pour m'aider à définir la substance juridique du mot *satisfaisant* : « Ni la *Loi sur les mines* ni le *Règlement sur les substances minérales [autres que le pétrole, le gaz naturel et la saumure]* ne définissent l'expression "état satisfaisant". Cette détermination relève du décideur administratif dans l'exercice de son pouvoir discrétionnaire. » (Guilbault et Trudeau, 2013, p. 406) De plus, l'outil appelé *Guide sur la restauration minière* qui encadre l'exercice du pouvoir discrétionnaire du ministre des Ressources naturelles est un « instrument sans statut juridique » (Guilbault et Trudeau, 2013, p. 407). Corollairement à ce qui précède, le passif environnemental correspond à la financiarisation de l'état insatisfaisant des sites abandonnés par l'économie extractive.

Ainsi, la valeur du passif environnemental fait miroiter la dette de cet état d'insatisfaction. Elle correspond à la prise en charge budgétaire des coûts de la réhabilitation et de la restauration des sites miniers contaminés, et elle est comptabilisée dans les états financiers consolidés annuels du gouvernement du Québec. Elle fait l'objet d'une norme comptable canadienne pour le secteur public sur le « passif au titre des sites contaminés » (PTSC). Au 31 mars 2014, 713 sites miniers étaient inscrits au passif environnemental du gouvernement du Québec. Les coûts estimés pour la réhabilitation de ces sites s'élevaient à 808 millions de dollars (Lafrance *et al.*, 2014, p. 105). Ce nombre avait doublé en date du 31 mars 2020, l'inventaire des sites contaminés s'établissant à 1 803 sites, dont les coûts de réhabilitation étaient estimés à 2 988 millions de dollars, incluant une majoration de 736 millions de dollars (Ministère

des Finances du Québec, 2021). Pour finir, les caractéristiques inventoriant les sites contaminés et les types de contaminants ainsi que les activités ayant mené à l'abandon et/ou à la contamination doivent faire l'objet d'une réévaluation constante vu la nature variable des coûts de leur restauration.

1.9 La réserve écologique de la Mine-aux-Pipistrelles

Tout au fond de la rue Baker Talc, au sud du canton de Bolton de la région nommée Estrie, se trouve l'ancienne mine de talc Van-Reet. Au tournant des années 2000, elle est devenue la première réserve écologique souterraine du Québec. Le programme de reconversion avait pour but la protection d'une aire d'hibernation (*hibernaculum*) pour la population de chauves-souris en déclin, sévèrement menacées d'extinction en raison du syndrome du museau blanc depuis 2006. C'est le ministère des Ressources naturelles et des Forêts qui est responsable de cadenasser et de gérer l'état des infrastructures abandonnées. Une réserve écologique est un pacte juridique pour la gouvernance d'un territoire. Inconditionnel et pérenne, le mode de propriété publique de la réserve écologique fait un usage plein de son état d'abandon par l'entretien des infrastructures existantes. L'*hibernaculum* de la mine est une belle promesse située dans une forme de conjuration. J'imagine des lois écrites par des enfants, des lois écrites par des amoureux, des lois qui se chantent comme dans les cultures accordant de l'importance à leurs traditions orales.

1.10 L'odeur du début des temps

Le concept « pétrichor », créé par deux scientifiques, Isabel Joy Bear et Richard Grenfell Thomas, apparaît dans une publication de 1964 de la revue *Nature* (Bear et Thomas, 1964,). Composé d'un liquide huileux sécrété par certaines plantes, puis absorbé par la matière minérale pendant les périodes sèches, le « pétrichor » imbibe également les graines de plantes en période de germination, ce qui permet aux végétaux de mieux supporter les périodes de sécheresse. Je reconnais la même odeur dans la betterave et lorsque je taille des pierres grises emblématiques de la région de Saint-Marc-des-Carières. Alors que ces pierres prononcent des notes un peu plus bitumeuses, elles dégagent aussi ce que les scientifiques nomment la géosmine. La géosmine est un composé odorant lipophile qui voyage en présence d'eau de pluie. Cette huile participe à la formation de l'odeur de terre mouillée; une expérience olfactive qui pourrait être considérée comme primitive ou surannée (Halton, 2018). Le « pétrichor » amalgame sol et air, terre et eau, soleil et nuit. Il est le siège de l'acclimatation, de l'adaptation, de l'accoutumance, du lien protecteur entre plusieurs formes de vie. On peut dire que c'est la soif de la terre et l'odeur du début des temps qui s'obstinent éternellement.

1.11 Équilibre infini

À la piscine municipale, je ne peux quitter du regard ce cadenas qui se balance sur mon casier, semblant ne jamais vouloir s'arrêter. L'équilibre instable est un concept lié à un état d'équilibre infini se rapportant à l'échelle de l'univers ou à des systèmes infinis, comme ceux étudiés en thermodynamique. L'état d'équilibre infini est conditionnel au seuil de perturbations maximales que ces forces peuvent absorber dans leur état initial. Depuis des millénaires, les spécialistes du bardage et de la manutention des pierres connaissent dans leur corps ce seuil d'équilibre. Pour déplacer les pierres sur des terrains accidentés ou difficiles d'accès, des techniques de poussée et de traction à l'aide de cordes, ou de technologie comme le levier, le palan ou le treuil à bras constituaient leur savoir-faire. Plus tard, la machinerie d'extraction et de déplacement des volumes (grues, chariots élévateurs, etc.) fut développée en prenant en compte la dimension infinie de l'équilibre instable.

1.12 Sculpture instable de Thomas Thwaites

Thomas Thwaites a voulu construire un grille-pain avec les moyens du bord, les moyens qui sont les siens; cela lui a demandé neuf mois, et le coût s'est révélé être 250 fois plus élevé que le prix d'un *toaster* vendu en magasin. Son projet s'est concrétisé étape par étape, qu'il a voulu documenter et qu'il a publiées sous forme de livre : *The Toaster Project: Or A Heroic Attempt to Build a Simple Electric Appliance from Scratch*. Partir de zéro impliquait pour l'artiste de commencer par extraire localement le minerai dont il avait besoin. Cependant, certaines carrières et mines abandonnées n'ont pas été excavées depuis longtemps; ses visites de terrain attestent que certaines sont inactives depuis le temps « d'avant même que le Royaume-Uni s'appelle Royaume-Uni » (Thwaites, 2011, p. 15). Le grille-pain est beau et ridicule (Figure 1.4). Il paraît être un grille-pain, il est reconnaissable, mais il dégouline, il est hors d'usage – l'acte accompli dans une économie de moyens manifeste la beauté comique d'une sculpture désœuvrée.

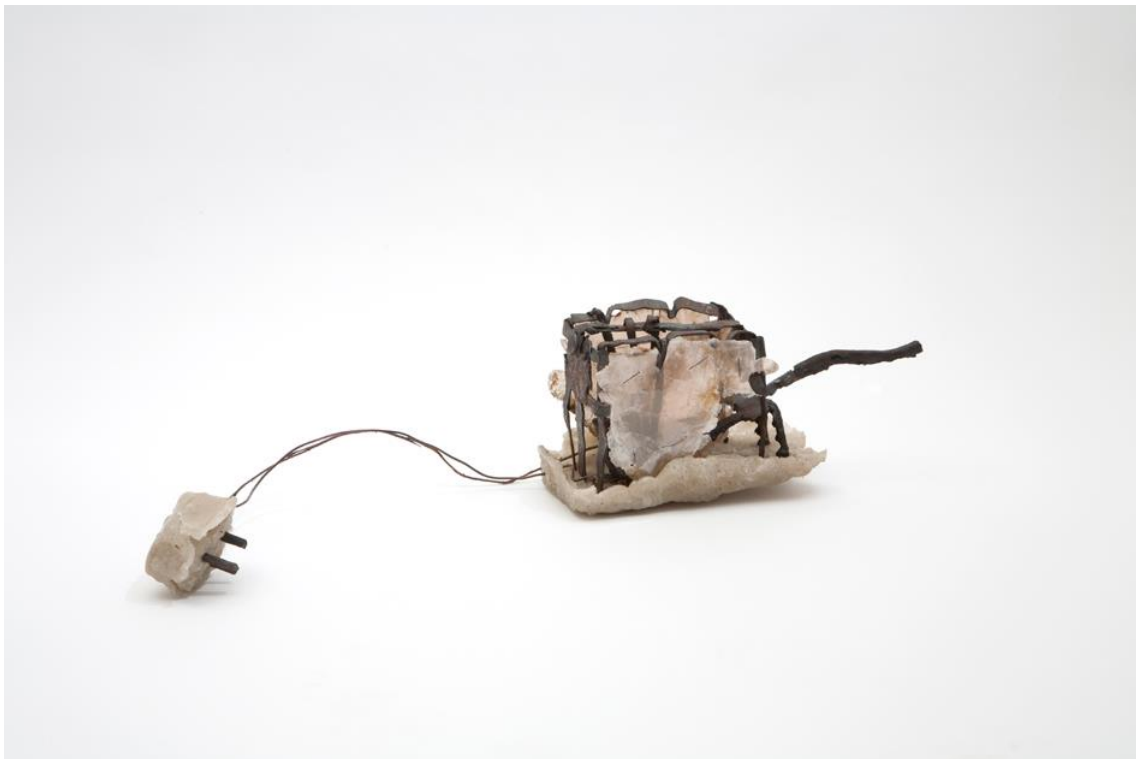


Figure 1.4 Thomas Thwaites. Image tirée du livre « The Toaster Project ». (2011). Photo : Daniel Alexander.

1.13 Parodie

C'était en février 2007, Jérusalem était assiégée – personne ne pouvait y entrer ni en sortir –, aucune locomotion n'était possible à cause de la glace et du couvert neigeux. Plusieurs centimètres étaient tombés, prenant d'assaut la ville à flanc de colline. Le lendemain de la tempête, Benyamin Netanyahou faisait sa tournée au parc Sacher. Il était vêtu d'une doudoune noire et de petites mitaines de laine durcies par la neige collante qu'il avait dû prendre en motte. Mais il n'avait pas de bonnet. On pouvait reconnaître la forme de son crâne de loin. C'est son foulard qui, enroulé autour du cou, protégeait ses oreilles du froid inhabituel. Il faisait dos au soleil. Une enfant qui avait le nez coulant, abandonnait son regard au jeu d'ombres que le cortège projetait derrière lui. Les agents armés encerclant le défilé présidentiel déambulaient en s'animant telle une ribambelle poursuivie par des ombres déformant leurs corps. Les ombres de la parade se confondaient en un seul bonhomme de silhouettes mélangées, bras et jambes s'achevant sur de longues têtes pointues s'étirant comme des flèches. J'aurais voulu dire tout haut que le soleil faisait la blague. Que c'était comique de nous offrir cette parodie du corps présidentiel, dénaturant la forme de ces hommes lui tournant le dos.

Le scintillement de la neige redistribuait l'excès de générosité du soleil qui nous éblouissait tous·tes.

1.14 Bonhommes

Le corpus de sculptures des *Coque-soleils* a mis trois ans à se concrétiser dans la technique que j'emploie pour faire émerger les figures. Le travail de figuration abstraite de la céramiste et sculpteure Simone Fattal m'a beaucoup aidée à situer l'esthétique de l'émergence des formes. Fattal joue avec les héros majeurs et mineurs des mythes anciens (voir Figure 1.5). Elle façonne souvent des troncs ou des bipèdes, accompagnés d'autres bipèdes et de leurs objets ambigus à l'échelle de ses figures à pattes. Les bonhommes sont sans tête ou bien la tête est comme un bouchon qui vient finir la forme longiligne. Le formalisme des œuvres de terre cuite de Simone Fattal est pour moi une source d'inspiration. Les personnages qu'elle met en scène dans ses installations rassemblent autant de miniatures que de grandes sculptures mi-figuratives, mi-abstraites. Je les perçois comme des êtres anciens, chatoyants, d'allure chimérique et presque humaine : des charrons peut-être? L'aspect brute et comique de leur bonhomie nous indique quelque chose de néanmoins important selon Fattal : « I see them as a past that has to be understood today, that has to be revived today. [...] And I revisit all these past figures because I feel I need to understand them, you know? » (Gachot, 2024)



Figure 1.5 Simone Fattal. Vue d'installation de l'exposition « Fix Your Gaze On Saturn's Rings » au Centre d'art Bergen Kunsthall. (2020). Photo: Thor Brødreskift.



Figure 1.6 *Coque-soleil* #2. Calcaire de Montréal glané sur rue Bellechasse et Marquette. 21 x 17,5 x 12 cm. (2023).

Les outils avec lesquels je travaille les figures des *Coque-soleils* (voir Figures 1.6 et 1.11) se manipulent à la main, et ils impliquent de faire résonner l'acier contre la surface de la pierre. En percutant le talon de la pointe, la massette fait résonner le fil jusqu'à l'assise de la pointe, faisant vibrer les réseaux de cristaux et leurs failles jusqu'à l'éclatement. En pratique, le motif de la brisure est récurrent et se pose comme la rencontre des vecteurs de forces qu'engage mon corps avec la technologie des outils jusqu'à la technologie protéiforme de la pierre, autrement dit avec son agentivité propre. La brisure et le type d'éclats expriment la variabilité de l'entêtement de la pierre, et ce, différemment d'un outil à l'autre, de leur poids et de leur qualité de résonance propre. Pour travailler avec la pierre au moyen d'outils manuels, je dois tracer des semis avec la broche. La profondeur des semis n'a pas d'importance sur le résultat final, quand bien même ils seraient irréguliers; le but est de dégrossir la forme avec ce qui est là – la pierre dans toute sa singularité minérale. Elle se révèle petit à petit, à force de faire éclater les semis qui s'enroulent autour du cœur de la pierre en circonvolutions. Les pierres ont des cœurs. On dit que la percussion ne doit jamais se faire vers le cœur, sans quoi la pierre blanchira à l'intersection du point d'impact, portant ainsi le sceau d'une blessure trahissant un excès de force, une violence dans le geste. Pénétrer dans la pierre ou mettre les mains dans la terre, comme le fait Simone Fattal, engage le corps avec la mémoire temporelle et substantielle de la matière. Au contact de la pierre, à la vue de sa forme initiale, je ressens une ouverture vers les formes des mondes anciens et leurs réminiscences culturelles. Ce qu'Henri Focillon appelle « l'énergie de l'accord », c'est le moment précis et ténu du toucher, « celui où l'outil éveille la forme dans la matière » (Focillon, 1934, p. 43). Elle se profile de manière permanente pour correspondre avec la forme initialement offerte par la surface et la brisure intérieure de la pierre; ce que Focillon nomme joliment « la touche » soutient la relation profonde entre nos corps (Focillon, 1934, p. 43).

1.15 Taille directe

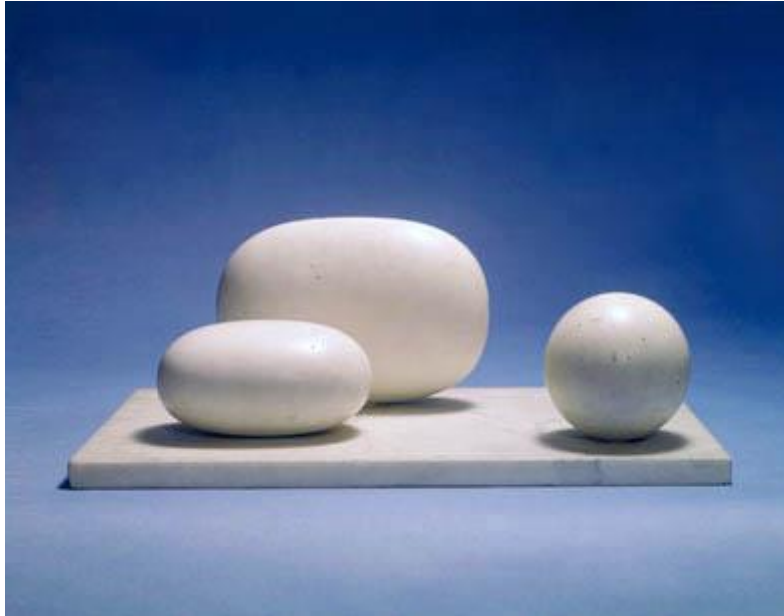


Figure 1.7 Barbara Hepworth. *Three Forms*. Marbre Serravezza. 21 x 53,2 x 34,3 cm. (1935). Hepworth Estate © Bowness. Photo : Tate

Nous ne faisons plus de cas de la taille directe d'un matériau. Quand la technique fut introduite dans l'art moderne par Constantin Brancusi (1876-1952), elle affirmait une spontanéité corporelle et performative de la sculpture en se posant comme une alternative à la sculpture de prédiction par le modèle. Les modernistes soutenaient que la taille directe, ainsi que l'utilisation de formes simples et de compositions organiques, les rapprochaient d'une approche dite « primitive » ou non occidentale de l'art (Wilkinson, 2014). « Dans les années vingt, le primitivisme était à la mode, les artistes revendiquent l'inspiration qu'ils tiraient des objets rapportés par les ethnographes, Breton et Picasso collectionnaient les masques africains » (Feyel, 2010, p.2). En 1972, la sculptrice Barbara Hepworth (1903-1975) est interviewée par un jeune homme qui la questionne pour comprendre son intérêt envers la taille directe. Hepworth porte une bague pesante et chromée à l'annulaire de sa main gauche. Près de son visage sérieux, le bijou s'agite de mouvements abstraits en une manifestation visuelle accompagnant les inflexions de sa voix :

I think every sculpture must be touched. It's part of the way we make it. And it is our first sensibility. It is the sense of feeling, the very first one. I think every person looking at a sculpture should use his hands and body. With a sculpture you must walk around it, bend towards it, touch it, walk away from it (Hepworth, 1972).

Hepworth est considérée comme une pionnière de l'art moderne du XX^e siècle. Pour les historiens de l'art, elle marque son époque en introduisant la taille directe, elle aussi, assez tôt dans le modernisme. Elle sera mère de quatre enfants, dont des triplés. Le corpus de sculptures qu'elle nommera *Three Forms* (Figure 1.7) concrétise cet espace d'actions solitaires qu'elle s'accorde : tenir, toucher, façonner, transformer, caresser, modeler, sentir du bout des doigts et de l'outil de la râpe. Les trois sphères de Hepworth s'inscrivent dans le style moderne de son époque. J'avancerais toutefois qu'elles témoignent d'une aspiration à cet état d'oisiveté privilégié avec les sens, et j'irais même jusqu'à dire qu'elles constituent une sorte de désaveu de la figuration – pas encore conceptuelle et pas tout à fait productive.



Figure 1.8 Barbara Hepworth. *Mother and Child*. Pierre d'Ancaster rose. 31 x 26 x 22 cm. (1934). Wakefield Permanent Art Collection/ Barbara Hepworth Estate © Bowness. Photo : Jerry Hardman-Jones.

Je suis d'abord entrée en contact avec la sculpture *Mother and Child* (voir Figure 1.8). Une plus petite figure s'emboîte dans une autre plus évasée, avec en son creux suffisamment d'espace pour que la plus petite figure puisse se laisser tomber, s'appuyer contre le ventre de la Mère. Au tout début de mon initiation à la taille directe avec les pierres, je n'avais aucune intention de représenter quoi que ce soit. J'étais complètement absorbée par la matérialité. Je trouvais toujours que les formes initiales, naturelles, écorchées ou bien abîmées des pierres que je glanais étaient préférables. Ce qui fait qu'en pratique, tout pouvait émerger, s'amplifier autant que tout pouvait s'estomper et s'annuler comme dans la technique de la pierre éclatée du sculpteur et tailleur de pierre Eugène Dodeigne (1923-2015).



Figure 1.9 Eugène Dodeigne. *Le Couple*. Pierre de Soignies. Chaque sculpture fait 210 x 80 x 50 cm. (v. 1960). FNAC-Centre national des arts plastiques © Adagp, Paris. Photo : André Morain.

Les sculptures en ronde-bosse *Le couple* (Figure 1.9) et *Couple, vers 1960* (Figure 1.10) tâchent de conserver quelque chose de la dynamique des gestes en déjouant la finitude d'une représentation. Dans la matière brisée des pierres que je choisis de glaner, apparaissent des figures dépouillées, primaires mais aussi ludiques, à l'image des abstractions figuratives de Dodeigne.



Figure 1.10 Eugène Dodeigne. *Couple vers 1960*. Pierre. 165 x 40 x 35 cm et 168 x 45 x 30 cm. (v.1960).
Photo : Maison Piasa



Figure 1.11 *Coque-soleil #1*. Calcaire de Saint-Marc glané des poubelles de Pierre Arco Stone Ltée. 23 x 14 x 12 cm. (2023).

Il aura fallu trois ans pour que la première figure abstraite du corpus des *Coque-soleils* apparaisse (voir Figure 1.11). Le formalisme de mon travail émerge dans un équilibre entre faire et non-faire. Les gestes de la taille directe me font expérimenter avec l'esthétique brute. Je dégage les formes de ce corpus en étant attentive aux chuchotements entre les formes d'origine des pierres glanées, la constitution de leur matière et la disposition de nos corps à se faire résonner. La technique fait une médiation éthique « d'un *autre*, au cœur même d'un *je*, tout comme l'identité porte en son sein sa propre altérité, et peut se décentrer jusqu'à basculer dans son autre au point de s'y reconnaître pleinement » (Doganis, 2012, p. 112).

CHAPITRE 2
Effleurer

Dans ce chapitre, je me demande si la sculpture n'est qu'un objet. Pour le dire autrement, j'appréhende l'auto-référentialité de la sculpture. Et si je propose que la sculpture soit un usage du corps, que cet usage permet l'émancipation d'une forme de relation éthique avec la matérialité (de mon corps et des autres corps l'effleurant), je me demande si cela se voit, se sent. Qu'est-ce qui apparaît comme une sculpture? Est-il possible d'élargir ses horizons? Telle était mon ambition d'étendre un objet à son flux, de l'étirer dans ses temporalités continues et discontinues. Ainsi, les actions pratiques que je mets en récit dans ce chapitre témoignent de l'épreuve que constitue l'usage de mon corps dans le déplacement et l'entretien de sites de création hors normes ou d'espaces non dédiés et publics. Je voulais aussi me mettre en contexte avec la matérialité d'espaces en différé pour voir si quelque chose comme la sensation d'une sculpture, la fiction d'une sculpture pouvait être vécu, perçu ou imaginé. Voici comment chacune de ces études raconte ce que j'ai exposé au jour, en faisant des rencontres, en prenant la parole avec d'autres.

2.1 Faire se déplacer, mai 2022

La région de Charlevoix a été frappée par une météorite il y a environ 400 millions d'années. Sur une carte, il est facile d'identifier l'astroblème. La circonférence du cratère se déploie sur une quarantaine de kilomètres depuis Baie-Saint-Paul jusqu'à La Malbaie, le centre de l'impact se trouvant à Saint-Irénée. La zone sismique de Charlevoix-Kamouraska, une des plus actives à l'est du Canada, pourrait être apparentée à l'impact de cette météorite. Ainsi, dans cette région, plusieurs centaines de petites secousses se produisent continuellement, la plupart sous le fleuve Saint-Laurent. Je m'intéresse à la persistance de l'existence astrale sur la terre et à son influence occulte sur le paysage des êtres visibles. Pendant un stage de création en résidence au Domaine Forget de Saint-Irénée, j'ai voulu réfléchir à son caractère immanent et déstabilisant pour les cosmologies humaines; à sa finitude, à son échelle et à sa temporalité propre.

Je décrirai le déroulement d'une action que j'ai entamée au début de cette résidence : celle du déplacement des choses entreposées dans la serre. La présence d'objets remisés dans ce bâtiment pour la durée de l'hiver, l'arrivée du printemps et le besoin émis par certaines personnes de notre groupe de dégager cet espace de son encombrement, fut l'élément déclencheur d'une succession d'actions simples qui m'ont permis de retrouver du désir et de la liberté dans mon approche de la sculpture.

Dès le premier jour, sans prévoir ce qui allait se produire, je me suis tournée spontanément vers Vénétia et le besoin qu'elle avait exprimé de vider la serre des nombreux objets y étant entreposés. J'ai ensuite constaté que ce déplacement avait autorisé d'autres usages. Cette « fausse corvée » nous a permis de

vivre autrement, dans la pleine satisfaction découlant de l'accomplissement d'une action simple. Accompagnée de mes pairs et des employés du Domaine Forget, j'ai fait des captations sonores de ces journées de travail et enregistré des extraits de conversations entendues au loin. L'oralité qui a émergé de cette situation est devenue un matériau pour assembler un récit. D'une certaine manière, cette action qui mena à la création de nouveaux usages de l'espace et des choses, ainsi qu'à la circulation en leur sein d'une parole, m'a permis d'approfondir le caractère expérimental de mon approche de la sculpture et de son langage parlé, écrit, entendu et imaginé. Les contours de la sculpture sont demeurés instables et bruts, et je me suis permis de vivre cette liberté pour voir ce qu'elle me ferait faire.



Figure 2.1 *Faire se déplacer*, Photographie documentant une action. (2022). Domaine Forget, St-Iréné.

Le mobilier était déposé à l'extérieur de la serre au fur et à mesure (voir Figure 2.1). On ne savait pas très bien ce qui allait se passer avec cette quantité de choses déplacées et cet état transitoire que nous avons peut-être précipité. Je me suis demandé si le fait de les laisser dehors autour de la serre allait les endommager. Il me semblait normal et beau d'avoir du souci quant à ce que ces chaises et ces tables allaient devenir maintenant qu'elles étaient libérées de leur latence.

Éparpillées dans l'espace extérieur adjacent à l'écurie, désorganisées, elles formaient une image tendue. On aurait dit qu'elles commandaient une nouvelle action. C'est d'ailleurs ce qu'elles ont instigué aux employés du Domaine Forget, qui sont venus les chercher au compte-goutte. Éric m'a demandé si notre scénario « servait encore ou s'il servait pu ». Par ailleurs, Michel a mentionné son appréciation de notre apport, qui a contribué à alléger pour les employés la tâche de rapatrier ces meubles un peu partout sur les terrasses du site.

La pièce sonore intitulée *Faire se déplacer* est composée d'un assemblage de paroles recueillies et transcrites dans ce contexte et en rapport avec ces choses qui ont fait faire d'autres choses, qui ont ensuite circulé autour d'autres gestes. En effet, quelqu'un a dormi sur une table; d'autres se sont parlé en transportant des paquets de chaises; des rencontres se sont produites dans la spontanéité de l'acte de marcher, de soulever des objets, de rigoler, de prendre le soleil, faisant en sorte que l'action se compléterait lorsque l'espace de la serre deviendrait praticable pour celles et ceux d'entre nous qui en avaient besoin. Le terme « action » me semble prometteur pour nommer la forme artistique que je développe dans ma pratique de la sculpture, qui vise un élargissement par la discrétion et le minimalisme. *Le déplacement...* consiste en une sculpture faite dans une logique économique. Cette logique m'apparaît cruciale dans mon approche. En effet, je tente d'exposer une manière de faire qui ne fait pas grand-chose en apparence, mais qui travaille en fait sur le fond. La sédimentation des rapports entre les usages et les usagers, et mon intérêt pour leur rencontre, illustre ainsi cette méthode qui nécessite peu d'utilisation de matériel, renvoyant à la réutilisation ou, plus précisément, à l'entretien de ce qui est déjà là.

Vénétia avait besoin de libérer de l'espace dans la serre. Daniel était d'accord pour la déverrouiller. Je suis allée voir si c'était manœuvrable. C'est comme ça que Mathieu s'est approché avec une caméra. Vénétia assemblait des paquets de chaises pour nous deux qui faisons des aller-retours. Ces choses nous ont permis de vivre autrement et d'autoriser d'autres usages à partir d'un déplacement. Julie et un autre Mathieu sont arrivés pour le balayage. Quelqu'un a dit que c'était cool.

Le lendemain, Jonathan et Cicero ont amené les tables et les chaises en bois teint brun clair avec des lattes terra cotta vers la terrasse de la cafétéria. Plus tard, j'ai demandé à Marie de tenir le microphone. Je lui ai tout raconté en marchant : dans Charlevoix, un séisme se produit discrètement tous les jours et demi en moyenne...

De cette résidence, il subsiste des photographies, un document sonore de ma lecture du script (Voir extrait de *Faire se déplacer* en Annexe). Tandis que je récitais le texte que j'avais composé à partir de trois registres de réalité – situations vécues, entendues et imaginées – Marie portait des microphones binauraux alors que nous marchions ensemble sur le site de cette intervention. Le but de cet exercice était de situer une nouvelle tangente de ma pratique afin d'autoriser chez chacun·e, y compris moi-même, l'émergence d'une parole singulière, qu'elle fût poétique, pragmatique, confuse ou comique. Défendre l'écriture *in situ*, imprégnée des paroles du monde qui nous entoure – écriture écologique, écriture collective, collecte de paroles, écriture topologique, afin de souligner l'activité artistique (la sculpture) au cœur de la présence du faire toujours en train de se faire.

2.2 Faire sonner, septembre 2022

Faire sonner le carillon électromécanique des huit cloches en bronze d'un clocher de pierres soutenu par des contreforts structuraux est une drôle d'intervention musicale et sculpturale. Elle se résume à l'activation (exposition) d'un court instant d'étrangeté, dans la dérive du quotidien d'une journée, pendant une heure découpée en six intervalles sonores de dix minutes chacun.

Ce projet est une collaboration avec le musicien Gabriel Drolet, projet qui s'est présenté sous la forme d'une intervention directe et qui ne pourrait probablement pas exister dans un cadre de médiation artistique. L'aspect sculptural et pragmatique du carillon du clocher me semblait être une puissance demeurant dissimulée au sein de cet emblème institutionnel, de la monumentalité du dispositif du clocher, de son histoire, de sa restauration et de l'absurdité de son éclairage bleu, mauve et rouge. Au lieu d'un programme ou d'un cadrage artistique (happening, performance, art participatif), c'est la sculpture qui a pris le rôle du médium entre notre intervention anonyme et le public diffus et anonyme. Le détournement de l'usage du carillon du clocher ouvre discrètement la possibilité du lien fonctionnel entre soi et un autre inconnu, entre son lieu et un ailleurs, entre son temps et un autre *quand*. Une expérience intersubjective du son dans la matière, de la réverbération dans l'air, rend possible la superposition du temps, de l'espace et du lieu. Considérer le son comme un événement social et un phénomène partagé crée de nouvelles formes de plasticité du présent dans l'espace mutuel et compétitif du commun sonore de la ville.

Faire sonner... a joué selon ses propres moyens, son propre cadre et n'espère aucun retour. Qu'il soit comique, ludique, absurde ou bien tout simplement déroutant d'entendre une drôle de mélodie se répéter six fois l'heure m'a permis de constater que je m'intéressais davantage à cette forme de comédie discrète, employant les moyens du bord. De remarquer, aussi, que son esthétique était indissociable d'une éthique du faire.

2.3 Faire des sculptures qui ne tiennent pas

En redéfinissant les contours de la discipline sculpturale, certains artistes actuels envisagent des façons originales de faire l'usage de la plasticité de leur corps comme une matière correspondant avec d'autres corps; en le travaillant minimalement, en l'intégrant à des processus performatifs, furtifs ou éphémères. Je pense notamment à Ayşe Erkmen, David Hammons, Francis Alÿs, Janet Cardiff et Marie Cool Fabio Balducci.



Figure 2.2 Marie Cool Fabio Balducci. *Untitled*. Documentation d'une action pendant documenta 14. (2017). EMST-National Museum of Contemporary Art. Athènes. © documenta und Museum Fridericianum gGmbH. Photo : Stathis Mamalakis.

Marie Cool Fabio Balducci (MCFB) est une contraction qui désigne deux personnes qui évoque le sacrifice de leur identité. Ce duo fabrique des actions se déployant dans différents contextes des mondes de l'art, ayant la capacité de répéter leur anéantissement propre : « Leur travail relève précisément d'une dévotion anarchique à l'analogique » (Schmidlin *et al.*, 2022, p. 161). Leurs propositions s'appliquent à déployer des gestes en relation étroite avec la lumière *in situ* (voir Figures 2.2 et 3.2). Au commencement de leur travail, MCFB parlaient de faire des *sculptures non stables avec corps* avant de changer cette appellation pour celle d'actions : « Ce que l'on cherche c'est juste toucher une chose et la laisser, surtout ne rien construire » (Goumarre, 2005, p. 12). Pierre Bal-Blanc collabore avec les artistes depuis une dizaine d'année et il les présente comme des agents de la « révolte de la matière et des formes » (Schmidlin *et al.*, 2022, p.158). La forme répétitive de leurs actions dessine des relations du corps avec la matière. Par la répétition, c'est tout le contenu intelligible du temps de l'exposition qui se gaspille généreusement dans l'action; telle est la fonction du sacrifice tel un désœuvrement en « se consacrant à une chose tout en la détruisant » (Bataille, 1980, p. 150).

2.4 Faire la soupe au caillou, août à décembre 2022

Faire la soupe au caillou s'est écrit d'après le conte populaire de *La soupe au caillou* – un conte en randonnée, écrit et réécrit par plusieurs auteur·e·s européen·e·s à partir du XVII^e siècle. Le connaissez-vous? J'ai posé la même question à des participant·e·s qui ont accepté d'en faire une lecture parlée. J'ai pu tout enregistrer. Dans le cadre d'une résidence d'écriture dans le centre d'artistes Céline Bureau avec les protagonistes de la revue *Cigale*, je me suis exercée à la transcription de l'oralité, articulant cette situation tout à fait banale et merveilleuse.

Nous étions cinq membres de ma famille à participer. J'avais préparé une version que j'avais reformulée expressément pour nous. Pendant la lecture, d'autres histoires ont été racontées. Des histoires de rôti de porc ou de petits biscuits. C'est à partir de cette situation que j'ai réaménagé l'espace de transmission de la parole sous la forme d'un script nommé en l'honneur du conte. Il faut comprendre que je n'ai pas fait grand-chose d'autre que de déplacer la table et les chaises, et de poser les couverts pour nous ce soir-là. Quand je suis arrivée avec les microphones, mamie était déjà en train de nous faire une soupe qu'elle disait facile à faire, absolument facile à préparer et à réchauffer.

J'ai tenté de laisser planer le doute sur cette action qui a semblé, pour mes proches, étrangement inutile. Tout a été enregistré. Le script que j'ai proposé est la documentation d'une action consistant à faire tenir un récit avec la parole circulante (Voir extrait de *Faire la soupe au caillou* en Annexe). Cette action est à la fois discrète et inouïe de ma part. En y participant moi-même, j'ai compris qu'une figure ambiguë finissait toujours par laisser sa place dans le récit, pour enfin repartir avec le caillou de la soupe. J'étais cette figure avec un caillou. Dans le conte, c'est parfois un loup qui va de porte en porte pour offrir son caillou à mettre dans la soupe, en échange de l'hospitalité de tous les animaux de la basse-cour. Une figure furtive et mystérieuse qui ne veut pas de mal mais qui éveille la suspicion et la superstition partout où elle se présente. Le loup va-t-il manger la poule au lieu de la soupe? Qu'est-ce que vient faire ce caillou?

CHAPITRE 3
Faire tenir ensemble

Comment faire de ma pratique artistique une manière de vivre dans l'ouverture et l'humilité avec la matière des pierres? Est-ce qu'une sculpture n'est qu'un objet? Quelle sorte de dessin trace-t-elle dans l'air, dans l'eau, dans la nuit, en plein jour si elle se profile en termes d'énergie plutôt qu'en termes de production matérielle? Un projet de production sculptural ayant pour seul but sa propre finalité, c'est-à-dire imposant une idée sur la matière, pose selon moi un problème éthique au cœur de l'être; c'est le problème de la fracture (extraction ou capture selon le point de vue) de l'attention et de la disponibilité au monde matériel et immatériel.

3.1 L'éthique

L'éthique est généralement confondue avec la morale. Comme s'il était convenu de suivre, de mémoire, un ensemble de conduites réduisant notre rapport au monde à des principes établis. L'éthique, c'est plus qu'une voix, qu'un guide sans prédicat, sans obligations. C'est une manière d'être au monde. C'est un terrain phénoménologique que David Abram cultive dans son approche de l'écologie de l'imagination du monde plus qu'humain : « This primordial form of experience, which returns us from the pretense of disembodied detachment to our corporeal situation in the midst of the here and now, engenders a new respect and restraint in all our actions. » (Abram, 2017, p. 14). Autrement dit, il s'agit de se remettre en phase avec les cycles planétaires, les saisons, la solidité du sol sous nos pieds, le retour du soleil chaque matin. Rien de moins ! Mais pas beaucoup plus que le fait d'être en présence. Abram parle d'une foi immémoriale (de l'origine) d'avant les conditions endémiques de la modernité. Pour Giorgio Agamben, c'est une question du *comment vivre* avec la puissance, logée encore plus profondément dans l'archéologie de la condition humaine – celle de la dette. En ces temps de tourmente climatique, on se demande concrètement comment vivre avec « ce que nous ne pouvons ne pas faire » (Agamben, 1999, p. 77).

Dans la proposition d'Agamben, l'éthique survient. Elle ne se trouve pas dans la volonté, non plus dans la substance de l'être, du même fait que l'être ne doit ni « conquérir ou réaliser » (Agamben, 1990, p. 47). Agamben est en quelque sorte un penseur de la négativité, tout comme Georges Bataille. Pour Bataille, il s'agit de prononcer le « oui » nihiliste de manière à embrasser la puérité de l'excès de conscience.

Pour Agamben, c'est la pensée du désœuvrement de l'être qui se révèle dans la question éthique du *comment vivre* en s'accrochant à son être tel qu'il est. Le lieu éthique surgit des « formes de vie » qui « sont le lieu même où émerge (et réémerge sans cesse : s'élançe, se dégage, se débat) un sujet éthique » (Macé, 2017, p. 33). La définition courante du mot « survenir » signifierait que l'éthique arrive de manière inopinée, dans une situation ou une affaire en cours. Retenons que l'affaire se déroule et que l'éthique prend place au milieu de tout, sans égard à l'intention ou à la prescription morale. Retenons aussi que le site de l'éthique agambienne épouse la notion de forme de vie.

3.2 Forme de vie

Pour comprendre l'éthique d'Agamben, il faut situer la notion de forme de vie et ce qu'elle fait dans le paysage immanent de l'existence. En gros, c'est la forme de vie qui s'institue comme une réponse à l'aliénation. La forme de vie propose ainsi une réflexion sur la potentialité d'un moyen de subversion et de libération de l'humain. La forme de vie est propre et impropre à l'être singulier et anonyme, et elle se révélera à lui, peu à peu, tout au long de sa vie. Le concept de « désœuvrement » s'inscrit dans la réflexion plus large d'Agamben sur la *vie nue*, où il cherche les origines de ces formes de domination, de gestion, d'exclusion, de punition des corps des individus capturés par un imaginaire politique colonial et extractiviste. Le désœuvrement est alors associé à la possibilité de restituer la dignité et l'autonomie de la vie humaine. L'imaginaire fécond du philosophe nous offre à penser qu'il existe une voie pour s'élançe. Une possibilité de prendre forme en bifurquant de la trajectoire toute faite des dispositifs à « l'origine » et au « commandement » du processus d'homínisation; il l'appelle la « forme de vie ». Le tremblement de la *puissance de ne pas* rend manifeste la résistance à la puissance dont parle Agamben. Résister à la convention de l'extraction. Décaler minutieusement ses gestes en faisant suivre son énergie et ses émotions propres en temps réel. Je cherche à imaginer, à travers la proposition exemplaire de la forme de vie, le rythme, l'intensité, le sens des percussions que je donne à la matière par l'usage de mon corps. La mesure de l'impact. La violence liée au geste de la retenir, de la projeter contre la surface tout en évitant d'insister. Faire tomber les masses en trop, rafraîchir le cœur de la pierre. C'est par le transfert d'énergie dans un souci d'équilibre des forces gravitationnelles, une sorte d'art martial qui n'implique pourtant pas de livrer de combat avec la matière; c'est un combat sur soi, il faut résister à la puissance et faire puissance avec *ne pas faire trop, ne pas faire exprès*. Un point de rassemblement des forces émerge entre nos corps – une éthique du faire.

En quoi consiste ce point de rassemblement de la possibilité éthique? Pour le philosophe, l'éthique concerne la définition de l'être en ce qu'il « est le simple fait de sa propre existence comme possibilité ou puissance » (Agamben, 1990, p. 48). La définition de l'être propre ou du faire n'est sans fondement, essence, ni substance. Elle concerne la puissance mais cette puissance lui fait aussi défaut. L'éthique s'installe là où la puissance fait défaut, car déjà, « dans la mesure où son être le plus propre, en étant puissance », le rend vulnérable ou violent de se sentir en dette (*Ibid.*, p. 48). Ainsi Agamben remet entre les mains de l'être sa manière d'être impropre, sa mauvaise conscience, sa capacité à s'endetter, à *ne pas être*, dans une dialectique entre *le fait d'être* et *le fait de ne pas être puissance* : « Éthique est la manière qui, sans nous échoir et sans nous fonder, nous engendre. Et cet être engendré par sa propre manière est l'unique bonheur vraiment possible pour les hommes » (Agamben, 1990, p. 35).

L'horizon éthique se dégage de son intentionnalité, de son individualité. Le sujet éthique est un humain qui s'expose « plus que tout autre vivant, au risque de l'erreur, mais cela lui permet aussi d'accumuler et de maîtriser libéralement ses propres capacités, de les transformer en « facultés » (Agamben, 2009, p. 78). Dès lors qu'il est le seul animal à pouvoir faire avec son impuissance, ce sont ses facultés qui le maintiennent en relation à la *puissance de faire*, à la possibilité *de ne pas le faire* « qui définit son action » (Agamben, 2009, p. 78). Le couple ambivalent de la puissance et de l'impuissance chez Agamben désigne pourtant qu'il est possible de guider l'action créative vers un devenir de l'œuvre. Il ne s'agit pas de s'abstenir de faire quelque chose mais d'une manière de faire qui renvoie à l'idée d'un être qui soit capable d'être sa propre manière. L'idée essentielle de la manière signale la possibilité éthique qui nous fait bifurquer de l'imposante tragédie de la capture de la vie par, pour et dans l'anthropocène par exemple.

Dans les prochaines lignes, je présenterai une figure exemplaire de la manière singulière que Polichinelle a de fuir son génie, sa raison. Ce personnage issu de la commedia dell'arte, dont les origines lointaines émanent d'un horizon imaginaire, bien que néanmoins situé dans la richesse historique de l'humanité. Cet horizon est celui d'une famille sans histoire et sans culture. Giorgio Agamben raconte la forme de vie de Polichinelle, en plus de transmettre son expérience méditative de la visite des fresques du peintre Giandomenico Tiepolo dans la villa de Zianigo. Datant de 1793, ce dernier travail du peintre est dédié à la vie et à la mort de Polichinelle. En dernier lieu, nous verrons comment cet exemple m'aide à interroger mon rapport à la pratique dans une voie éthique indissociable de l'esthétique. C'est avec cette figure comique née d'un œuf de dinde géant, mi-humaine, mi-gallinacée, que je continuerai ce texte.

3.3 Polichinelle

Le corpus des *Coque-soleils* rassemble des sculptures de figuration abstraite taillées dans les pierres que je glane sur des terrains dilapidés. À l'atelier, je prends le temps d'émettre une force qui interagit avec le poids et l'angle de la face de la pierre. Chasser les arêtes. Arrondir les marques laissées sur les arêtes chassées. Épouser la forme avec le riflard en main. Action lente et profonde, juste assez profonde et dans le bon angle. L'angulation du droit fil de la pointe permet de faire éclater et de dégager la matière en stries qu'on appelle des semis. La juste profondeur des semis se trouve grâce à l'essai-erreur, à une approche technique et expérimentale tenant compte de chacune des caractéristiques cristallines et minérales des pierres. Le risque d'éclatement est toujours présent, mais moyennant la patience des gestes, les angles d'attaque, il est possible de faire avec les failles et les faiblesses de la matière. C'est ainsi que la force, considérée comme une perte de force et comme un manque de force, m'est apparue comme un motif pour penser le revers de l'extraction. Plutôt que de traiter de front ce modèle économique de l'exploitation par la domination et l'accumulation de violences, je me suis proposée de l'étudier par le revers, via les restes, les ruines des activités extractives – là où il y a eu perte d'énergie, de matière dans un processus exécuté de force. Dans les dictionnaires de langue courants, le revers se définit par le côté opposé à celui qui est présenté comme principal – autrement dit, opposé à celui qui se présente en premier. Je touche et je déplace de la matière; je pratique l'effleurement. Il m'est apparu que les gestes et l'action de faire de la sculpture étaient pour moi devenus une forme de superstition. Je tente de conjurer la violence en développant une esthétique indissociable d'une éthique du faire. Entre les deux couples, entre force (éthique) et attention (esthétique), il y a une articulation pratique qui cherche précisément et essentiellement à figurer la précarité et l'humilité de mon geste. Je me dis que je me situe à la croisée des imaginaires : ceux qui émanent des pierres, et le mien se transformant à leur contact. L'articulation de cette pratique de l'effleurement est d'ailleurs propulsée par une figure, celle de Polichinelle.

Dans *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, Giorgio Agamben met en jeu quelques notions clés de sa pensée à travers une interprétation du cas de figure que constitue Polichinelle. Celui précisément qui est représenté dans les fresques du peintre Giandomenico Tiepolo. Dans la figure de Polichinelle, le paradoxe de la liberté d'agir s'expose en abolissant les conventions philosophiques du comique et du tragique, de l'action et de l'inaction.



Figure 3.1 Giambattista Tiepolo. *Polichinelle qui urine*. Reproduction d'un dessin du 18e siècle. Tiré du livre « Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes ». (2017).

L'imaginaire de la survivance s'ouvre depuis cette famille sans histoire, cette vie puérile, faite de répétitions, de blagues gratuites et de soubresauts, de gestuelles généreuses et irremplaçables. Par exemple, Polichinelle se trémousse pour faire un menuet avec sa peur (voir Figure 3.1). Comme le soleil, il interrompt régulièrement le cours des choses. Il fait un usage de son corps – il imite des caractères qui lui font faire des choses, pointent vers le bonheur d'être libre, mais sans jamais prétendre, sans jamais renier la mort. Celle-ci est toujours présente et justement, il faut en faire quelque chose de comique. Tout comme le soleil, Polichinelle n'est jamais sujet à la domination. Une éthique, et l'esthétique qui y est rattachée, est possible au travers de la catastrophe : « Polichinelle [...] interrompt le drame. Il est sorti de la scène de l'histoire, de l'aventure vaine et inconsistante à laquelle on voudrait le mêler » (Agamben, 2017, p. 34).

Transposons la ritournelle à mon travail de sculpture. Pour me diriger vers le bonheur, la seule forme de vie capable de puissance et de résistance face au mode de la dilapidation et de la déconfiture de l'humanité, je me demande s'il est possible d'avoir conscience de son humilité, de la voir apparaître, et même de la pratiquer. Est-ce que l'humilité est en fait l'acte de la comédie, de sorte que le bonheur réside dans le corps même au travers de la catastrophe. De vivre par un travail artistique s'engageant dans une recherche

d'humilité. D'y croire, d'en rire, de la partager dans des formes visibles et concrètes. Quelle sorte d'humanité peut-on arriver à cultiver par l'humilité? C'est ainsi que le travail par la répétition et l'expérimentation avec le non-faire, le laisser-aller, les habitudes de vie qui nourrissent un équilibre intérieur me semble répondre à ce besoin de conjuration. Polichinelle est une muse de l'effleurement. Pour moi, il relève d'une forme de vie presque humaine, dépourvue de toutes attentes historiques. Le site de cette forme de vie est le soi, celui bien nourri par le bonheur. Si bien que Polichinelle est une forme éthique s'articulant avec sensibilité, dans son esthétique de bouffonneries et de caractères flottants, imités et improvisés. Polichinelle est aussi une figure mi-humaine, mi-gallinacée de sorte qu'elle anime mon désir de créer une esthétique de la figuration abstraite à même cette articulation sensible avec l'éthique. Les *Coque-soleils* sont des sculptures qui guident mon espoir de concrétiser la capacité de trouver le bonheur par la capacité que libère la *puissance de ne pas faire*. La capacité des urubus à planer sans se nourrir; la capacité de Pierre Tal Coat à ne pas terminer une toile mais à plutôt tenir un registre pictural des humeurs changeantes; la capacité de Marie Cool Fabio Balducci à concevoir des répétitions caricaturales; la capacité de Marinette Cuecco à ne pas faire de finition et à laisser ouverts les bords et les centres de ses tricots végétaux; la capacité de la représentation humaine *Homme et oiseau (Bird man)* de la grotte de Lascaux à ne jamais mourir. La capacité de Polichinelle à sourire avec ce corps qui est le sien, un corps *non figuré*, ni humain, ni animal. Ma capacité à suivre les guides archaïques que sont les pierres et le soleil.

La comédie qu'anime Polichinelle, ou qui favorise son errance « incorrigible », ne se définit pas par l'action mais plus précisément par un *lazzi* : « Qu'une personne soit irrémédiablement comme elle est, [...] est en elle-même comique » (Agamben, 2017, p. 40). Les *lazzis* sont des plaisanteries moqueuses et improvisées, des grimaces, des formes de jeu du corps et de la voix. Agamben dit que Polichinelle ne peut s'empêcher de produire des *lazzis* : mais là réside précisément son innocence, qu'il se trouve assigné de manière irrémédiable à un caractère » (Agamben, 2017, p. 40). Ce rire devant le corps désœuvré de Polichinelle témoigne de la nature humble de ses fonctions corporelles. La difficulté de laisser apparaître l'humilité, revient à s'exposer tels que nous sommes. Dans les *lazzis* de Polichinelle, les fonctions du corps sont alors « offertes à un nouvel usage possible qui se présente comme l'usage véritable et originel » (Agamben, 2017, p. 47).



Figure 3.2 Marie Cool Fabio Balducci. *Untitled*. Arrêt sur image, Vidéo : 1 min 18. Tiré du livre « Obscure » (2007).
Collection Mudam Luxembourg du Musée d'art moderne Grand-Duc Jean © Marie Cool Fabio Balducci.

D'ailleurs, les lazzis de Polichinelle me font penser aux gestes de toucher de Marie Cool Fabio Balducci (voir Figure 3.2). En renoncement à produire quelque chose, MCFB posent des actions banales destinées à souligner le fait que d'autres pourraient les faire et encore que nous pourrions même en rire comme dans la comédie. MCFB et Polichinelle articule une esthétique subversive de sorte qu'il est possible de l'associer aux mécanismes de la comédie. Agamben définit le rapport entre comédie et communication qu'entretient chez Polichinelle avec le fait de « montrer, dans le langage, une impossibilité de communiquer et faire rire avec cela » (Agamben, 2017, p. 19). Si bien que c'est l'impossibilité de toucher la lumière qui amène peut-être le duo à toucher le ruban adhésif, déplacer la feuille de papier contre la lumière, etc. Leur manière gracieuse et désopilante expose l'impossibilité dans le geste. Je réfléchis à la difficulté de contenir la générosité solaire, ce toucher céleste, cet effleurement de tout par la lumière. Et si la matière du sol accumulait cet excès depuis la nuit des temps, comment situer mon apport dans l'univers de ces flux énergétiques? Soyons humble! La question est en elle-même trop vaste pour y répondre. Je crois que Marie Cool Fabio Balducci réduit notre champ de vision par leurs actions simples et leur toucher désœuvré. L'acte réducteur et répétitif entre en tension avec ce qu'il promet d'élargir vers

l'immensité absolu. Je pose un regard esthétique pour la sensibilité de leur précision et de leur répétition dont je trouve un écho dans mes recherches pratiques et même existentielles.

En dernier lieu, je réfléchirai sur cet aspect délicatement comique illustré par les toucher de MCFB. Comment rendre cette humilité dans une forme simplement comique? Comment dégager de la masse des pierres pour qu'elles se déplacent enfin dans cet univers de figures comme celle de Polichinelle? Telle sera ma dernière question ici. Tel est l'état du développement de ma pratique élargie de la sculpture.

3.4 L'éclipse

Le 8 avril 2024, des millions d'êtres ont partagé un moment intime avec l'univers cosmique auquel appartient notre planète : l'apparition de la forme de la lune éclipant peu à peu l'astre solaire, condamnant la terre à la privation momentanée de son rayonnement énergétique.

Une figure se tient simplement debout dans la lueur chimérique. Elle se trémousse dans l'air rafraîchi par l'ombre de la lune. Elle regarde passer l'ombre parcourant le sol.

C'est une figure de survivance et d'espoir; un psychopompe. Il n'y a pas de mortalité qui puisse l'affaiblir. Comme le roc, la pierre, la matière tellurique, elle absorbe de la force et se déforme en vue de préparer l'avènement d'un cycle neuf.

CONCLUSION

Ma pratique est de coutume fragile, précaire comme une prière. J'ai raconté des récits pour esquisser le mouvement de ma pensée en pratique. Cet intérêt d'adresser l'art, la sculpture, les petites choses ou celles monstrueuses qui font violence, a été raconté de manière à les situer en plein cœur de ce que je suis en train de faire, en pensant tout haut. S'il fallait écrire pour nommer une pratique par le texte, il fallait que je puisse exposer l'importance de ne pas le faire tout en le faisant à ma manière propre – sur l'autoroute de la parole qui pense tout haut, via un dessin de ce qu'il en reste.

Ce texte témoigne d'un processus de réflexion qui a marqué le cheminement de ma recherche-crédation des trois dernières années sur le terrain et en atelier. J'aimerais conclure en revenant sur les motifs importants qui me permettent de situer le développement de ma pratique sculpturale dans le contexte de l'art actuel et de ses institutions.

J'ai d'abord envisagé mes actions comme des sculptures imaginaires. Des occasions de créer de la matière à rencontre, de faire bifurquer le quotidien. Ensuite, j'ai puisé à même le déroulement de certaines d'entre elles pour réaliser un travail d'écriture : *Faire se déplacer* et *Faire la soupe au caillou*. Il me semble intéressant de continuer à travailler cette forme d'exposition idéale par le récit. Les éléments sculpturaux ont jailli d'une parole impliquant les actions et les rencontres dans le contexte de leur déroulement. Mes actions sont des effleurements qui ne transforment pas nécessairement la matière avec l'intention d'en faire quelque chose qui serait considéré tel un objet sculptural. Cette esthétique de la discrétion est constituée des mouvements, des énergies et des rencontres faites sur un site. Par exemple, l'ambiance ténue de *Faire sonner le carillon...* se donnait néanmoins généreusement à l'écoute et, à l'image du rayonnement solaire, elle se prêtait à une présence diffuse dans l'air. Cette étude m'a permis de constater qu'il est possible de soutenir une pratique ne se résumant pas à la production d'objets ostensibles. Qu'il est surprenant et nourrissant de proposer des actions simples en dehors du cadre des mondes de l'art. J'ai déployé plusieurs expérimentations comme celle de cette intervention avec un objet culturel monumental comme le clocher de l'UQAM. Je cherchais à rendre l'œuvre ambivalente. Être sur le mode de la puissance est un fait humain ambivalent. L'ambivalence qui définit la puissance humaine, c'est celle « qui est toujours à la fois puissance d'être et *puissance de ne pas être*, de faire et *de ne pas faire* » (Agamben, 2009,

p. 78). Ainsi, l'éthique dans ma pratique informe une esthétique de l'humilité dans le but de créer un déphasage de la position humaine sur la matière. Le corps qui active le carillon du clocher est dissimulé dans le monument et fait un appel à l'écoute par la voix via la diffusion dans l'air et dans le temps cyclique. La sculpture est sonore, brute, performative au sens où le corps s'engage à l'activer, sans en exiger le regard d'un public. Je cherche à développer davantage la notion de l'usage du corps qui se constitue comme une forme de vie – pour en faire une expérience d'humilité, du soi dans le monde, dans une relation éthique avec la matérialité.

Mon objectif pour continuer la recherche-crédation est d'arriver à m'adresser à un public large et de tenter de m'inscrire dans une approche *in situ* qui pourrait faire partie d'une programmation artistique. Ainsi, j'envisage de continuer la création de figures sculpturales liées au corpus des *Coque-soleils* et de développer les manières de les présenter en revisitant le vocabulaire que j'ai pratiqué avec mes actions furtives et ma pratique de l'écriture. Une des clés pour conduire le développement de ma pratique de la sculpture élargie est de créer des interventions *in situ* qui soient précaires et furtives, et qui n'exigent pas nécessairement de salle d'exposition. Mon travail s'oriente vers une tangente qui pourrait se concrétiser en art public, dans le sens où les sculptures de pierres se retrouvent dehors, exposées au soleil, au vent, aux saisons. Pour l'instant, l'esthétique de la veine magique et comique me donne l'impulsion pour travailler différentes modalités de présentation hors norme à l'image d'une célébration de ruelle ou d'une animation publique, d'une installation qui pourrait aussi se tenir dans le cadre de la programmation des institutions et infrastructures artistiques contemporaines. Je pense que la figure de Polichinelle est prometteuse pour m'aider à entretenir une esthétique de l'effleurement dans les modalités de présentation que je continuerai d'explorer. Garder le cap, tenir bon et continuer de rire, malgré tout, malgré les crises telle un vrai caillou avec la tête dure, comme celui de la soupe ! J'aimerais continuer d'élargir ma pratique de la sculpture à l'écriture. Les récits constituent des sites (voire performatif) grâce auxquels j'articule le contexte nécessaire pour inviter un public à basculer avec moi dans une dimension légèrement décalée. Mon approche s'étend donc à l'action tout en demeurant ancrée dans une pratique matérielle avec les pierres. Le corpus des *Coque-soleils* est nourri de l'esprit de Polichinelle. Cette figure est pour moi une fondation inspirante pour imaginer une relation éthique et esthétique avec une humanité en transformation énergétique, psychique, cosmique et tellurique. C'est d'abord le lieu de ma propre transformation, de l'usage de mon corps, pour le rassembler dans cette puissance qui est la mienne – qui est aussi celle de *ne pas faire* – pour faire de cette chance de pratiquer l'art, une percée nécessairement éthique.

Mon approche de la recherche s'inscrit dans une réflexion large sur notre rapport au monde. Elle soulève des enjeux éthiques de notre disponibilité au monde matériel. Le cœur de mes recherches est devenu celui de la lumière solaire et de sa concentration matérielle dans les pierres. En découle une construction de relations éthiques avec ces formes d'existence du monde minéral qui ne soient pas marquées par des rapports de domination, mais par une manière de « faire avec ». Je m'applique à faire émerger des formes par la voie des actions simples et répétitives. Pour ce faire, je cultive une approche expérimentale envers le médium de la pierre qui peut aussi s'exposer par l'image, par l'écriture et parfois par le son.

Contextualiser l'exposition avec l'astre solaire me permet de dégager l'acte de création de son auto-référentialité. J'ai ainsi développé une approche pour élargir la sculpture par l'action et aussi par l'écriture. Comme la main qui dessine, j'effleure les terrains abandonnés et la matérialité des marbres et des calcaires que je glane. Mes expositions effleurent le contexte du site de présentation, et ma présence est une ombre passagère. L'éthique est une voie de recherche en constante mouvance vers la liberté de penser et la pensée créative. De fait, la problématisation de cette recherche se pose vers une utopie que j'ai tenté de voir s'initier, se réaliser dans la célébration de l'astre solaire et de son économie de la générosité absolue.

Je suis partie d'une confrontation à la pratique : comment agir de manière à rencontrer la résistance, l'entêtement et la dureté de la langue immémoriale des pierres afin d'y retrouver quelque chose d'ancien et peut-être quelque chose participant du décentrement de la condition de mon humanité? Je me suis proposée de voir si leur force était une question de stabilité, si un objet était synonyme de stabilité. D'un autre côté, si la sculpture demeure instable, peut-elle se faire épisodique comme les cycles du jour et de la nuit? J'ai étudié si la sculpture pouvait constituer un site ou une marque du passage du temps, être le reflet de son essence la plus humble, la plus parlante d'une humanité ressaisie et détournée de ses dispositifs d'auto-extraction du monde, du sol, de la terre.

J'ai regardé passer la lune devant le soleil et j'ai joué quelques notes de banjo.

ANNEXE A

Scripts

Grenier, J. Extrait de « Faire se déplacer » tiré du script composé et enregistré in situ, durant l'action éponyme qui s'est déroulé du 11 au 15 mai 2022. Domaine Forget de St-Iréné.

--

Nous on commence quelque chose sans savoir par quel horizon partir.

Quelle sorte de liberté on peut prendre? *Queque* chose s'est passé avec toi.

Notre premier hanneton du printemps : quelque chose s'est passé pendant qu'y'avait aucun vent.

Quelqu'un d'autre est venu nous accompagner. *Queque* chose est arrivé ici.

- J'el vois pas, moi, l'cratère!
- T'avait pas ton petit chapeau, j'tais comme din patate.
- Mmm, anh anh.
- Oui c'est vrai je'l'ai mis où?
- On va peut-être aller marcher à soir.

On n'a pas été capable de l'expliquer. On le voyait p'tête pu à cause qu'on a dit ça de même.

Juste pour dire de quoi.

Son visage était maquillé quand une personne est venue pour lui demander son *ch'min*.

On les sent de temps en temps.

Des fois on se d'mande, on se d'mande, c'tu un tremblement de terre ou c'est les bateaux qui passent. C'tu'l bateau ou c'est ça? On s'habitue un man'dnez pi on dit Ah! Non!

Ça c'tun tremblement de terre. Mais, on.. on le sent là quelques fois par année.

C'est jamais des gros gros tremblements de terre. J'me souviendrai toujours, j'tais ptit, pi on l'a senti. J'me souviendrai toute ma vie. J'étais sur un tabouret, pi y'avait un.. une machine à eau, dans l'temps avec les bonbonnes en..

Pi ça *shékait*. J'*shékait* sur mon petit banc. J'tais pas vieux, entre 9 et 12 ans. Pi j'me souviens. C'est *queque* chose qu'on se souviendra anh..

- Tut' souviens voir l'eau bougée?
- Ouep, faire bloup, bloup, bloup.
- Ouin on a *shéké* ouin – un beau tremblement d'terre

Grenier, J. Extrait de « Faire la soupe au caillou » tiré du script composé à partir du lecture à voix haute
d'une version du conte populaire *La soupe au caillou*

--

PAPA

Invité.e.s

Moi

Mami

France

(DIDASCALIES)

énonciations et autres narrations

(PORTE S'OUVRE)

*

rumeur d'un téléviseur

*

elle fronce les sourcils

(HÉSITATION)

J'pense que t'es pire que moi.

T'es ratoureuse, il te manque juste une queue d'renard.

Queue de renard? Moi? Tant que ça?

Bin tu te vois pas, fait semblant, est là, pi à t'regarde!

*

l'autre implore de la laisser faire

(SOURIRE)

C'est parce que je suis contente d'être avec mami.

Eye tu ris-tu de moi? Ah! bin si..

Bin non, je ris pas d'toi en là! Pourquoi tu penses que je ris d'toi? T'étais crampée tantôt..

Après ça tu es partie à rire.

T'a une mouche sur l'épaule gauche.

(RIRES)

J'avais une mouche qui mange-ma-patate. Une petite-mouche-de-rien. Après ça, j'en ai vu une autre.

(JOUE AVEC GRAINES DE POIVRONS)

T'a une face de ...

Faut pas que tu ailles peur de moi

(RIRES)

T'es wise j'el sais pas..rgard ! Haïssable en ? Hein, est ratoureuse en? Ouin, comme un r'nard.

(HÉSITE)

Laisse-moi donc faire, laisse-moi préparer la soupe!

*

elle regarde dans le vide

(BÂILLEMENT)

Je sais pas, je n'en n'ai jamais goûté d'la comme ça.

Dans un chaudron, mettre un caillou de moyenne taille, ajouter de l'eau, et attendre que ça
bouille.

(SOUPIR)

C'est tout? Moi, dans mes soupes, j'ajoute toujours du céleri.

On peut, ça donne du goût.

*

elle sort le moyen caillou du sac

J'ai pas d'appétit. Hier midi j'ai mangé un petit demi spagh.

Pi du pop corn.

(RIRES)

*

elle mange tout pour oublier

Ouin, il m'a pogné une crise. En tout cas, j'avais acheté des beignes pour le fun. Six beignes. Il n'en n'avait une douzaine! J'ai jamais vu des bonnes tites beignes de même avec foule de miel.

Ta sacoche avec les petits biscuits! Ça se passe bien ici ?

Oui, viens donc t'asseoir avec nous?

(REGARDE LE CAILLOU)

Pi, j'n'ai mangé deux. Une piastre soixante-dix-sept.

Pour combien?

Six beignes, c'pas cher!

Y'en avait une douzaine. C'tait trois piastres. M'a essayé six pour voir. Sont bonnes! T'as-tu acheté d'autres choses. J'avais acheté ça, c'tait tombé dans l'char.

*

un besoin de nourriture

(POINTE LES PETITS BISCUITS)

C'est quoi?

Bin, c'est des barres tendres. J'el sais pas, c'est une nouvelle sorte. Pi à part de'ça, y'en a de dedans! Habituellement chez Price, n'a pas d'sucré. Sucré-salé. Tu paies ça onze piastres. Pi chez I-G-A, des p'tits sacs de rien. Quatre cinq piastres. Pi eux autres, 4 piastres ça équivaut au moins à 4 sacs su I-G-A. Je m'retiens, j'mangerais l'sac au complet.

Y'était resté dans l'char.

(POINTE LE CAILLOU)

Ok, mais l'autre affaire là..

On fait de la soupe au caillou

Je m'étais acheté de la pouding au riz. Tu m'as fait penser à ça. Je vais être obligé de la jeter. J'n'ai pris rien 'qu'une fois avec du sirop d'érable. Ça donne mal au ventre en? Je m'en faisais avant. L'dessert là, d'm'ande'moi s'en pas. J'en fais pu!

Une soupe au caillou, rien qu'à ça ?

Oui.

Mais on a mis du céleri, ça donne du goût.

On peut-tu mettre des courgettes?

On peut.

(PORTE PATIO S'OUVRE)

BIBLIOGRAPHIE

- Abram, D. (2017). On Wild Ethics. *Tikkun*, 32(1), 13-15.
- Agamben, G. (2009). *Nudités*. (M. Rueff, trad.) Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2017). *Polichinelle ou Divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes* (M. Rueff, trad.) Paris : Macula.
- Agamben, G. (2019). *Création et anarchie: l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste*. (J. Gayraud, trad.) Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2003). *L'usage des corps, Homo Sacer IV, 2* (vol. 1-2). (J. Gayraud, trad.) Seuil.
- Agamben, G. (2015). *Le feu et le récit*. (M. Rueff, trad.) Payot & Rivages.
- Bataille, G. (1980). *La part maudite : précédé de La notion de dépense*. Paris : Édition de Minuit.
- Bear, I.J. et Thomas, R. G. (1964). Nature of argillaceous odour. *Nature*, (201), 993-995.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. (s. d.). Effleurer. Dans *CNRTL en ligne*. Récupéré le 5 janvier 2025 <https://cnrtl.fr/etymologie/effleurer>
- Coccia, E. (2019). *Le semeur : de la nature contemporaine*. Fondation Vincent van Gogh. Arles.
- Davis, H. (2022). Intarissable. *Spirale Arts, lettres et Sciences Humaines*, (280), 10-13.
- Deneault, A. et Sacher, W. (2012). *Paradis sous terre*. Écosociété.
- Dieuzaide, M. (réalis). (1983). *Pierre Tal Coat, L'atelier ouvert*. [Film documentaire] <https://www.youtube.com/watch?v=XC-UGNau54o>
- Dodeigne, E. (s.d.) *Le Couple*. [Sculptures]. FNAC-Centre national des arts plastiques, Paris. France. Récupéré de <https://www.navigart.fr/fnac/artwork/eugene-dodeigne-le-couple-14000000030224>
- Dodeigne, E. (s.d.) *Le Couple vers 1960*. [Sculptures]. Maison Piasa, Paris, France. Récupéré de <https://www.invaluable.com/auction-lot/eugene-dodeigne-1923-2015-couple-vers-1960-%20%20%20%2013-c-b5b46318ed>
- Doganis, B. (2012). *Pensée du corps. La Philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux)*. Les Belles Lettres.

- Fattal, S. (2020). *Fix Your Gaze On Saturn's Rings* [Vue d'installation de sculptures]. Centre d'art Bergen Kunsthall, Bergen, Norvège. Récupéré de <https://www.kunsthall.no/en/exhibitions/simone-fattal-fix-your-gaze-on-saturns-rings/#%202020>
- Feyel, J. (2010). La résurgence du sacré: Georges Bataille et Documents (1929-1930). *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poésie comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, 1-20.
- Focillon, H. (1934). *Vie des formes*. (7^e éd.). Paris: Presses Universitaires de France (éd. électronique). Récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Vie_des_formes/Vie_des_formes.html.
- Gachot, E.-M., (2024, 30 janvier). Simone Fattal Shares the Hardest Part of Being an Artist, and Why It's Worth It to Keep Fighting. *Cultured*. <https://www.culturedmag.com/article/2024/01/30/simone-fattal-artist>
- Guilbault, M.-É. et Trudeau, H. (2013). Le nouveau cadre juridique de la restauration de sites miniers au Québec. *Revue du notariat*, 115(3), 371-423. <https://doi.org/10.7202/1044706ar>
- Goumarre, L., (2005, mars). Marie Cool Fabio Balducci. *artpress*, (310), 11-12.
- Halton, M. (2018, 27 juillet). Petrichor: why does rain smell so good?. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/science-environment-44904298>
- Hepworth, B. (1972). Interviewée par J. Stapleton. Barbara Hepworth Sculptress. *British Pathé*. <https://www.youtube.com/watch?v=2qLDOcUIEh>
- Hepworth, B. (1935). *Three Forms*. [Sculptures]. Barbara Hepworth Estate, Angleterre. Récupéré de <https://barbarahepworth.org.uk/sculptures/1935/three-forms-1/>
- Hepworth, B. (1934). *Mother and Child*. [Sculptures]. Wakefield Permanent Art Collection, Barbara Hepworth Estate, Angleterre. Récupéré de https://hepworthwakefield.org/our-art-artists/collections/highlights/mother_and_child/
- Lafrance, P.-A., Dawson, O., Dionne, J., Lacroix, R., Paradis, M., Proulx, S., Santos, A., Turcotte S. et Zetchi, M. (2014). *Chapitre 7 Restauration des sites miniers*. (Rapport sur les activités minières au Québec). Énergie et Ressources Naturelles. Gouvernement du Québec. Récupéré de <https://gq.mines.gouv.qc.ca/documents/examine/DV201501/DV201501.pdf>
- Macé, M. (2017). Formes de vie : un secret de Polichinelle. *Critique*, LXXIII(836-837), 31-42.
- Marie Cool Fabio Balducci. (2017). *Untitled*. [Documentation de l'activation de l'installation]. Documenta 14, National Museum of Contemporary Art, Athènes, Grèce. Récupéré de <https://www.documenta14.de/en/artists/13710/marie-cool-fabi>

Ministère des finances du Québec. (2021). *Avis d'appel d'intérêt : Méthodologie d'estimation des coûts de réhabilitation des sites contaminés sous la responsabilité de l'État*. (MFQ-2021-006).

Schmidlin, L., Szymczyk, A., H. Butler, C. et Bal-Blanc, P. (2022). *Obscure, Marie Cool Fabio Balducci*. jrp Editions.

Thwaites, T. (2011). *The Toaster Project or a Heroic Attempt to Build a Simple Electric Appliance From Scratch*. Princeton Architectural Press.

Timofeeva, O. (2022). *Solar Politics*. Polity Press.

Wilkinson, J. (2014) *Dame Barbara Hepworth 1903-1975*. [Texte de collection] Tate (T06676 Mother and Child 1934, BH 58), Récupéré de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-mother-and-child-t06676> 2014.

Zhong Mengual, E. (2021). *Apprendre à voir : le point de vue du vivant*. Actes Sud.

OUVRAGES CONSULTÉS

Aït-Touati, F., Coccia, E., Dutreuil, S., Tresch, J., Morizot, B., Martin, N., Despret, V., Damme, S. van, Bucchi, D. et Maniglier, P. (2021). *Le cri de Gaïa : penser la terre avec Bruno Latour*. Paris : La Découverte.

Bécot, R. et Daggett, C. N. (2023, 25 août). Pétroculture [Conférence]. *La Manufacture d'idées*, Hurigny, France. <https://lamanufacturedidees.org/2023/06/15/petroculture/>

Boyer, D. (2022). Infrastructural Futures in the Ecological Emergency. *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 47(4), 48-65. <https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/27182674>

Boyer, D. (2023). *No More Fossils*. University of Minnesota Press.

Brillant, J. (1987). *Pierres sculptables du Québec : marbres, calcaires et roches tendres*. Pierres sculptables.

Daggett, C. N. (2018). Petro-masculinity: Fossil Fuels and Authoritarian Desire. *Millennium*, 47(1), 25-44. <https://doi.org/10.1177/0305829818775817>

Daggett, C. N. (2023). *Pétromasculinité. Du mythe fossile patriarcal aux systèmes énergétiques féministes* (2^e éd., C. Amézieux, trad.). Wildproject.

- Davis, H. (2023). Waiting in Petro-Time. *Environmental Humanities*, 15(3), 52-64.
<https://doi.org/10.1215/22011919-10745979>
- Duras, M. (1994). *La vie matérielle*. Paris : Gallimard.
- Ferdinand, M. (2020, 1^{er} juin). Anthropocènes Noirs. Décoloniser la géologie. *Terrestres*.
<https://www.terrestres.org/2020/06/01/anthropocenes-noirs-decoloniser-la-geologie-pour-faire-monde-avec-la-terre/>
- Ingold, T., Gosselin, H. et Afeissa, H.-S. (2017). *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*. Éditions Dehors.
- Jacobs, I. (2022). Sunstruck. *Radical Philosophy*, (213), 107-110.
<https://www.radicalphilosophy.com/reviews/individual-reviews/sunstruck>
- Kwon, M. (2004). *One place after another : site-specific art and locational identity*. MIT Press.
- Latour, B. (2021). *Où suis-je? Leçons du confinement à l'usage des terrestres*. Paris : La Découverte.
- Lippard, L. (1983). *Overlay : contemporary art and the art of prehistory*. New York : New Press.
- Lippard, L. (2001). *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 : A Cross Reference Book Of Information on Some Esthetic Boundaries*. (Réimpression 2019.). University of California Press.
- Lippard, L. (2014). *Undermining, A wild ride through land use, politics, and art in the changing west*. New York : The New Press.
- Moore, J. J. (2019). A Billion Black Anthropocenes or None. By Kathryn Yusoff. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 26(3), 830-832. <https://doi.org/10.1093/isle/isz07>
- Povinelli, E. (2016). *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Duke University Press.
- Povinelli, E. (2017). Geontologies: The Concept and Its Territories - Journal #81. *e-flux Journal*, (81).
<https://www.e-flux.com/journal/81/123372/geontologies-the-concept-and-its-territories/>
- Povinelli, E., Coleman, M. et Yusoff, K. (2017). An Interview with Elizabeth Povinelli: Geontopower, Biopolitics and the Anthropocene. *Theory, Culture & Society*, 34(2-3), 169-185.
<https://doi.org/10.1177/0263276417689900>
- Timofeeva, O. (2021, 12 juillet). Stasis @ The Salon 1. From the Quarantine to the General Strike: On Bataille's Political Economy. *The Philosophical Salon*. Récupéré de

<https://thephilosophicalsalon.com/stasis-the-salon-1-from-the-quarantine-to-the-general-strike-on-batailles-political-economy/>

Timofeeva, O. (2023). What is the Sun? *Energy Humanities News*.
<https://www.energyhumanities.ca/news/what-is-the-sun>

Yussof, K. (2014). Geologic subjects: nonhuman origins, geomorphic aesthetics and the art of becoming inhuman, *Cultural Geographies*, 22(3), 383-407.