

1173655
A.
CL

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ESPACE RÉSONANT ENTRE LE PAYSAGE ET LE CORPS
AU SEIN D'UNE PRATIQUE DE L'INSTALLATION VIDÉO

MÉMOIRE CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

CLAUDETTE LEMAY

Mars 2012

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.01-2006). 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 Claire Savoie de m'avoir aidée à préciser ma pensée tout au long de mon parcours et de m'avoir accompagnée dans le processus d'écriture.

Je remercie également Mario Côté, Éric Le Coguiec et Nicole Gingras d'avoir nourri ma réflexion et de m'avoir fait connaître des auteurs incontournables.

J'aimerais aussi remercier Barbara Wall pour son accueil chaleureux et son enthousiasme.

Je suis reconnaissante envers mes ami-e-s et mes collègues de la maîtrise pour leur appui, particulièrement ceux et celles qui m'ont prêté généreusement leur voix pour la vidéo *Les interprètes* : Georges Audet, Rosalie D. Gagné, Natalie Lafortune, Milan Martineau-Ulman, Jacko Restikian, Hugo St-Onge-Paquin, Jean-Philippe Thibault, Frédérique Ulman-Gagné et Camila Vasquez.

Merci à mes amies Annie Conceicao-Rivet, Geneviève Gagné, Diane Morin, Guylaine Séguin et Claire St-Onge pour leur aide, leurs conseils et leurs encouragements.

Un grand merci à l'équipe de l'ÉAVM pour son soutien technique : Stéphane Beaudet, René Lemire, Lise-Anne Simard, Jean-Philippe Thibault, Patrick Viallet, ainsi qu'à l'équipe de la maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce : Luk Côté, Rémi Turgeon, Robert Dufour, Jean-François Boyer, Simon Deraspe et Laurence Gauthier.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	
LES FIGURES	1
CHAPITRE I	
ESPACES RÉSONANTS	3
1.1 Voyageuse en transit	3
1.2 Point zéro du monde – écoute	4
1.3 Connaissance sensible	5
1.4 Espace poétique	7
CHAPITRE II	
DEVENIR	9
2.1 Corps à l'épreuve et contrainte performative	9
2.2 Corps qui énonce	11
2.3 Stratégies de captation et travail formel	12
2.4 Lien avec la nature : collections de Diana Thater, Karen Knorr, Annette Messenger ...	14
CHAPITRE III	
TOURNER	19
3.1 Sillon fermé et circumambulation	20
3.2 « La vie est probablement ronde »	22
CHAPITRE IV	
CHAMBRE D'ÉCHOS	24
4.1 <i>Résonances</i> , l'exposition	24
4.2 Sonder les mots	24
4.2.1 Brouillage narratif	24
4.2.2 Associations libres	31
4.3 Être ensemble : pouvoir du son	33
4.4 Traduire : perdre et gagner	36
4.5 Faire entendre : sous-titrage pour personnes sourdes et malentendantes	39

CONCLUSION	42
APPENDICE A : DOCUMENTATION VISUELLE	45
A1 Carton d'invitation	46
A2 Communiqué	47
A3 Documentation photographique de l'exposition	48
A4 Compilation vidéo sur DVD	51
BIBLIOGRAPHIE	52

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1	<i>La montagne</i> , installation vidéo, 2008	10
Figure 2.2	<i>My Day in the Pinhole Camera</i> , photos numériques, 2007	10
Figure 2.3	<i>Je ne sais jamais où je suis</i> , installation vidéo, 2009	11
Figure 2.4	<i>Mimologie ornithologique</i> , vidéo, 2:50, 2010	12
Figure 2.5	Diana Thater, <i>Psyche</i> , vue d'installation, 2005	15
Figure 2.6	Diana Thater, <i>Rare</i> , vue d'installation, 2006	15
Figure 2.7	Diana Thater, <i>Knots + surfaces</i> , vue d'installation, 2001	16
Figure 2.8	Diana Thater, <i>The Broken Circle</i> , vue d'installation, 1997	16
Figure 2.9	Karen Knorr, <i>Fables</i> , photographie numérique, 2003-2008	16
Figure 2.10	Karen Knorr, <i>Fables</i> , photographie numérique, 2003-2008	17
Figure 2.11	Annette Messenger, <i>Les pensionnaires</i> , vue d'installation, 1971-72	17
Figure 2.12	<i>Les interprètes</i> , installation vidéo, 10: 00, 2011	18
Figure 3.1	<i>En rond-rond-rond...</i> , installation vidéo, 1999	19
Figure 3.2	<i>Jardin</i> , installation vidéo, 2005	21
Figure 3.3	<i>Mimologie ornithologique</i> , vidéo, 2:50, 2010	21
Figure 4.1	<i>Étude comparée de chants d'oiseaux avec leur transcription phonétique</i> , vidéo, 2009	26
Figure 4.2	<i>Les interprètes</i> , vidéo, 2011	27
Figure 4.3	<i>Hertz/seconde</i> , impression sur papier (détail), 2011	29
Figure 4.4	<i>Hertz/seconde</i> , impression sur papier, vue d'ensemble, 2011	30

RÉSUMÉ

Dans ce texte d'accompagnement, je réfléchis sur le rapport entre le paysage et le corps – un rapport de rencontres et d'échanges – au sein d'une pratique de l'installation et de la vidéo.

Dans le premier chapitre, intitulé *Espaces résonants*, je retrace ce qui, au cours de mes voyages, en situation de mobilité ou de dépaysement, peut devenir matière de création. J'essaie de comprendre comment, dans la recherche d'un objet de travail, des liens se tissent entre mon corps et la nature et comment celle-ci résonne en moi. En ce sens, ma démarche trouve des échos dans l'approche phénoménologique, qui situe le corps au cœur du monde et en échange perpétuel avec lui. Au cours de cette étape de prospection, qui comporte une grande part d'indétermination, une trajectoire imaginaire se construit au rythme de mes pas.

À cette étape « intuitive » succède un travail en atelier plus méthodique et formel que j'aborde au deuxième chapitre, intitulé *Devenir*. J'y décris comment, par des stratégies de captation et de montage, les données sensibles, les sensations, les souvenirs sont transformés, transposés, réorganisés. Enfin, je me réfère brièvement à des œuvres de Diana Thater, de Karen Knorr et d'Annette Messenger qui, au cours de ma maîtrise, m'ont aidée à reconnaître un thème important dans ma démarche, soit le rapport avec la nature.

Au troisième chapitre, *Tourner*, je cherche à définir comment la figure du cercle et le mouvement circulaire se déploient dans mon travail, autant dans les procédés de montage, de tournage, de présentation que dans les déplacements des personnages à l'écran. Le mouvement circulaire m'intéresse parce qu'il est lié à la notion d'impermanence, au processus de transformation et aux cycles qui rythment nos vies. Il rappelle également certains jeux de l'enfance.

Enfin, dans le dernier chapitre, *Chambre d'échos*, il est question de l'exposition *Résonances*, présentée à la maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce du 16 avril au 22 mai 2011. Composée de cinq études inspirées des cris et des chants d'oiseaux, cette exposition rend compte d'une recherche amorcée il y a plus d'un an. Elle soulève des notions sur le son et l'utilisation de la voix, mais ouvre aussi un nouveau champ d'étude sur le langage et la traduction. En effet, je me suis intéressée aux différentes façons de traduire ou de transposer les cris et les chants d'oiseaux – soit par l'onomatopée, la métaphore, le spectrogramme – tout en me questionnant sur les écarts creusés entre les différentes couches d'interprétation.

Mots clés : vidéo, son, corps, sensation, émotion, nature, langage, traduction, code, chant d'oiseau, cercle, mouvement.

INTRODUCTION

LES FIGURES

Première figure : le corps. Pendant ce parcours à la maîtrise, j'ai cherché longtemps, et à tâtons, les mots pour nommer ma pratique. Pourtant, une image s'imposait : la figure du corps, comme un leitmotiv, incontestablement, et ce, depuis la première bande vidéo. Je tournais mes images en huis clos dans un studio, la caméra pointée vers moi, jouant un personnage fictif¹. Élément fondateur de ma démarche, le corps – en mouvement ou immobile, en attente, à l'écoute – est le point d'ancrage d'où je perçois le monde et il constitue une figure centrale dans ma recherche, conférant à mon travail son caractère intérieur et subjectif.

Deuxième figure : la nature. C'est grâce aux séjours en résidence d'artiste que le lien avec la nature a pu se déployer dans mon travail. J'étais sortie du studio de tournage. Le corps, en situation de mobilité et de dépaysement, devenait plus sensible, les sens en éveil. En même temps qu'il prenait sa place dans le monde, il s'engageait dans un mouvement d'échange avec les territoires qu'il arpentait, avec les paysages qu'il traversait, agrandissant ainsi le cercle autour de lui.

Troisième figure : le cercle. Au moment d'écrire le plan de ce texte d'accompagnement, une autre image m'est apparue comme une évidence dans mon travail, une image intimement liée au mouvement : la figure du cercle (et le mouvement circulaire). Le cercle, qui évoque non seulement une forme géométrique sans commencement ni fin, est aussi lié aux cycles de la vie et à ceux de l'univers. Toute ma pratique, sur différents plans, en est imprégnée, évoquant la légèreté d'une ronde enfantine et la profondeur d'un mouvement en spirale.

Pendant le processus d'écriture, et en même temps que je terminais le montage vidéo et sonore des projets sur les cris et les chants d'oiseaux, j'ai été amenée à réfléchir sur les

¹ Un moment, j'ai aimé explorer l'espace imaginaire d'Alice, de l'autre côté du miroir, dans lequel elle se trouve confrontée à l'étrangeté de son propre corps.

notions de langage et de traduction. Dans mon travail se tissaient de nouveaux liens entre les chants d'oiseaux, le langage humain, la voix, la poésie, l'imaginaire, la musique et, enfin, le sous-titrage. Cette partie de ma recherche a pris une telle importance qu'il m'a semblé qu'elle pourrait constituer le cœur de ce texte, éclipsant les autres questions que je me proposais d'aborder. Parler de romantisme, par exemple, de la phénoménologie, de la nature ou de la figure du cercle était-il toujours à propos au regard de mon projet sur les chants d'oiseaux ? J'ai finalement pris le parti d'inscrire ce texte dans un contexte plus large, en me référant à des œuvres antérieures à celles sur les chants d'oiseaux, et cela m'a aidée à mettre en perspective ma démarche et à mieux la comprendre.

C'est donc en prenant appui sur ces thèmes fondateurs – le corps, la nature, le cercle et le langage – que s'est élaborée ma réflexion dans ce texte d'accompagnement. Je tente de comprendre comment, à partir d'expériences sensorielles, le travail en atelier construit l'espace imaginaire de l'œuvre par la réorganisation des données sensibles. Je m'intéresse au glissement qui se produit entre l'élan de départ et l'aboutissement. Je propose également de réfléchir sur une forme élargie de la traduction en m'appuyant sur la recherche que je poursuis actuellement sur les cris et les chants d'oiseaux.

Dans le premier chapitre, je traite du rôle du corps au sein de ma pratique comme outil de perception. Au deuxième chapitre, je me penche sur les stratégies de tournage et les techniques de montage en tentant de comprendre comment s'effectue le passage entre la recherche intuitive et le travail formel. Le corps joue un rôle important également à cette étape de mon processus de création. Le troisième chapitre est consacré à la figure du cercle et aux mouvements circulaires récurrents dans mes vidéos. Enfin, le dernier chapitre concerne l'exposition *Résonances*², composée de cinq études sur les cris et les chants d'oiseaux, desquelles ont émergé de nouvelles pistes de recherche, notamment sur le son, le langage et la traduction.

² *Résonances* a été présentée à la maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce (Montréal) du 16 avril au 22 mai 2011.

CHAPITRE I

ESPACES RÉSONANTS

1.1 *Voyageuse en transit*³

*Élan, hésitation, faux pas.
Je marche sur une arête, au bord d'un précipice.
Se lancer dans le vide est difficile et attirant à la fois.*

*J'ai mis du temps à me mettre en marche.
Un poids me tire par la gauche.
Dans certains cauchemars, je me débats sans pouvoir me déprendre de l'immobilité.*

*Un mouvement s'est engagé.
Avec les pieds.
M'ancrer dans la terre, sentir la douceur du trèfle,
l'humidité du sol ou la rondeur des cailloux.
Sentir les parfums.*

Le corps : « Ce lieu que Proust, doucement, anxieusement, vient occuper à chacun de ses réveils, à ce lieu-là, dès que j'ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper. » (Foucault, 1966).

³ Extrait du texte « Personnage de création », que j'ai écrit dans le cadre du séminaire donné par Mario Côté, *Rapports de la pratique à la théorie*, UQAM, 2009.

1.2 Point zéro du monde⁴ – écoute

Au cours des dernières années, les séjours en résidence d'artiste (à Terre-Neuve, dans les Rocheuses en Alberta et à Helsinki en Finlande) ont façonné mon travail vidéographique et ont permis l'émergence d'un nouveau corpus d'œuvres liées à la nature. Sortir dehors avec l'enregistreur de son et la caméra vidéo, chercher un sujet de travail en marchant en forêt, sur une plage, dans un parc, en gravissant une montagne, en roulant à bicyclette sur un sentier qui longe la mer... Parcourir un nouveau territoire, les sens en éveil. Même au quotidien, j'aime marcher. Parfois, je marche longtemps et j'aime aussi changer de trajet ; le regard se renouvelle, la perception s'aiguise. Marcher me transforme au rythme de mes pas. Je découvre un territoire en même temps que se dessine un tracé intérieur et que se construit un espace imaginaire. « Il suffit même parfois, écrit l'historien de l'art Thierry Davila, d'abandonner son domicile à la faveur d'une promenade vespérale pour assister à la naissance d'une autre personne dans la personne qui déambule. » (Davila, 2002, 160). Je poursuis une quête dans laquelle il y a une grande part d'indétermination, mais qui est tout de même ancrée dans la perception sensible d'un corps relié au monde qui l'entoure. Je tente de demeurer attentive aux perceptions sensorielles, visuelles ou auditives. En cela, l'expérience relève d'une approche phénoménologique, que Davila explique en reprenant la pensée du philosophe Merleau-Ponty :

[...] pour le phénoménologue [Merleau-Ponty], le corps en général, partie prenante du monde [...] est justement « un entrelacs de vision et de mouvement » qui ne fait pas face au spectacle des choses mais qui, corps actif « visible et mobile », « pris dans le tissu du monde », « tient les choses en cercle autour de soi », s'ouvre au donné et à sa visibilité, se déplace pour voir, bouge en discernant (Davila, 2002, 54).

En situation plus sédentaire – pendant mes études à la maîtrise, par exemple – cette question du dépaysement a dû être abordée autrement que par la mobilité qui caractérise les voyages. Je me suis intéressée à la notion d'écoute, à la pratique de l'attention (qui s'applique même dans le quotidien), une écoute pas seulement auditive ou visuelle – les sens ne fonctionnant pas indépendamment les uns des autres – mais du corps tout entier, comme outil de

⁴ Je reprends ici une expression du philosophe Michel Foucault. « Le corps, il est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser. » Foucault, Michel. 1966. Transcription de la conférence « Utopies et hétérotopies ».

perception, interpellé par son environnement et devenant lieu d'échanges, de rencontres, de croisements. « Chaque sens, propose le philosophe Jean-Luc Nancy, est un cas et un écart d'un tel "(se) vibrer", et tous les sens vibrent entre eux, les uns contre les autres et des uns aux autres, y compris le sens sensé... » (Nancy, 2002, 22). L'écoute instaure un mouvement d'interrelation non seulement entre les sens, mais également avec les souvenirs, l'imaginaire et le contexte culturel, qui participent à l'émergence de nouvelles expériences. Ainsi, je m'intéresse à toutes les perceptions et aux liens entre les différents registres sensibles. Ce que je sens ou perçois se transforme, au contact non seulement de mes sens, mais également de mes expériences passées et de mon état d'esprit du moment. Et avec le temps, mes perceptions continuent de se transformer au fur et à mesure que je tente de me les remémorer ou de les recomposer.

1.3 Connaissance sensible

En situation de dépaysement, les sens en alerte, tout événement, même anodin, discret, banal, peut attirer mon attention : le travail patient d'une guêpe, le parcours d'une chenille, la rumeur d'un ruisseau souterrain, le chant d'un oiseau, l'intonation d'une voix entendue au hasard. Ce peut être aussi un ressenti physique, par exemple le vertige éprouvé en haut d'une falaise ou au pied d'une montagne... Je note, je capte et emmagasine des images et des sons sans savoir à l'avance ce que j'en ferai. L'œuvre vidéo à venir témoignera, mais de loin, de ces expériences sensibles qui constituent, en quelque sorte, l'élan de départ au travail d'atelier, et dont je ne garderai que des traces, des évocations.

Plusieurs éléments dans ma recherche, surtout dans la phase de « prospection », pourraient faire écho à certains artistes romantiques. Au 18^e siècle, en rupture avec le mouvement classique et à contrecourant du rationalisme des Lumières, les romantiques revendiquaient l'affirmation du « je », valorisaient les émotions, la transcendance, l'expressivité, la relation avec la nature. Ce mouvement, amorcé en Allemagne en 1770 et qui a perduré en Europe jusqu'au milieu des années 1830, représentait le triomphe des sentiments sur la raison.

La subjectivité, l'expérience sensible et mon lien avec la nature constituent des thèmes importants dans ma démarche. Cependant, à mes yeux, celle-ci s'apparente davantage à une approche phénoménologique qu'à une approche romantique. Ma pratique artistique, s'étant développée en parallèle avec mes expériences personnelles, est étroitement liée à la vie. Mon premier ancrage est bien le corps, pris dans une relation intersubjective et sensible avec le monde, mais sans qu'il soit emporté par des tourments émotifs et narcissiques. L'œuvre à venir proposera plutôt une « transposition » de mon expérience, une évocation fragmentée et imaginaire qui ne se collera pas à une réalité autobiographique. Au contraire d'un repli sur soi, le point de vue que j'adopte – introspectif, sensible, intimiste – me relie et m'ouvre à *l'autre*, à son humanité, car j'aime croire que ce qui me touche pourrait aussi toucher le spectateur et résonner avec son propre imaginaire.

Par ailleurs, ma pratique s'apparente aussi à une démarche conceptuelle par certains aspects systématiques de mon processus de création – en particulier dans le travail d'atelier et dans le développement d'une idée – par des procédés de tournage structurés et des techniques de montage méthodiques⁵. Ainsi, mon travail se situe dans un courant en art contemporain où les données sensibles se fondent dans les pratiques conceptuelles. En effet, on assiste aujourd'hui à un renouveau de l'art conceptuel qui engage le corps et la subjectivité de l'artiste, un sujet qu'aborde la philosophe française Catherine Grenier dans son essai *La revanche des émotions*, publié en 2008. Elle y démontre comment, depuis les années 1980, l'émotion a été peu à peu réintroduite dans les œuvres d'art. Voici un extrait qui résume son hypothèse :

La chute du mur de Berlin provoque un déferlement émotionnel solidaire, mais charrie aussi dans son sillage le contrecoup douloureux d'une réfutation définitive des modèles utopiques du XX^e siècle. Le choc du sida, les images des Boat People, les attentats terroristes puis la guerre aux portes de l'Occident poursuivent ce travail de démantèlement et introduisent le doute et la menace jusque dans l'espace intime. L'art, mettant alors en avant les questions du corps et de l'identité, répercute cette translation du domaine social vers l'espace personnel. En l'espace de vingt ans, on a ainsi vu la scène contemporaine évoluer d'une suprématie de la démarche conceptuelle, recouvrant toutes les pratiques, y compris postmodernes, vers une contamination de l'œuvre par les données sensibles et l'apparition d'une dimension psychologique et affective auparavant déniée (Grenier, 2008, 23).

⁵ J'aborde au chapitre IV mes techniques de travail en atelier.

Selon Grenier, la mutation dans le domaine de l'art serait survenue progressivement. Elle en relève les premiers signes dans l'essai de Roland Barthes, *La chambre claire*, publié en 1980, dans lequel l'auteur dévoile une dimension affective et personnelle, provoquant une certaine rupture avec le discours conceptuel. Dans son essai, Grenier donne en exemple des artistes (Robert Morris, Christian Boltanski, Anselm Kiefer) qui ont été vivement critiqués pour avoir introduit dans leurs œuvres « un souffle pathétique perçu comme une trahison à l'encontre de la radicalité critique des avant-gardes ». « De même, les artistes femmes qui intègrent à leur art la sensibilité et le pathos féminins, comme Louise Bourgeois, Eva Hesse, Ana Mendieta ou Annette Messager, se trouvent minorées, voire contestées » (Grenier, 2008, 21).

Il est difficile, sans recul historique, de situer son appartenance à un courant, qu'il soit artistique, social ou générationnel. Même si je ne reconnais pas dans mon travail une filiation directe avec ces artistes, j'y vois quelques correspondances avec la théorie de Grenier : Je touche aux émotions (sans qu'elles soient exacerbées) et je compose mes œuvres dans la retenue des sentiments tout en cherchant à interpeller le spectateur. Je tente de retracer une expérience personnelle sensible que je transforme ensuite par le travail en atelier⁶. Ainsi, ma démarche pourrait s'inscrire dans ce courant artistique contemporain qui renoue, comme l'écrit Grenier, avec la connaissance pathétique du monde⁷ en même temps qu'elle se situe dans cette mouvance d'un art conceptuel renouvelé.

1.4 Espace poétique

Sensibilité, subjectivité, expérience humaine, évocation, fragments, subtilité, intuition, imagination... Espace poétique : espace ouvert. Pour conclure ce chapitre, j'aimerais aborder brièvement la notion du « poétique ». Je suis retournée à Bachelard pour tenter d'en préciser le sens : « Dans sa nouveauté, dans son activité, l'image poétique a un être propre, un

⁶ J'aborde au chapitre II le travail en atelier.

⁷ Grenier, à propos de cette connaissance, se réfère à la pensée du philosophe et peintre Pierre Klossowski : « Klossowski distinguait, sur les traces de Nietzsche, un mode de connaissance qui ne passe pas par l'apprentissage et la pensée critique : la « connaissance pathétique ». Une connaissance ne relevant pas de l'intellect, mais de l'émotion, et basée de ce fait sur une relation au monde et aux fondamentaux que seul l'art peut proposer » (Grenier, 2008, 13).

dynamisme propre. » « Considérée dans la transmission d'une âme à une autre, on voit qu'une image poétique échappe aux recherches de causalité » (Bachelard, 1957, 2, 8). Pour moi, une image poétique en vidéo s'apparente, comme dans la poésie, à la construction d'un espace imaginaire par associations d'idées, par collage intuitif. Les images vidéo et les sons, juxtaposés, superposés, fragmentés et réorganisés, proposent un nouveau sens, un nouvel espace « poétique ». Une grande part de la dimension poétique dans mon travail se joue également sur le plan sonore. Je m'intéresse au pouvoir évocateur du son, par exemple au caractère unique d'une voix – son timbre, son grain, son souffle – mais aussi à la musicalité des sons.

Ultimement, je tente de créer une ouverture dans la lecture de l'œuvre afin qu'on puisse y projeter du sens selon son imagination, ses expériences personnelles et ses habitudes culturelles. Je ne vise pas à retransmettre fidèlement une expérience, mais à la transposer par des choix esthétiques à la fois intuitifs et formels.

Le caractère poétique dans mon travail se manifeste aussi par une dimension ludique, construite dans la retenue et la légèreté. Le monde de l'enfance n'est jamais loin, une voix intérieure s'élève, un espace imaginaire s'ouvre.

CHAPITRE II

DEVENIR

Devenir, c'est à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. (Deleuze et Guattari, 1980, 334)

Je m'intéresse à la notion de devenir, que j'associe au processus de création dans lequel une expérience vécue sera transformée pour devenir autre.

Imaginer une nouvelle trajectoire. Comment utiliser la sensation ou le souvenir d'une sensation pour amorcer le travail dans l'atelier? C'est ce que je tente de comprendre dans ce chapitre. « L'expérience s'éloigne, devient incertaine, écrit le sociologue Pascal Nicolas-Le Strat. Elle se fait encore entendre, mais de loin. Que va-t-il subsister? Des traces visuelles ou sonores, écrites ou figurées » (Pascal Nicolas-Le Strat, 2009, 1).

Dans l'atelier, l'intention de travail se précise, les données sensibles sont réorganisées, la recherche intuitive dont j'ai parlé précédemment cède la place à une activité plus systématique et méthodique, mais dans laquelle le corps occupe encore une fonction prépondérante. Je relate ici quelques-uns des tournages dans lesquels le corps est mis à l'épreuve, répondant à un plan de travail précis.

2.1 Corps à l'épreuve et contraintes performatives

Banff, Alberta, 15 mai. Vertige, horizon bloqué, souffle coupé.

Tournage dans l'ascenseur vitré avec vue sur la montagne. Contrainte : une captation vidéo d'un aller-retour d'ascenseur toutes les heures pendant une journée, de l'aube à la tombée de la nuit. Seize heures : seize plans. Le soir, dans mon lit, je peux encore sentir dans mon corps le mouvement de l'ascenseur, comme on garde le souvenir du tangage d'un bateau.



Figure 2.1 *La montagne*⁸, installation vidéo, 2005.

Banff, Alberta, 10 novembre. Transformer l'atelier en caméra à sténopé. Le paysage extérieur y pénètre, projeté à l'envers. Mes yeux ont besoin de quelques minutes avant de le percevoir. Contrainte : prendre une photo numérique de cet espace intérieur « paysager » toutes les 15 minutes. De 10 h à 16 h 30. Journée méditative où je ne fais que ça : attendre le moment de la prochaine prise de vue, dans quelques minutes. À peine le temps d'aller aux toilettes entre chaque prise ou d'aller me chercher une soupe. Et si je reste embarrassée dehors, je rate une prise. Dans les entre-deux, j'écris un peu ou je ne fais rien. En silence et dans la pénombre. De l'intérieur, observer la lente transformation du paysage suivant la course du Soleil.



Figure 2.2 *My Day in the Pinhole Camera*⁹, photographie numérique et vue partielle de l'exposition, 2005.

⁸ Voir la vidéo démonstrative sur le DVD en annexe.

⁹ Voir la vidéo démonstrative sur le DVD en annexe.

Dans ces deux projets réalisés à Banff, mon corps se trouve entièrement voué à une tâche précise, un exercice chronométré, et il subit une certaine épreuve de durée qui l'entraîne dans un état méditatif.

2.2 Corps qui énonce

Dans les deux projets qui suivent, la contrainte passe par un travail avec la voix. Mon corps énonce et s'incarne par la voix. Le lien avec le paysage et la nature est encore présent, mais un nouveau thème apparaît dans ma démarche, soit le langage. En cela, *Je ne sais jamais où je suis* et *Mimologie ornithologique*, même si elles soulèvent des enjeux fort différents l'une de l'autre, constituent des œuvres charnières.

*Je ne sais jamais où je suis*¹⁰

Helsinki (Finlande) et Montréal (Québec). Trame sonore à deux voix. Contrainte : une voix féminine lit une liste de noms de rues en finnois – ton assuré, presque mécanique – et une autre voix féminine, hésitante, balbutiante, tente de les répéter. La difficulté à l'enregistrement est à la fois réelle et symbolique, faisant écho à ma tentative d'appriivoiser un nouveau territoire et une nouvelle culture. Une cartographie imaginaire se dessine au rythme de cette étrange litanie.



Figure 2.3 *Je ne sais jamais où je suis*, installation vidéo, 2008 (remix 2010).

¹⁰ Installation vidéo réalisée à la suite d'une résidence d'artiste à Helsinki, Finlande, en 2007. Voir la vidéo démonstrative sur le DVD en annexe.

Mimologie ornithologique

Liste d'onomatopées répertoriées dans les guides d'ornithologie servant à décrire les chants d'oiseaux. Contrainte : filmer un gros plan de ma bouche qui prononce ces onomatopées. Je me regarde dans l'écran ACL pendant que je filme, et l'effet miroir provoque un mouvement vers l'intérieur, ma voix descend dans mon ventre et s'incarne peu à peu. Je perds le ton neutre que j'avais pris dans *Étude comparée de chants d'oiseaux...*, de plus en plus « convaincue » des mots que je prononce. Entre dire, voir, entendre, dire, j'apprends à parler comme devant le miroir. L'exercice d'appropriation forge un nouveau territoire, creuse un sillon en moi.



Figure 2.4 *Mimologie ornithologique*, vidéo, 2:50, 2010¹¹.

2.3 Stratégies de captation et travail formel

Dans mon travail, l'expérience sensible du corps peut s'allier à une recherche formelle rigoureuse. Je compte les heures, collectionne les mots, accumule les pas. La caméra n'est pas seulement un prolongement du regard, mais bien du corps tout entier. Corps mobile ou stable, parlant ou silencieux, regard témoin ou subjectif. La distance avec le sujet varie, la trajectoire prend forme. Dans *La montagne*, le travelling vertical, qui s'imposait, ébranle notre perception classique du paysage, habituellement retracé par un mouvement de caméra horizontal. Ainsi, mon corps-œil-caméra peut (enfin) s'élever, comme pour se déprendre de la sensation d'étouffement ressentie au fond de la vallée de Banff. C'est après-coup que j'ai

¹¹ Voir le DVD en annexe.

fait le lien entre cette expérience d'oppression et ce mouvement d'élévation de l'ascenseur qui, symboliquement, m'en libérait. Mon corps, devenu mobile, comme délesté de son poids, fait face au roc qui, lui, paraît immuable et silencieux. Au fil des heures qui s'écoulent pendant cette journée de tournage, seuls les changements de lumière altèrent l'image du paysage, une lente transformation qui rappelle le mouvement perpétuel et l'impermanence du monde.

Dans les images de *Je ne sais jamais où je suis*, c'est la caméra qui induit le mouvement oscillatoire de l'eau au bas de l'écran. Une caméra fixe placée sur un pont flottant suffit à rendre mouvante toute l'image et à déstabiliser le corps. Dans *My Day in the Pinhole Camera*, j'utilise cette fois un appareil photo numérique, et le paysage « s'anime » grâce à la série de photos placées les unes à la suite des autres. Rappelant une séquence cinématographique, ce sont elles, dans un lien de continuité, qui documentent la transformation du paysage et le passage du temps. L'aspect statique de l'intérieur de l'atelier semble accentuer l'impression de mouvement du dehors. Ou est-ce le changement de lumière du dehors qui fait ressortir la fixité du dedans? Au fond, l'un agit sur notre perception de l'autre. Dans *Activités d'insectes*¹², la caméra vidéo est fixe, déposée au ras du sol, observant de près l'activité inlassable des insectes. En fait, ces images ont été captées sur le vif, au hasard de mes promenades. À la manière d'un documentaire, le corps-œil-caméra se pose en observateur, un peu en retrait, laissant l'action occuper tout le champ de l'image. En même temps, filmer ces insectes en gros plan et les présenter dans de petits écrans de cinq pouces – les montrant presque à l'échelle réelle – tend à réduire la distance d'observation : le regard oscille entre la proximité et l'éloignement, entre l'empathie et l'objectivité. Dans la recherche sur les chants d'oiseaux, que j'aborde au chapitre IV, la caméra est tantôt un témoin-miroir quand je me filme – témoin qui influence même ma façon de parler –, tantôt plus neutre quand je filme les autres (dans *Les interprètes*¹³, par exemple).

Bien que mon travail vidéographique soit lié à l'expérience personnelle, au corps, à la nature, il ne se pose pas en rupture radicale avec des démarches plus conceptuelles. J'allie parfois la légèreté d'un jeu à la rigueur d'un archivage. La caméra, tantôt fixe, tantôt mobile, adopte un

¹² Installation vidéo, 2009. Voir la vidéo démonstrative sur le DVD en annexe.

¹³ Vidéo, 10:00, 2011. Voir le DVD en annexe.

point de vue oscillant entre la subjectivité et la distanciation. J'use de stratégies qui rappellent celles du cinéma expérimental, particulièrement dans l'installation *La montagne*, qui s'inscrit, pour reprendre les mots de Nicole Gingras à propos de cette œuvre, « dans la pure tradition du cinéma structurel des années 1970 » (Gingras, 2008, 56). Ce lien avec le cinéma structurel se traduit, entre autres, par l'utilisation de la boucle (même si ce n'est jamais la même séquence qui est répétée), par la durée du tournage (une journée en discontinu), une certaine épreuve de durée dans l'installation (19 minutes). J'interroge ainsi les rapports tant sensibles que cognitifs qui se tissent entre moi et le monde.

2.4 Lien avec la nature – collections : Diana Thater, Karen Knorr, Annette Messager

J'aimerais parler ici brièvement de certaines œuvres qui, au cours de ma maîtrise, m'ont permis de reconnaître dans ma démarche un thème fondamental, soit le rapport avec la nature. Ainsi, j'ai pu intégrer à mon travail des images vidéo que je considérais comme des « images de touriste », en ce sens qu'elles étaient inhabituelles pour moi et que je ne savais pas comment les intégrer à ma pratique. Je les avais tournées par intérêt personnel, sans visée artistique : par exemple, une guêpe construisant son nid, un papillon de nuit voletant autour d'une source de lumière, des mouches s'agglutinant sur une méduse échouée sur la plage, etc. L'artiste américaine Diana Thater, dans certaines de ses installations vidéo à projections multiples, utilise des images de mammifères, d'oiseaux, d'insectes (éléphants, girafes, zèbres, faucons, abeilles...) qu'elle intègre à l'architecture. Les images de la nature se déploient au sein de dispositifs sculpturaux et technologiques, jouant sur les frontières entre le naturel et le construit, le réel du site et l'illusion de la projection. *The Broken Circle* (1997), *The Best Animals Are The Flat Animals* (1998), *Knots + Surfaces* (2001), *Rare* (2008). Par ailleurs, la photographe d'origine allemande Karen Knorr, dans son projet *Fables* (2003-2008), crée – dans des musées d'art et d'histoire naturelle, des villas et des châteaux – des fictions en mettant en scène des animaux naturalisés (renards, girafes, écureuils, rats, oiseaux...). Knorr tisse des liens entre le passé et le présent, la mémoire des lieux et la fiction de ses mises en espace. « [L'animal] sert ici de support à un récit potentiel et codé de multiples références

historiques et contemporaines [...] » (Leleu)¹⁴. Enfin, l'artiste française Annette Messager, sans son installation *Les pensionnaires* (1971-1972), montre une étrange et émouvante collection de petits oiseaux empaillés emmaillotés dans des tricots de laine. Ils sont sagement alignés dans un présentoir vitré (comme on peut en voir dans les musées d'histoire naturelle). « Dans une fiction, l'artiste se donne le rôle d'une maîtresse de pension, d'une mère qui élève, garde, protège et punit ses enfants-oiseaux »¹⁵. Cette œuvre, qui évoque aussi les rituels de l'enfance, m'a touchée par sa grande délicatesse et ses récits fictionnels empreints de gravité. Ces trois artistes, chacune à leur manière et à différentes époques, scrutent les rapports complexes et sensibles entre humain et nature, réel et imaginaire, raisonnement et instinct, légèreté et profondeur, vie et mort... et dans lesquels ma pratique trouve des échos, entre autres par la présence d'animaux. Voici quelques vues d'installations de ces trois artistes :



Figure 2.5 Diana Thater, *Psyche*, 2005.



Figure 2.6 Diana Thater, *Rare*, 2008.

¹⁴ Extrait du site Internet de Karen Knorr, consulté le 28 décembre 2010.
<http://www.karenknorr.com/interview-with-karen-knorr-by-nathalie-leleu/>

¹⁵ Extrait du site Internet du Bureau international de l'édition française consulté le 28 décembre 2010. <http://www.bief.org/Livres/Livre.aspx?opeld=3240&livId=193970>



Figure 2.7 Diana Thater, *Knots + surfaces*, 2001.

Figure 2.8 Diana Thater, *The Broken Circle*, 1997.



Figure 2.9 Karen Knorr, *Fables*, photographie numérique, 2003-2008.



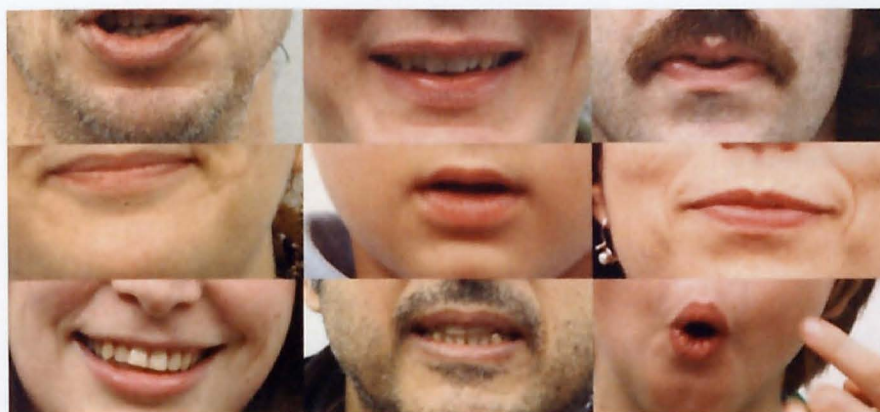
Figure 2.10 Karen Knorr, *Fables*, photographie numérique, 2003-2008.



Figure 2.11 Annette Messager, *Les pensionnaires*, 1971-72.

À ma manière, je construis moi aussi d'étranges collections dans lesquelles la nature s'allie à la culture, créant des liens fictionnels et ludiques entre l'humain et ce qui l'entoure.

Dans mon corpus d'œuvres récentes autour des cris et des chants d'oiseau, je collectionne les mots, les onomatopées, les phrases qui servent à décrire la voix des oiseaux. J'enregistre des interprétations vocales, je compose plusieurs ritournelles, je cumule les représentations graphiques des sons...



Son chant ressemble au bruit d'une goutte d'eau tombant sur une surface métallique très chaude

Figure 2.12 *Les interprètes*, installation vidéo, HD, 10:00, 2011.

CHAPITRE III

TOURNER

*un chemin sort
de mes pieds
j'avance je vais
sur le plus inconnu
des chemins
celui qui sort de moi*
(Meschonnic, 2006, 27)

La forme circulaire comme motif central. Elle s'est intégrée naturellement dans mon travail dès le début de ma pratique en vidéo. Figure récurrente, mouvement cyclique, légèreté d'une ronde enfantine, voix intérieure qui déploie un tracé en spirale... C'est dans la circularité que j'imagine tous les rythmes internes du corps, tous les échanges et rebonds entre moi et le monde, en résonance avec les mouvements de l'univers. Mon travail en recèle des traces sur plusieurs plans, même dans certains titres : *La ronde* (1998), *En rond-rond-rond...* (1999).



Figure 3.1 *En rond-rond-rond...*, installation vidéo, 1999.

3.1 Sillon fermé¹⁶ et circumambulation¹⁷

Procédé de répétition ou de reprise, la boucle est très répandue dans l'art sonore et vidéo (surtout dans l'installation vidéo), que ce soit à l'étape du montage ou dans la transmission de l'œuvre. Je l'utilise abondamment dans mon travail, autant dans l'image que dans le son. Une séquence peut être jouée et rejouée, je peux avoir l'impression de revoir ou de réentendre toujours la même chose mais, à chaque tour, je ne suis jamais la même personne qui revoit, réentend, re-sent. À force de tourner, je suis entraînée dans un mouvement méditatif et intérieur de plus en plus profond qui agit à la manière d'un mantra.

Dans l'installation *La montagne*, le système de la boucle s'est formé à même le processus de tournage, imposé par la mécanique opératoire du projet : filmer une montée/descente chaque heure, pendant une journée. Ainsi, l'ascenseur fait l'aller-retour incessant entre la terre et le ciel, et le paysage se transforme sous la course (cyclique) du Soleil. L'ascenseur devient – pour citer à nouveau Nicole Gingras – « une machine à enregistrer le temps et à documenter le mouvement » (Gingras, 2008, 56). Dans d'autres vidéos, c'est la voix qui est mise en boucle au montage, s'enroulant sur elle-même, ressassant des mots ou des bribes de phrases, composant un récit hachuré. Elle creuse un sillon vers l'intérieur en même temps qu'elle cherche à s'étendre à l'extérieur. « Le son est ainsi parfois une affaire de basculement, écrit Michel Chion, entre dehors et dedans » (Chion, 1998, 9). Quant aux personnages, ils font les cent pas dans l'image, tournent en rond ou sur eux-mêmes, exécutent une ronde, font la roue... et les images de leurs gestes sont parfois répétées au montage. L'idée de quête, d'une recherche identitaire, est présente, et leurs chorégraphies s'accordent à la voix qui les suit à la trace. Par leurs ritournelles et leurs circumambulations, ils forgent des territoires où raconter la transformation et la course du temps.

¹⁶ « L'expérience du sillon fermé [consistait], en un temps où cette musique [concrète] se faisait sur disque souple, à refermer un fragment enregistré sur lui-même (comme peut le faire, par accident, une rayure), [...] Avec L'arrivée du magnétophone, c'est la boucle de bande magnétique qui a remplacé le sillon fermé, en créant un effet parfaitement similaire. » (Chion, 1983, 20)

¹⁷ « La circumambulation consiste à tourner autour d'un symbole ou à l'intérieur de celui-ci. C'est un rite que l'on retrouve dans de nombreuses religions. »

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Circumambulation>, consulté le 6 mars 2011. Rondes cérémoniales, tourner autour d'une statue de bouddha, effectuer sept tours à La Mecque... Mais outre son caractère religieux, ce mouvement de déambulation revêt aussi un sens universel en lien avec les mouvements du cosmos. Je m'intéresse à la portée ritualiste du terme au-delà du sens religieux.

De façon plus formelle, le cercle se retrouve comme motif visuel dans plusieurs de mes vidéos. Par les effets numériques de fenêtre ou de masque, je recadre l'image, n'en dévoilant qu'une partie, en isolant un élément. Dans l'installation *Jardin*, par exemple, l'utilisation d'un masque rond, qui rappelle la longue-vue ou le trou de serrure, met en relief le parcours obsessif du personnage : faire les cent pas dans un parterre de trèfle. Territoire circonscrit, univers clos, il ne semble pas y avoir possibilité d'en sortir. Dans *Mimologie ornithologique*, un effet de masque entoure les petites bouches et les isole derrière un écran noir. C'est comme si, ainsi détachées du reste du corps, elles devenaient autonomes, des bouches « animées », organes « articulants » par où sortent les mots. Toute l'attention est reportée sur elles, accentuant l'aspect ludique de cet exercice de langage.



Figure 3.2 *Jardin*, installation vidéo, 2005.



Figure 3.3 *Mimologie ornithologique*, vidéo, 2:50, 2010.

3.2 « La vie est probablement ronde¹⁸ »

Je suis féminin.

*Je suis un réceptacle, un lieu de gestation,
de lente transformation et de création.*

Je suis soumis aux rythmes cycliques.

La figure de la spirale se déploie en moi et m'indique le chemin.

Je porte les traces du passage du temps,

j'accumule les âges par strates [...]¹⁹

« [...] l'univers est en perpétuel devenir et [...] tout n'est que mouvement et écoulement sans commencement ni fin » (Trinh, 2000, 158).

Toutes ces formes, les motifs et les mouvements circulaires récurrents dans mon travail sont liés pour moi à la notion d'impermanence. Je m'intéresse au processus de transformation, aux cycles qui règlent nos vies (saisons, passage du temps, vie-mort...).

D'un point de vue phénoménologique, mon corps se trouve au centre d'un cercle en échange incessant avec le monde, la lisière de ce cercle étant perméable et en constante redéfinition. Le corps fait donc le pont entre le dedans et le dehors, entre la voix intérieure et l'extérieur, un dualisme qui se déploie dans mon travail de plusieurs façons entre privé/public, action/immobilité, désir/appréhension, féminin/masculin, etc. Phases d'une même trajectoire cyclique, ces polarités sont en échange perpétuel et se façonnent sans cesse l'une l'autre. Toute ma démarche artistique est portée par ce mouvement de balancier.

Ces trajectoires cycliques rappellent aussi les tracés circulaires imprimés dans le corps par les différents systèmes internes : respiration, pulsation, circulation sanguine, digestion et même la pensée, lorsqu'elle tourne sur elle-même ou qu'elle est obsessive, etc. Tourner en rond, se balancer, répéter le même refrain nous ramène également aux images de l'enfance, à l'univers du jeu, de la ronde et de la ritournelle. Dans ce processus, la légèreté fait parfois contrepoids à la gravité, l'effleurement à la profondeur. Ainsi, le mouvement d'une ronde

¹⁸ Phrase de Van Gogh que Gaston Bachelard rapporte dans *La poétique de l'espace*, p. 208.

¹⁹ Extrait du texte « Personnage de création », dans lequel je fais référence au corps, et que j'ai écrit dans le cadre du séminaire *Rapports de la pratique à la théorie* donné par Mario Côté, UQAM, 2009.

semble nous garder à la surface des choses, en même temps qu'elle creuse vers l'intérieur un sillon en spirale, motif ouvert qui rappelle le caractère cyclique de toute évolution.

Dans le corpus récent que j'ai développé autour du chant d'oiseau, le motif du cercle se perçoit surtout au plan sonore, dans le travail de composition musicale, entre autres par l'utilisation du procédé de la boucle.

CHAPITRE IV

CHAMBRE D'ÉCHOS

4.1 Résonances²⁰

« La présence sonore est un « en même temps » essentiellement mobile, vibrant de l'aller-retour entre la source et l'oreille, à travers l'espace ouvert [...] » (Nancy, 2002, 36).

Imaginer une chambre d'échos comme un lieu de rencontres et de renvois multiples – entre chants d'oiseaux et langage humain, son et image, mots et sens, réel et imaginaire... De ces mouvements d'aller-retour et de rebond, s'ouvre un espace de dialogue, une expérience sensible offerte au visiteur.

L'exposition *Résonances* présente le résultat d'une recherche sur les cris et les chants d'oiseaux amorcée à l'été 2009 dans le cadre d'un atelier de création portant sur les mots dans l'image et l'image dans les mots²¹. Composée de cinq études – trois vidéos, une installation sonore et des images de sonagrammes sur papier – cette recherche soulève de manière ludique des questions sur le langage, le son et la voix. Je me suis intéressée à la part d'interprétation, d'invention, de perte et de gain que comporte toute activité de traduction.

4.2 Sonder les mots

4.2.1 Brouillage narratif

Dans *Résonances*, je travaille à partir du langage, mais en le détournant, en brouillant les pistes qui lient les mots au sens, en estompant les repères dans les récits. Depuis le début de ma pratique en vidéo, la voix constitue la matière première de mes trames sonores. Ma propre

²⁰ *Résonances* est le titre de mon exposition de fin de maîtrise présentée à la maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, du 16 avril au 22 mai 2011.

²¹ *Atelier projet de création : Les mots dans l'image, les images dans les mots*, donné par Alain Fleischer, UQAM, été 2009.

voix. Je la traite au montage, avec sa matérialité, ses sonorités, sa musicalité, son rythme; chaque son comme un matériau brut²². Mots charcutés, redoublés, enroulés, entremêlés, ralentis... jusqu'à les rendre abstraits, dessaisis de leur signifié²³ (c'est mon intention). Il ne reste que des traces de l'histoire ou du poème que j'ai enregistré au départ. Cette voix raconte autrement qu'une voix hors champ descriptive. Je préfère l'effleurement, l'évocation, le souffle qui sont, pour moi, ce qui se rapproche d'une voix intérieure; celle qui peut entrer en résonance avec la voix de l'autre. J'essaie de m'adresser au spectateur sans la portée référentielle du langage – et, s'il y en a une, le sens reste ouvert.

Dans mes œuvres récentes, j'interviens peu dans le montage sonore. Je travaille toujours avec la voix, mais les stratégies de « brouillage narratif » diffèrent. Dans *Je ne sais jamais où je suis*, c'est la langue finnoise, dépourvue de signification pour moi, qui devient matière sonore abstraite, un flot continu de sons inintelligibles, graves et ronds... Par cette trame à deux voix aux sonorités énigmatiques, je tente, mot par mot, de tracer un nouveau territoire, qui renvoie à la fois à un itinéraire réel (dans Helsinki) et à un parcours imaginaire.

Dans la recherche sur les chants d'oiseaux, un tout autre champ lexical sert de matériel sonore : onomatopées, métaphores, descriptions et graphiques, entremêlés à la voix humaine. Les conventions du langage des oiseaux restent obscures, les mots des humains servant à le traduire demeurent approximatifs et quelquefois fantaisistes. L'écart entre les différentes transpositions et le chant réel varie, et parfois ce dernier semble tellement lointain qu'il disparaît sous les multiples couches d'interprétation. Alors que dans le projet précédent, *Je ne sais jamais où je suis*, je tente d'apprendre des mots en finnois, afin de mieux m'orienter et éventuellement de communiquer avec les autres, dans cette recherche je vise plutôt à explorer un nouveau registre en y confrontant la voix humaine. Le sujet du chant d'oiseau est un prétexte pour faire jouer différents codes de langage et interroger le jeu de la représentation (sonore, visuelle, graphique, linguistique).

²² En lien avec cette idée de « matériau brut », je traiterai au point 4.3 des notions d'« objet sonore » et d'« écoute réduite » développées par le compositeur de musique concrète Pierre Schaeffer.

²³ « [...] tout mot, et tout signe linguistique en général, est une entité à deux faces. Tout signe linguistique présente l'union du son et du sens ou, en d'autres termes, celle du signifiant et du signifié. » (Jakobson, 1976, 39)

*Étude comparée de chants d'oiseaux avec leur transcription phonétique*²⁴, sous l'aspect d'un faux documentaire *low-tech*, contient un répertoire d'une vingtaine d'onomatopées recensées dans les guides d'ornithologie et qui devraient nous aider à reconnaître les différents cris et chants. J'ai relevé les plus connues : Bruant à gorge blanche : « Où es-tu, Frédéric, Frédéric, Frédéric? ». Hirondelle noire : « Piou, piou, piou, piou... ! ». Canard : « Coin, coin, coin... ». J'ai choisi de ne pas faire entendre le vrai chant de l'oiseau, mais d'utiliser seulement la conversion en formes d'onde (*waveform*)²⁵ et la traduction par onomatopées, deux types de représentation différents, l'un étant technique et plus difficile à décoder et l'autre, plus subjectif. Mais ces traductions, conçues pour aider à reconnaître les différents cris et chants, sont-elles utiles à cette fin ? Pour que l'onomatopée prenne un sens, il faut avoir déjà entendu le chant en question. Quant à la forme d'onde, elle représente bien le rythme et l'intensité du son, mais elle demeure un outil du domaine technique des logiciels de son.

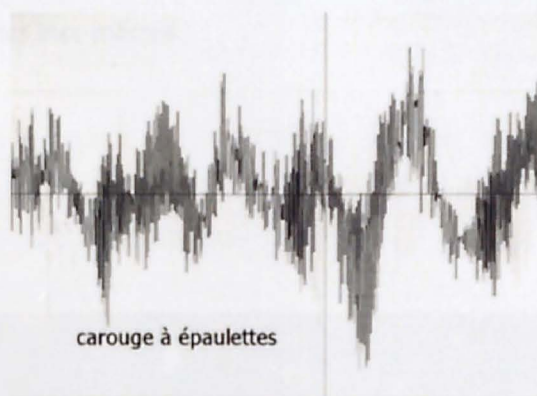


Figure 4.1 *Étude comparée de chants d'oiseaux avec leur transcription phonétique*, vidéo, 4:50, 2009.

Dans *Mimologie ornithologique*, les spécimens sont incarnés par de petites bouches humaines qui récitent des onomatopées parfois surprenantes, et qui varient selon la culture et la langue de ceux qui les « inventent » : Moucherolle à côtés olive : « Vite, vite, trois bières! », Paruline jaune : « Huit, huit, huit, pantalon huit ! » Bruant à couronne blanche : « Veux-tu du poulet frit ? » (Paquin, 2004). Le lien avec les chants d'oiseaux paraît encore plus

²⁴ Vidéo, 4:50, 2009. *Étude comparée de chant d'oiseaux...* a été le premier jalon de la recherche que je poursuis actuellement. Voir la version intégrale sur le DVD en annexe.

²⁵ La forme d'onde (ou *waveform*) représente l'amplitude sur l'axe vertical en fonction du temps sur l'axe horizontal.

improbable, abstrait, et il est difficile d'imaginer la « voix originale » de l'oiseau. On pourrait même croire qu'il s'agit de phrases inventées.

*Les interprètes*²⁶, quant à eux, creusent un écart encore plus grand. Des volontaires, confrontés à des descriptions écrites de chants ou de cris d'oiseaux – que j'ai également répertoriées dans les guides d'ornithologie – doivent interpréter vocalement devant ma caméra le son qu'ils imaginent. Par exemple : « Son cri évoque un amalgame pressé dans une dent » (Constantine, 2008). « Son cri rappelle le bruit d'une goutte d'eau tombant sur une surface métallique très chaude » (Brûlotte, 2007). « Coups de klaxon forts et rauques » (Brûlotte, 2007), etc. La voix de l'oiseau passe par un premier filtre, celui des mots – qui sont déjà une interprétation en soi de l'ornithologue – puis par un second filtre : la subjectivité de chaque interprète. Chacun y va de sa transposition personnelle et unique, selon son imagination, ses connaissances, sa mémoire auditive, son âge et son origine culturelle. On peut y observer la part d'invention et le décalage variable entre chaque génération de sens et même entre les interprètes eux-mêmes.



Meuglement sourd très particulier rappelant une scie à chaîne

Figure 4.2 *Les interprètes*, installation vidéo, 10:00, 2011.

Puisque jamais, dans ces trois vidéos, je ne donne à entendre le chant réel de l'oiseau, il sera difficile, voire impossible, de le retracer malgré tous les efforts et l'imagination déployés pour le transposer. Les couches d'interprétation s'accumulent, mais ce qui m'importe, c'est ce qui émerge de ces improvisations : des matériaux sonores inouïs et, dans certains cas, de réelles créations mélodiques.

²⁶ Vidéo, 10:00, 2011. Voir le DVD en annexe.

Dans l'installation sonore *Tioulou!*²⁷, un duo de voix humaines s'exerce à chanter dans une langue inventée qui s'inspire des onomatopées servant à décrire les chants d'oiseaux. Leur performance vocale devient une matière musicale manipulable au montage. Les voix humaines ont leurs propres cadence et musicalité, où s'entrecroisent le souffle, le chantonement, le dialogue, la ritournelle. Chanter, répondre, répéter comme dans une comptine d'enfant. L'évocation des chants d'oiseaux devient de plus en plus lointaine et floue. Pour cette installation, j'ai voulu créer des conditions particulières d'écoute, plus immersive et intime, qui contraste avec l'effet écho du reste de la salle d'exposition. Pour ce faire, j'ai construit à l'entrée de la galerie un vestibule de trois mètres par quatre mètres, j'ai placé sur les murs, à la hauteur de l'oreille, cinq petits haut-parleurs qui diffusent une trame sonore à cinq canaux. Le visiteur doit passer par ce « sas » avant d'avoir accès au reste de la salle. L'installation *Tioulou!* ne contient pas d'images, à part celles que les sons pourraient faire naître dans notre imaginaire, proposant ainsi une expérience à la fois intérieure et ludique. La reconfiguration de l'espace de la galerie a permis de créer deux espaces mitoyens dont les atmosphères sonores se contaminent et s'entremêlent à certains moments.

Finalement, pour *Hertz/seconde*²⁸, je présente une série de sonagrammes²⁹ imprimés sur papier de qualité plan qui transcendent de façon précise les voix des neuf interprètes. Espace silencieux. Ces données ont-elles un sens si on ne sait pas les déchiffrer? On peut en apprécier la qualité graphique et la délicatesse du trait, y constater les écarts entre chaque son en termes d'intensité, de fréquence, de durée et de rythme, mais n'avons-nous pas l'impression, malgré la précision technique, d'être encore plus éloigné de la source réelle, celle des voix humaines, puis des phrases descriptives et, enfin, des cris d'oiseaux? Comme s'il s'agissait d'hiéroglyphes d'une langue inconnue. Avec un certain effort d'imagination ou de remémoration, le visiteur pourra peut-être en tirer quelques sons... dans sa tête.

²⁷ Installation sonore, 2011. Voir la vidéo démonstrative sur le DVD en annexe.

²⁸ Impression sur papier (1 m x 4 m).

²⁹ Le sonagramme représente, sur l'axe vertical, l'amplitude (intensité du son), la fréquence (hauteur du son) ainsi que le spectre harmonique (les degrés de gris) en fonction du temps sur l'axe horizontal.

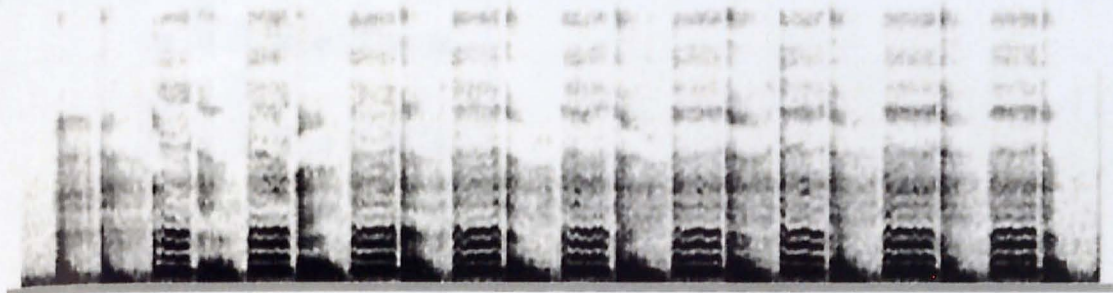


Figure 4.3 *Hertz/seconde*, impression sur papier de sonagrammes (détail), 2011.

Dans tous ces exercices de « langage » que je viens de décrire, il est fait référence aux cris et aux chants d'oiseaux, mais transposés, déformés, transfigurés... Je me sers des mots, des syllabes, des phonèmes, des voix, des rythmes, des sonorités. Les signes dans le langage m'intéressent davantage que l'information véhiculée par les mots, pour ce qu'ils ouvrent en nous ou évoquent.



Figure 4.4 *Hertz/seconde*, impression sur papier (vue d'ensemble), 1 m x 4 m, 2011.

4.2.2 Associations libres

Toutes les interprétations sont possibles. L'œuvre reste ouverte. Je fais comme si je parlais ou chantais en « oiseau ». À la manière d'un jeune enfant qui joue à parler en imitant l'intonation et le rythme d'un discours, mais sans en connaître les conventions. Par ce langage en devenir, il cherche à communiquer, à briser son isolement, à s'ouvrir sur le monde extérieur. L'enfant se lance, il invente, il parle. « Le babil, écrit le philosophe Jacques Cardinal, est cette première phase exploratoire où le langage apparaît pour ainsi dire dans sa pure matérialité (signifiant). » (Cardinal, 1996, 528). Je m'intéresse à cette matérialité sonore des onomatopées qui, au-delà de l'imitation, constituent un matériau riche en possibilités de création, d'évocation et d'interprétation. Le poète Claude Gauvreau, dans sa poésie qu'il nomme « automatisme surrationnel », cherche aussi à retrouver cette langue d'avant la grammaire, la langue originelle, pulsionnelle. Il invente la langue « exploréenne », qui serait, si l'on suit la pensée de Gauvreau, à l'écoute de l'inconscient, explorant la matérialité de la langue et du signifiant. Gauvreau crée une poésie radicale à la limite du lisible et de l'intelligible, entre langage parlé et onomatopées. Le lien entre les mots et le sens est rompu. La lecture peut être ardue, si on en juge par ce poème, *Jappements à la lune*.

ghédérassann omniomnem wâkulé orod écmon zdhal irchpt
laugouzougldefterrpanuclémenpénucleptadussel ferf folfoufaulô farmurerr a clô dzorr
(Gauvreau, 1975, 1498).

Comment interpréter ce que Jacques Cardinal appelle « magma »? De quelle manière l'aborder? Je citerais ici Michel Chion, qui traite du même sujet à propos d'une œuvre de Luciano Berio qui utilise un texte de James Joyce : « [...] le phonème isolé devient matière sonore, voix, bruit, tout ce qu'on voudra, mais il se décolle de toute appartenance linguistique. » (Chion, 2004, 63). En même temps qu'il peut sembler hermétique, le poème reste ouvert, offrant au spectateur ou lecteur une grande surface d'interprétation, à prendre ou à laisser. « Comme si le lecteur, écrit Cardinal, libéré un instant du procès référentiel de la langue, pouvait projeter sur ce magma les différents récits de ses associations fantasmatiques. » (Cardinal, 1996, 525). Ainsi, une part de l'inconscient participe à la construction de l'œuvre et permet une grande liberté, tant de création que de réception.

Probablement qu'une lecture publique de Gauvreau lui-même permettait une expérience sonore plus complète, puisque la voix et le rythme contribuent à donner corps aux sons.

Des musiciens de jazz ont eux aussi, à leur manière, inventé une nouvelle langue qui s'accordait librement à leur musique et qu'on a appelée le scat³⁰. La voix devient un instrument dans un geste purement musical. Le choix d'une syllabe est conditionné par sa tonalité, sa musicalité, sa résonance avec les autres instruments et par l'émotion qu'elle éveille. Par ailleurs, dans la musique électroacoustique, grâce aux outils électroniques, la voix est souvent travaillée comme un son abstrait, un « objet sonore »³¹, qui possède un caractère unique. C'est ce que je cherche à faire dans mes compositions sonores, laisser surgir la poésie par la sonorité et le rythme, (re)trouver une forme de langage d'avant les codes grammaticaux. « Le geste vocal exprime, marque l'irruption de forces (in)conscientes dans la chaîne parlée. Entre corps et langage, la voix est expressive : elle accomplit l'état intérieur. » (Bailblé, 1988, 91). Cet état intérieur, pour moi, compose avec l'imagination, la poésie, le plaisir de l'écoute, le pouvoir évocateur du son...

Le Chant des Oyseaulx

Frian, frian, frian, frian, frian, frian...
 Tar tar tar tar tar tar tu,
 Velec, velec,
 Ticun, ticun, ticun,
 Tu, tu... coqui, coqui, coqui, coqui...,
 Fiti, fiti, quilara, quilara, quilara,
 Teo coqui coqui, si ti si ti,
 Turry, turry, turry, qui lara,
 Huit, huit, huit...
 Oy ty, oy ti, oy ti, teo teo teo teo,
 Trrr,
 Et huit, huit,
 Tar, tar... Fouquet quibi quibi,
 Trrr, turi turi, Frr,
 Turi turi, Vrr
 Fi ti Fi ti, Frrr...

³⁰ Anglic. Style vocal propre au jazz, qui consiste à chanter sur des syllabes arbitraires (et peu nombreuses) ou à déformer les syllabes d'un texte chanté (*Le Petit Robert*). Des artistes comme Louis Armstrong et Ella Fitzgerald ont pratiqué cet art, à partir des années 1920, intégrant à leurs chansons des onomatopées avec la même facilité qu'ils improvisaient en musique.

³¹ Je me penche sur cette question de l'objet sonore à la section 4.3.

Ce *Chant des Oyseaulx* n'est pas un extrait de mes exercices onomatopéiques, mais le troisième couplet d'une chanson écrite par Clément Janequin en 1528³². Cette chanson de Janequin s'inscrivait dans un courant d'imitation de la nature qui a traversé l'esthétique musicale de cette époque. Pour ma part, l'exercice de traduction ne vise pas à imiter fidèlement le langage des oiseaux, mais plutôt à observer comment la traversée des registres s'opère, comment, d'un code à l'autre, le sens se transforme; comment le lien avec la source sonore se perd. Le son devient une matière poétique et ludique manipulable, qui s'éloigne du code de la parole. L'exercice de traduction, puisqu'il est ici plus ou moins voué à l'échec, permet une libre interprétation et laisse place à la subjectivité, à l'imagination et à l'invention.

4.3 Être ensemble – pouvoir du son

*Un cercle.*³³

Une trentaine de personnes debout.

*Le « bâton de la parole » passe de main en main
pour qui veut s'exprimer.*

Blablabla. Déversement.

Ennui.

S'éclipser.

Un peu plus loin, un autre cercle autour d'un feu.

Un petit groupe avec des instruments de percussion.

Changement d'ambiance.

Danser, le plaisir monte.

Être ensemble sans avoir besoin de la parole.

Trouver sa place.

*Les vibrations des instruments et des corps,
mystérieuses mais palpables,*

tracent un nouveau territoire mouvant.

³² Source :

<http://www.ecoles.cfwb.be/argattidegamond/cartable%20musical/Janequin/JanequinExtrait.html>

³³ Extrait de mon journal qui relate une expérience significative pour moi.

« Le son n'est pas moins fait de renvois : il se propage dans l'espace où il retentit tout en retentissant en moi » [...] (Nancy, 2000, 22).

Même si ma recherche actuelle sur les chants d'oiseaux repose essentiellement sur la voix, j'aimerais aborder ici la notion d'« objet sonore », car je m'y intéresse depuis le début de ma pratique en vidéo, dans laquelle j'intégrais des sons concrets (craquement, miaulement, bruit de pas, grincement...) que je manipulais au montage, les traitant comme des matériaux bruts et abstraits, les dissociant peu à peu de leur cause ou de leur source. Ils devenaient, pour reprendre la notion développée par le compositeur français Pierre Schaeffer, des « objets sonores ». « On appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une *écoute réduite* qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification. » (Chion, 1983, 34). Ainsi, les concepts d'« écoute réduite » et d'« objets sonores » sont étroitement liés, se renvoyant constamment l'un à l'autre. « [...] [l']écoute réduite [...] s'intéresse au son pour lui-même, comme *objet sonore*, indépendamment de ses causes ou de son sens [...] » (Chion, 1983, 18). Schaeffer a développé cette nouvelle catégorie d'écoute pour la distinguer des autres types d'écoute dont Michel Chion parle dans *Le son, traité d'acoulogie*, (2010). Mais il retient des catégories schaefferiennes trois manières de découper l'écoute et il les nomme autrement :

- l'écoute figurative (l'écoute causale selon Schaeffer) identifie la cause du son, par exemple, le bruit des pas ;
- l'écoute codale (l'écoute sémantique selon Schaeffer) correspond à un signal sonore codé, comme l'est la parole, par exemple ;
- l'écoute réduite ; les deux auteurs s'entendent pour dire que cette écoute identifie le son en lui-même en faisant abstraction de la cause, du sens. Chion ajoute « de l'effet », pour s'intéresser aux qualités sensibles du son.

En fait, le chant des oiseaux perçu par l'oreille humaine sera entendu différemment selon qu'on est ornithologue, musicien, amoureux de la nature, un chat, un autre oiseau... La cause reste évidente dans la plupart des cas, mais sujette aussi à interprétation. Il est établi que les

cris et les chants d'oiseaux sont généralement liés à la survie, soit comme marquage territorial, invitation nuptiale ou alerte en situation de danger, mais il n'en demeure pas moins que le code du langage des oiseaux nous est inconnu.

Dans l'histoire de l'ornithologie et de la musique, on s'est intéressé aux chants d'oiseaux en tentant de leur donner une signification ou simplement comme motif musical, ou encore en leur prêtant parfois des émotions humaines, telles la joie, la tristesse, la colère ; chanter le matin pour rendre grâce à la nature... Ma recherche relève davantage d'une intention de travailler les sons de manière libre pour leurs qualités intrinsèques (musicalité, timbre, souffle, rythme...) mais sans aboutir obligatoirement à une écoute réduite.

Cette notion d'écoute réduite est née des expérimentations en musique concrète. Les chercheurs, à force de manipuler les segments sonores, en sont arrivés à « se désintéresser de la causalité du son [...] et à oublier aussi le sens dont il était porteur [...] » (Chion, 1983, 33). John Cage a intégré cette pratique à certaines de ses performances, les sons concrets étant autonomes, écoutés pour eux-mêmes, « agissants ». Il s'intéressait plus aux bruits extérieurs aléatoires – qu'il incorporait à ses performances – qu'à la musique composée.

« J'aime les sons tels qu'ils sont ; je ne veux pas que les sons prétendent être autre chose, [...] » « [...] j'aime l'activité du son, il est plus fort ou moins fort, plus aigu ou plus grave, et cela me satisfait complètement. Je n'ai pas besoin que le son me parle³⁴ (Chion, 2004, 68).

Sa pensée est marquée par cette époque où l'art conceptuel prône une certaine distance critique et rejette toute fonction figurative, anthropomorphique et pathétique de l'œuvre d'art. Ne pas entendre au-delà du son qui est là, ne pas voir au-delà de l'image qui est là. Il ne s'agit pas d'une activité de censure, mais d'un projet utopique qu'il est intéressant d'observer.

Ce que je nomme le « pouvoir du son » se situe à l'inverse de cette pensée, c'est-à-dire que je crois que le son, même si je le prends pour lui-même, que je le travaille comme un matériau abstrait libéré de sa source, ne restera pas enfermé dans cette écoute étroite et finira par faire naître du sens. Un peu à la manière de la poésie et de la musique, il peut engendrer chez le

³⁴ Michel Chion cite John Cage interviewé dans l'émission de télévision *Écoute*.

spectateur des images, des émotions ou des sensations liées à ses propres expériences et à son imaginaire (par un mécanisme de projection). Selon l'état de réceptivité de l'écouter, le son ouvre d'autres espaces de perception et d'évocation. « [...] tout son, même le plus abstrait, est potentiellement figuratif, écrit Michel Chion, et [...] son audition "objective" est dès lors influencée et parasitée par toute sorte d'associations et représentations extrasonores. » (Chion, 1998, 50). En ce sens, le son « parle », non pas parce que j'entends une voix dans un bruit de ruisseau, mais parce qu'il retentit en moi et que je peux y projeter toutes sortes d'autres images, pensées ou sons que ceux d'un ruisseau. Le son inaugure un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, aller-retour entre le monde et mon corps, il agit sur mes autres sens, même le « sens sensé ». Michel Chion fait une analogie entre la structure de l'oreille humaine et ce mouvement de bascule : « L'oreille a en propre chez l'être humain d'être un organe à la fois externe et interne, d'où peut-être la symbolique particulière qui s'attache au son et qui en fait un lien entre les différents mondes (réel, imaginaire) et les différents niveaux (physique, spirituel) [...] » (Chion, 1998, 26). On retrouve à nouveau cette idée d'un mouvement de balancier, d'une oscillation, d'un entre-deux qui anime mon travail depuis le début de ma pratique en vidéo.

4.4 Traduire : perdre et gagner

La traduction est un discours tourné vers l'intérieur, une descente, au moins partielle, de « l'escalier en colimaçon du moi » (Steiner, 1975, 120).

« Son cri évoque le bruit mystérieux d'une pompe à main montant des marais » (Paquin, 2004)³⁵.

*Quelqu'un lit cette phrase,
la description d'un cri d'oiseau.
L'autre écoute.
Comprendre chaque mot, saisir le sens de la phrase.
Qu'est-ce que ça évoque ?
Puis imaginer le son que cela pourrait être.*

³⁵ Cet extrait rend compte de l'exercice que j'ai fait faire aux neuf personnes qui ont participé à ma vidéo *Les interprètes*. Cette phrase est l'une des seize descriptions que je leur proposais : les participants devaient interpréter vocalement le cri ou le chant de l'oiseau.

*« le bruit mystérieux d'une pompe à main montant des marais ».
 Puis tenter de l'interpréter vocalement...
 Entre le son qu'on imagine et celui qu'on est capable de faire,
 il peut y avoir une marge...*

Ici, l'exercice de traduction se veut libre. On joue le jeu avec tout ce que cela comporte d'imprécision et d'interprétation. L'imitation est imparfaite, mais évocatrice. D'une certaine manière, cette notion d'interprétation a toujours été présente dans mon travail, et elle s'inscrit dans mon processus de création de manière volontaire. Ainsi, une expérience vécue, une sensation, un paysage, des mots, etc. deviennent des matières premières que je « ré-encode », et dont il ne subsistera que des traces. L'espace de l'œuvre est construit par fragments et par couches d'interprétation, la réalité vécue est décalée et recomposée, en plus d'être altérée par la mémoire et le temps. Je citerai ici l'écrivaine française Annie Ernaux à propos du processus d'écriture :

Il n'est pas question de prendre telles quelles les images, les paroles, de les décrire ou de les citer. Je dois les « halluciner », les rabâcher [...] et ensuite je tâche de « produire » – non de dire – la sensation dont la scène, le détail, la phrase, sont porteurs pour moi, par le récit ou la description de la scène, le détail. Il me faut la sensation (ou le souvenir de la sensation), il me faut ce moment où la sensation arrive, dépourvue de tout, nue (Ernaux, 2003, 41).

De même, dans *Résonances*, l'enjeu n'est pas de traduire exactement le chant des oiseaux ni de comprendre leur code puisque, de toute façon, nous ne savons jamais réellement ce qu'ils racontent. Je ne cherche pas non plus à imiter ni leur chant ni leur musique – des musiciens et des compositeurs (dont Messiaen, Couperin, Mahler, Stravinski) l'ont déjà tenté, inspirés par leur qualité musicale (sans non plus se préoccuper du sens). Je m'intéresse plutôt au décalage, au glissement dans le passage d'un registre à l'autre, aux couches de sens qui se superposent et voilent peu à peu la « voix » originale de l'oiseau. Ainsi, dans le projet *Les interprètes*, de multiples interprétations s'entrecroisent, d'abord avec des mots, puis avec les voix humaines.

J'aimerais faire ici une analogie entre mon travail de transposition poétique en vidéo et celui de traduction de textes, qui mettra en lumière certains enjeux dont la perte et le gain inhérents à toute activité de traduction. Est-il possible de conserver intacte l'essence du texte (ou de la sensation) d'origine? N'est-elle pas altérée, au contact des différents filtres, au profit d'une

nouvelle création? Entre les deux se creuse inévitablement un écart plus ou moins grand selon les différents contextes culturels et le bagage de la personne qui traduit. Même dans ma propre langue, chaque fois que je communique, il y a traduction. Mon message est conditionné par mon origine culturelle et par une langue unique et privée construite à partir de mes souvenirs, de mes expériences, etc. Et le récepteur me comprendra selon ces mêmes conditionnements propres à lui. Rien de surprenant, alors, à ce que la communication entre les humains soit souvent complexe, le sens des mots n'étant pas figé, mais bien en constante évolution. Devant ce constat, peut-on encore croire que la traduction est possible? En ce domaine, deux positions s'opposent, comme l'explique le philosophe et essayiste Georges Steiner :

La position « monadiste » la plus intransigeante, et de grands poètes l'ont adoptée, conduit, en toute logique, à penser que la traduction authentique est impossible. Ce qu'on regarde comme traduction est un ensemble admis d'analogies imparfaites, une ébauche de reproduction tout juste tolérable quand les deux langues ou les deux cultures sont apparentées, mais qui tombe dans la contrefaçon dès qu'entrent en jeu des langues et des sensibilités très éloignées (Steiner, 1975, 79-80).

À l'opposé, une autre théorie linguistique (la « thèse universaliste ») croit en une « structure sous-jacente au langage [...] universelle et commune à tous les hommes » (Steiner, 1975, 79).

Les dissemblances entre les langues ne sont que de surface. La traduction existe justement parce qu'on peut identifier et saisir à l'œuvre dans tout idiome, aussi singulières ou bizarres qu'en soient les formes apparentes, les universaux profonds, génériques, historiques, sociaux dont dérivent toutes les grammaires. Traduire, c'est dépasser les disparités extérieures de deux langues données pour ramener au jour leurs principes analogues et, en dernier ressort, uniques (Steiner, 1975, 79).

Entre ces deux théories, je me demande si, effectivement, les mots dans une langue ont leur correspondance dans une autre langue. Il y a forcément un décalage, des glissements, des écarts dans le passage d'une langue à l'autre. Dans ma recherche, je tente de trouver une communication plus intuitive, à partir du corps, des sensations, du son, de la voix, et en détournant le langage, cela afin de tisser des liens avec l'autre, le spectateur, qui soient de l'ordre du ressenti, sans avoir recours au langage. Si je m'attarde aux mots, comme dans cette étude sur les oiseaux, c'est pour leurs qualités sonores et musicales, comme s'il était possible de les utiliser au-delà de leur sémantique. « Y a-t-il, comme on le dit communément, des réalités sensibles "trop profondes pour les mots" ? », demande Steiner dans son essai sur la

traduction (Steiner, 1975, 129). Pour ma part, ce qui m'importe au fond, dans cette recherche, ce n'est pas la traduction exacte, mais de voir ce que l'ensemble « est capable d'amorcer, d'agencer ou de fabriquer » (Nicolas-Le Strat, 2007, 4). Ne serait-ce pas, justement, par le son, la voix, le rythme – qui renvoient aussi à la musique et à la poésie – qu'on peut atteindre une forme de langage universel qui ne passerait pas par les mots?

4.5 Faire entendre : sous-titrage pour personnes sourdes et malentendantes

Je ne connais pas le langage des signes, je ne traduis pas non plus d'une langue vers une autre, je rédige les sous-titres en français – destinés aux personnes sourdes et malentendantes – de contenus télévisuels diffusés au Québec. J'occupe cet emploi à temps partiel depuis une dizaine d'années. Je place des mots dans l'image. Ici, il y a peu d'espace pour l'invention, l'évocation, l'imagination. Il s'agit de transcrire le plus fidèlement possible les paroles et de décrire de manière succincte les sons d'ambiance pour que la personne sourde ou malentendante comprenne ce qui se passe à l'écran. Ne rien perdre de la réalité de l'image. Réel étiqueté, nommé, décrit minutieusement. Le son qui défile et nous échappe est fixé par les mots, immobilisé quelques secondes, le temps de la lecture.

Le sous-titrage pour personnes sourdes requiert l'usage d'une langue normalisée et standardisée afin d'être accessible à tous, surtout aux personnes qui n'ont jamais entendu et qui pourraient difficilement saisir certaines déformations de la langue (joual, argot, *slang*...) qu'on ne trouve pas dans les dictionnaires courants. (par exemple : « Chu ben tannée de c't'affaire-là! »). On y perd peut-être un peu en « saveur » au profit d'une lisibilité plus universelle.

L'interprétation des émotions ou des sentiments des personnages est à éviter : on fera plutôt usage de mots qui servent d'indices quant au ton de la voix. Par exemple, « Marie, *criant* : "Je ne veux plus te voir!" », et non pas « Marie, *avec colère* : "Je ne veux plus te voir!" ». Ou encore : « Jean, *d'une voix tremblante* : "Je m'excuse." », et non pas : « Jean, *repentant* : "Je m'excuse." » Les sons d'ambiance décrits dans les sous-titres servent aussi d'« indices » dans le récit, c'est-à-dire qu'ils sont directement reliés à une cause, à une source la plupart du

temps hors champ, et qui informe sur ce qui se passe. Par exemple : « Un chien aboie dehors », « Sirène de police » lorsqu'on ne voit pas le chien ou la voiture de police. Et si la cause d'un bruit n'est pas identifiable immédiatement, le son conserve quand même sa valeur indiciaire. Par exemple, un « craquement » dans la forêt, la nuit, peut laisser présager une menace. Pour l'entendant, ces sons relèvent d'une « écoute naturelle », directe (et parfois inconsciente), qui est, pour reprendre la définition de Pierre Schaeffer, la « tendance prioritaire et primitive à se servir du son pour se renseigner sur l'événement » et elle s'exprime par la question « Qu'est-ce que c'est ? Qui est-ce ? Que se passe-t-il ? » (Chion, 1983, 29). Pour la personne sourde qui regarde la télévision, l'écoute naturelle doit passer par le texte, donc un certain déchiffrement, une forme de « traduction ». En même temps qu'ils témoignent de ce qui se passe, les sons participent à la construction (ou la reconstitution) de l'espace de l'image (incluant le hors-champ) : ils élargissent donc le champ visuel. Ils modifient également la notion du temps, puisqu'ils permettent d'anticiper ce qui arrive au loin ou par derrière, ils préviennent que quelque chose va survenir. « Une porte s'ouvre » – comme indice que quelqu'un entre –, « bruits de pas précipités », « grondement », « sonnette d'entrée », « coup de feu », etc. Mais parfois on peut se demander comment une personne sourde de naissance se figure un son de grésillement, par exemple, ou de martèlement. Ainsi, la perception de l'espace de l'image doit passer par un décodage, une « écoute » moins intuitive, moins directe, passant par les mots des sous-titres. Michel Chion, dans son essai *Le son*, parle de la perception du temps chez un enfant sourd : « L'enfant sourd vit plus dans l'instant. Les choses, les personnes surgissent devant ses yeux, d'une façon qui semble magique, et, quand ils ne sont plus dans son champ visuel, ils ne sont plus du tout dans son champ de perception. » (Chion, 1998, 76).

Cette activité de sous-titrage fait ressortir la dépendance de l'image vidéo, filmique ou télévisuelle à l'égard des sons (et des mots) qui l'animent, la cernent, la complètent et la construisent de toutes pièces parfois. Ici, il ne s'agit pas de brouiller les pistes – comme j'aime à le faire dans mon travail de création – mais bien de les mettre au jour.

Dans mon travail en vidéo, je tente de transformer ce rapport entre l'image et le son. Je les conçois l'un et l'autre dans un lien d'interdépendance, l'un élargissant le champ de l'autre. Je tente, par cette association, d'ouvrir un nouvel espace, d'ouvrir à un nouveau sens,

imaginaire, poétique, autre. Le son n'est plus un indice se référant à l'espace de l'image, mais permet un bond dans l'imagination.

Dans *Les interprètes*, j'ai inséré pour la première fois des sous-titres, empruntés aux ornithologues, sur mes images, mais en inversant le processus : les phrases décrivent bel et bien des sons, ceux de cris d'oiseaux que nous n'entendrons jamais dans la vidéo mais, au contraire du sous-titrage pour malentendants, elles précèdent le son de l'image, le génèrent, deviennent en quelque sorte consignes : « Meuglement sourd très particulier rappelant une scie à chaîne », « Cris variés : trémolos, plaintes modulées et rires hystériques » (Brûlotte, 2007). Mais ces consignes, au lieu de cloisonner le sens, l'ouvrent à toutes les interprétations.

CONCLUSION

C'est sur ces questions à propos de la traduction, du langage, des mots, du son et de l'image que se clôt mon texte d'accompagnement. Cette recherche sur les cris et les chants d'oiseaux, loin de se terminer avec l'exposition *Résonances*, ouvre au contraire un nouveau champ d'étude où j'entrevois encore de multiples possibilités, tant du côté de la musique et du son que de la poésie, du dessin, de l'installation sonore, éventuellement des répertoires fictifs, des lexiques en langues étrangères, etc.

De plus, cette recherche soulève de nouveaux enjeux liés au travail de traduction, de décodage et de transposition dans ce qu'il comporte de création, de perte et de gain : des glissements de sens s'opèrent, des écarts se creusent, des couches d'interprétation s'accumulent... Dans le corpus d'œuvres sur les cris et les chants d'oiseaux, chaque exercice de traduction devient prétexte à un jeu, à une transformation poétique, pour faire naître un sens nouveau. L'imitation, qu'elle soit vocale, écrite ou graphique, se présente plutôt comme un pastiche et rend compte de l'impossibilité de traduire en langage humain mais, surtout, elle met en évidence le décalage entre le réel et sa reproduction.

Cette recherche m'a également amenée à développer un processus de création plus systématique et conceptuel, ce dont j'ai pris conscience non sans un certain étonnement. Même si, au début de ce texte, je parle d'une recherche intuitive et sensible, de la subjectivité et de l'émotion, de la nature, des animaux, des insectes et des mouvements de l'univers, je suis revenue dans le studio pour y tourner mes images, enregistrer les voix, faire le montage. Les sons de la nature (cris et chants d'oiseaux) – que jamais je ne donne à entendre – y sont transcodés, interprétés, transcrits, manipulés par la voix humaine ou par des procédés technologiques. C'est comme si, en quelque sorte, j'introduisais la nature dans le studio, activant un système de dualités entre nature et culture, naturel et artificiel, intuition et construction, interprétation et langage codé, indétermination et décision... À la rigueur formelle s'allie la légèreté d'un jeu car, telle une collectionneuse, j'accumule les données, répertorie et classe les spécimens, mais dans un dessein ludique et poétique.

Les nouvelles pistes de travail qui émergent de cette recherche sur les cris et les chants d'oiseaux présagent une transition importante au sein de ma pratique artistique, lui donnant une impulsion nouvelle, en particulier dans sa dimension sonore. Je ne sais pas comment elle se développera ni quelles seront les prochaines étapes, mais je l'envisage avec beaucoup d'enthousiasme. Elle gardera ses assises – des données sensibles, le corps en lien avec la nature, la notion de cycle, le langage –, mais au milieu d'alliances nouvelles.

Pendant le processus d'écriture de ce texte, une nuit, j'ai rêvé que je perdais la vue. Je marchais seule dans une ville que je ne connaissais pas, et soudainement mon champ de vision s'est mis à rétrécir. En quelques secondes, j'étais plongée dans le noir. Je me suis un peu affolée, je continuais d'avancer lentement en me guidant avec mes mains sur un mur de briques. Je me suis dit que je ne pourrais plus faire de vidéo, je ne pourrais faire que du son.

Dans mon rêve, ça ne m'a pas semblé si dramatique.

APPENDICE A

DOCUMENTATION VISUELLE

A1	Carton d'invitation	46
A2	Communiqué de presse	47
A3	Documentation photographique de l'exposition	48
A4	Compilation vidéo sur DVD	51

Les interprètes



Meuglement sourd très particulier rappelant une scie à chaîne

Image extraite de la vidéo Les interprètes, 2011

MAISON DE LA CULTURE DE NOTRE-DAME-DE-GRÂCE

CLAUDETTE LEMAY RÉSONANCES

INSTALLATION AUDIO-VIDÉO

VERNISSAGE : LE SAMEDI 16 AVRIL À 13 H
EXPOSITION : DU 16 AVRIL AU 22 MAI 2011

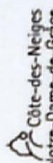


PERTE DE SIGNAL

MAR ET MER : 13 H À 19 H / JEU ET VEN : 13 H À 18 H / SAM ET DIM : 13 H À 17 H
3755 RUE BOUTREL / T 514 872-2757 / METRO VILLA-MARIA
VILLE MONTREAL.QC.CA/CDN-MDG / WWW.ACCESSCULTURE.COM



accès culture



Côte-des-Neiges
Notre-Dame-de-Grâce

Montréal



Fonds de recherche
sur la société
et la culture
Québec

ARRONDISSEMENT DE CÔTE-DES-NEIGES—NOTRE-DAME-DE-GRÂCE

COMMUNIQUÉ

POUR DIFFUSION IMMÉDIATE

SOURCE : RÉMI TURGEON

La maison de la culture de Notre-Dame-de-Grâce présente :

Les interprètes



Meuglement sourd très particulier rappelant une scie à chaîne

Image extraite de la vidéo *Les interprètes*, 2011

Claudette Lemay Résonances

Installation audio-vidéo

Vernissage : le samedi 16 avril 2011 à 13 h

Montréal, le 16 mars 2011 – La maison de la culture de Notre-Dame-de-Grâce présente, du 16 avril au 22 mai 2011, *Résonances*, une installation audio-vidéo de **Claudette Lemay**.

Imaginer une chambre d'échos, un espace de rencontre et de renvois multiples entre chants d'oiseaux et langage humain, son et image, mots et sens, réel et imaginaire... De ces mouvements d'aller-retour et de rebond, s'ouvre un espace de dialogue, une expérience sensible offerte au visiteur.

L'exposition *Résonances* présente le résultat d'une recherche portant sur les cris d'oiseaux amorcée il y a plus d'un an. Composée de cinq études – trois monobandes vidéo, un parcours sonore et une installation de graphiques imprimés – elle explore de façon ludique différentes transcriptions et transpositions de cris d'oiseaux, dont l'onomatopée, le spectrogramme, la métaphore. Elle s'intéresse à la part d'interprétation, d'invention, de perte et de gain que comporte toute activité de traduction.

Claudette Lemay œuvre en arts visuels et médiatiques depuis une dizaine d'années, elle a participé à plusieurs expositions collectives et solos au Canada, au Mexique et en France. Ses monobandes vidéo ont aussi été présentées dans de nombreux événements internationaux, entre autres au Festival du film sur l'art (Montréal), à ISEA (Japon) et à Impakt (Pays-Bas). Par ailleurs, elle est membre de l'organisme en arts médiatiques Perte de Signal et de la coopérative Lezarts.

Remerciements à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM (ÉAVM), au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC) et à Perte de Signal.

ville.montreal.qc.ca/cdn-ndg

MAISON DE LA CULTURE DE NOTRE-DAME-DE-GRÂCE

MAR ET MER : 13 H À 19 H / JEU ET VEN : 13 H À 18 H / SAM ET DIM : 13 H À 17 H / 3755, RUE BOTREL / MONTRÉAL / H4A 3G8 / INFORMATION : 514 872-2157
WWW.ACCESSCULTURE.COM / METRO VILLA-MARIA

LUK CÔTÉ, AGENT CULTUREL

TÉLÉPHONE : 514 872-2162 / TÉLÉCOPIEUR : 514 868-4621 / LUKCOTE@VILLE.MONTREAL.QC.CA



Montréal

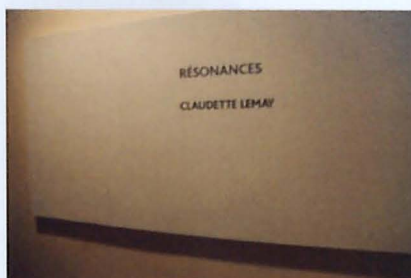


PELTE DE SIGNAL



Fonds de recherche
sur la société
et la culture

Québec







A4 Compilation vidéo sur DVD

La montagne, installation vidéo, 2005. (Vidéo démonstrative, 4:00)

My Day in the Pinhole Camera, photographie numérique, 2005. (Vidéo démonstrative, 1:15)

Activités d'insectes, installation vidéo, 2009. (Vidéo démonstrative, 3:20)

Je ne sais jamais où je suis, installation vidéo, 2008 (remix 2010). (Vidéo démonstrative, 1:30)

Étude comparée de chants d'oiseaux avec leur transcription phonétique, vidéo, 4:50, 2009.

Mimologie ornithologique, vidéo, 2:50, 2010.

Les interprètes, installation vidéo, HD, 10:00, 2011.

Tioulou!, installation sonore 5.1, 2011. (Vidéo démonstrative, 1:15)

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston. 1957 (2010). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France. 222 p.
- BAILBLÉ, Claude. 1988. « Acoustique : La musique et le corps », in *Revue Audiophile*, n° 1, Nouvelle série, 12^e année.
- BARTHES, Roland. 1982. *L'Obvie et l'obtus. Essais Critiques III*. « Écoute ». Paris : Éditions du Seuil. 286 p.
- BRÛLOTTE, Suzanne. 2007. *Les oiseaux familiers du Québec*. Saint-Constant : Broquet. 142 p.
- CARDINAL, Jacques. 1996. « L'oreille enchantée. Le corps imaginaire de la parole chez Claude Gauvreau », in *Voix et Images*, vol 21, n° 3, (63). p. 520-543.
- CHION, Michel. 1983. *Guide des objets sonores*. Paris : Buchet-Chastel. 186 p.
- CHION, Michel. 2004 (1998). *Le son*. Paris : Armand Colin. 344 p.
- CONSTANTINE, Mark. 2008. *La voix des oiseaux : une nouvelle approche des cris et des chants*. Paris : Delachaux et Niestlé. 192 p.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. 1980. *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit. 645 p.
- DAVILA, Thierry. 2002. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris : Éditions du Regard. 192 p.
- ERNAUX, Annie. 2003. *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Éditions Stock. 156 p.
- GAUVREAU, Claude. 1971. *Œuvres créatrices complètes*. Montréal : Éditions Parti pris. 1504 p.
- GINGRAS, Nicole. 2008. « Des formes de mobilité », in *Dix. 10 ans de création numérique*. Sous la direction de Marie-Ève Charron. Montréal : Perte de Signal. p. 49-57.
- GRENIER, Catherine. 2008. *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*. Paris : Éditions du Seuil. 208 p.
- HÉBERT, Anne. 1960. *Poèmes*. Paris : Éditions du Seuil. 111 p.

- HEISER, Jorg et collab. 2008. *Romantic Conceptualism*. Vienne : Kerber. 216 p.
- JACKOBSON, Roman. 1976. *Six leçons sur le son et le sens*. Paris : Éditions de Minuit. 124 p.
- LEBOEUF, Michel. 2005. *Découvrir les oiseaux du Québec et des Maritimes*. Waterloo : Éditions Michel Quintin. 223 p.
- MESSHONIC, Henri. 2006. *Et la terre coule*. Paris : Arfuyen. 98 p.
- NANCY, Jean-Luc. 2002. *À l'écoute*. Paris : Éditions Galilée. 84 p.
- OUELLETTE, Antoine. 2006. *Le chant des oyseaulx. Comment la musique des oiseaux devient la musique des hommes*. Thèse de doctorat en étude et pratique des arts. UQAM. 658 p.
- PAQUIN, Jean. 2004. *Oiseaux du Québec et des Maritimes*. Waterloo : Éditions Michel Quintin. 390 p.
- RICARD, Matthieu. TRINH Xuan Thuan. *L'infini dans la paume de la main. Du Big Bang à l'Éveil*. Paris : NiL éditions/Librairie Fayard. 399 p.
- STEINER, George. 1975. *Après Babel*. Paris : Éditions Albin Michel. 692 p.

Sitographie

- CARDINAL, Jacques. 1996. « L'oreille enchantée. Le corps imaginaire de la parole chez Claude Gauvreau », in *Voix et Images*, vol 21, n° 3, (63). p. 520-543.
<http://www.erudit.org/revue/vi/1996/v21/n3/201262ar.pdf> Consulté le 26 janvier 2011.
- LELEU, Nathalie. « Interview with Karen Knorr ». Site Internet officiel de Karen Knorr.
<http://www.karenknorr.com/interview-with-karen-knorr-by-nathalie-leleu/>. Consulté le 28 décembre 2010.
- Bureau international de l'édition française. Site Internet.
<http://www.bief.org/Livres/Livre.aspx?opelId=3240&livId=193970>. Consulté le 28 décembre 2010.
- Communauté française de Belgique.
<http://www.ecoles.cfwb.be/argattidegamond/cartable%20musical/Janequin/JanequinExtrait.html>. Consulté le 21 mars 2011.