

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CRISE DU TEMPS ET IMAGINAIRE DE LA FIN : L'UNIVERS
POSTAPOCALYPTIQUE DE PATRICK BERNATCHEZ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

JEAN PITRE

SEPTEMBRE 2015

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.07-2011). 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 tout d'abord à remercier mon directeur de recherche, le professeur Patrice Loubier pour sa présence et sa rigueur. Tes nombreux commentaires pertinents auront fortement contribué à enrichir la version finale de ce mémoire.

J'aimerais exprimer ma gratitude à mon tout premier lecteur et conjoint Claude Leclerc qui, tout au long de mon Bac puis de ma Maîtrise en histoire de l'art, a été un excellent soutien.

Un grand merci à l'artiste Patrick Bernatchez pour sa généreuse collaboration et sa disponibilité, lors de nos échanges. L'exposition *Blossom* à la Galerie Donald Browne en 2007 m'aura permis de découvrir ton travail et de justifier la poursuite de mes études à la maîtrise. Et pourquoi pas, peut-être un jour au doctorat.

Ma reconnaissance à mes collègues Julien Lussier et Gontrand Dumont (pour leurs tentatives à me rappeler mes leçons de solfège), à Robert Provencher (pour l'aspect formel de la photographie) ainsi qu'à mon bon et coloré ami philosophe de formation Éric Frenette dont la franchise et les prises de position contre la *Political Correctness* m'étonneront toujours.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I - L'IMAGINAIRE DE LA FIN	14
1.1. Les différentes approches de la catastrophe	16
1.1.1 L'approche biblique de la catastrophe	17
1.1.2 L'approche naturaliste de la catastrophe.....	18
1.1.3 L'approche scientifico-technique de la catastrophe.....	20
1.2 Trois principes structurants	21
1.2.1 Le temps	22
1.2.2 La loi	25
1.2.3 Les signes	28
1.3 Figures de l'imaginaire de la fin.....	30
1.3.1 Les sciences.....	30
1.3.2 Le corps.....	32
1.3.3 La ville	34
1.4 Un imaginaire foisonnant	37
1.4.1 En littérature.....	37
1.4.1.1 <i>Le dernier homme</i> (1823) par Mary Shelley	37
1.4.1.2 <i>1984</i> (1949) par George Orwell	38
1.4.2 Au cinéma	39
1.4.2.1 <i>Le Dernier Rivage</i> (1959) de Stanley Kramer	40

1.4.2.2	<i>La planète des singes</i> (1968) de Franklin J. Schaffner	41
1.4.2.3	<i>La jetée</i> (1962) de Chris Marker	42
1.4.3	La musique	43
1.4.3.1	<i>Quatuor pour la fin du temps</i> (1941) d'Olivier Messiaen	44
1.4.3.2	Autres genres musicaux	45
1.4.4	Les arts visuels	47
1.4.4.1	<i>Sans titre de la série Paysage</i> (2012) de Simon Bilodeau	49
1.4.4.2	<i>Résidus de mine de nickel n° 34</i> (1996) d'Edward Burtynsky.....	51
CHAPITRE II - PRÉSENTISME ET ANACHRONISMES DES SURVIVANCES		
ANTHROPOLOGIQUE ET BIOLOGIQUE.....57		
2.1	Crise du temps et présentisme	58
2.1.1	Régime d'historicité	59
2.1.2	Ancien régime d'historicité ou <i>historia magistra</i>	60
2.1.3	Régime moderne	61
2.1.4	Présentisme	63
2.1.5	L'actualité des dernières années.....	66
2.2	L'image survivante	67
2.2.1	La survivance	70
2.2.2	La <i>Pathosformeln</i>	73
2.2.3	Charles Darwin et l'évolution des espèces.....	77
2.3	Présentisme, anachronismes et imaginaire de la fin : quelques liens	79
CHAPITRE III - L'UNIVERS POSTAPOCALYPTIQUE DE PATRICK		
BERNATCHEZ.....87		
3.1	Personnages mutants.....	89
3.1.1	Les dessins de l'ensemble <i>Chrysalides</i> : les conséquences de l'apocalypse	90
3.1.1.1	<i>Chrysalide 70</i> (2006).....	94
3.1.1.2	<i>Chrysalide 6</i> (2006).....	96
3.1.2	<i>134340 Soon</i> (2008) : opposition entre créationnisme et darwinisme	98
3.2	Des environnements hostiles	102

3.2.1	<i>I Feel Cold Today</i> (2007) : la disparition, la déliquescence ou la fin d'une civilisation.....	102
3.2.2	Des lieux inhospitaliers à la vie.....	109
3.2.2.1	<i>Ouverture, de grand ensemble</i> (2011)	111
3.2.2.2	<i>Sans titre, de l'ensemble Lost in Time</i> (2011)	113
3.3	Désordre dans les échelles du temps	117
3.3.1	<i>BW</i> (2009-2011).....	118
3.3.2	<i>Piano orbital, 01 Sonate Guillaume Lekeu</i> (2011)	124
3.4	Intermezzo	129
3.5	Les vanités	133
3.5.1	Définition	133
3.5.2	La vanité classique	134
3.5.2.1	Le crâne.....	135
3.5.2.2	Le temps.....	135
3.5.2.3	L'anamorphose	136
3.5.3	La vanité contemporaine	137
	CONCLUSION	149
	APPENDICE A.....	157
	APPENDICE B	196
	APPENDICE C	198
	BIBLIOGRAPHIE	234

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Byron Haskin, <i>La guerre des mondes</i> , 1953, Film couleur de 35 mm, sonore, 85 min	157
1.2	Jack Arnold, <i>Tarantula</i> , 1955, Film noir et blanc de 35 mm, sonore, 80 min	158
1.3	Stanley Kramer, <i>Le Dernier Rivage</i> , 1959, Film noir et blanc de 35 mm, sonore, 135 min	159
1.4	Franklin J. Schaffner, <i>La planète des singes</i> , 1968, Film couleur de 35 mm, sonore, 112 min	160
1.5	Chris Marker, <i>La Jetée</i> , 1962, Photo-roman noir et blanc sur pellicule 35 mm, sonore, 28 min	161
1.6	Paul Verhoeven, <i>Robocop</i> , 1987, Film couleur de 35 mm, sonore, 102 min	162
1.7	Jonathan Frakes, <i>Star Trek – Premier Contact</i> , 1996, Film couleur de 35 mm, sonore, 111 min	163
1.8	Jake et Dinos Chapman, <i>HMS – Cockshiter</i> , 1997, Résine, peinture et perruque sur fibre de verre, dimension inconnue	164
1.9	Jake et Dinos Chapman, <i>Great Deeds Against the Dead</i> , 1994, Résine, peinture et perruque sur fibre de verre, 277 x 244 x 152,5 cm	165
1.10	Jake et Dinos Chapman, <i>Disasters of War</i> , 1993, Techniques mixtes sur résine de polyester, 130 x 200 x 20 cm	166
1.11	Jake et Dinos Chapman, <i>Fucking Dinosaurs</i> , 2011, Techniques mixtes, Dimension variable	167
1.12	Simon Bilodeau, <i>Sans titre de la série Paysage</i> , 2012, acrylique, latex et ciment à joints sur bois, 22 x 34 cm	168
1.13	Simon Bilodeau, <i>Ce que l'on ne voit pas qui nous touche : plateforme #1</i> , 2014, acrylique, latex et ciment à joints sur bois, 122 x 122 x 18 cm	169

1.14	Jérôme Bosch, <i>Le Jugement dernier</i> , vers 1482, Huile sur panneau (triptique) 163 x 247 cm	170
1.15	Gustave Doré, <i>Dante et Virgile dans le Neuvième Cercle de l'Enfer</i> , 1861, Huile sur toile, 315 x 450 cm	171
1.16	Edward Burtynsky, <i>Résidus de mine de nickel n° 34</i> , 1996-1998, Photographie couleur, 102 x 152 cm	172
1.17	Huang Yong Ping, <i>Bugarach</i> , 2012, Installation, Dimension variable	173
1.18	Huang Yong Ping, <i>Bugarach</i> , 2012, Installation, Dimension variable	174
2.1	Anonyme, <i>Laocoon et ses fils</i> , vers 40 av. J.-C., Marbre, 208 x 163 x 112 cm	175
2.2	Aby Warburg, <i>La balançoire éternelle</i> , 1890, Encre sur papier, Dimension inconnue	176
3.1	Patrick Bernatchez, <i>Chrysalide no. 70</i> , 2006, Graphite sur papier, 28 x 21,5 cm	177
3.2	Patrick Bernatchez, <i>Chrysalide no. 6</i> , 2006, Graphite sur papier, 28 x 21,5 cm	178
3.3	Patrick Bernatchez, <i>I Feel Cold Today</i> , de l'ensemble <i>Chrysalide</i> , 2007, Film couleur de 16 mm, sonore, 12 min 50 sec, 1/3	179
3.4	Patrick Bernatchez, <i>Sans titre</i> , de l'ensemble <i>134340 Soon</i> , 2009, Impression au jet d'encre sur Duraclear laminée sur plexiglas miroir, 122 x 183 cm, 1/3	180
3.5	Patrick Bernatchez, <i>Ouverture</i> , de grand ensemble, de l'ensemble <i>Lost in Time</i> , 2011, Graphite sur trois miroirs gravés côté tain, 220 x 366 x 0,5 cm	181
3.6	Patrick Bernatchez et Roman Winiger, <i>BW (BlackWatch)</i> , de l'ensemble <i>Lost in Time</i> , 2009-2011, Montre-bracelet, 27 x 5 x 1,5 cm	182
3.7	Patrick Bernatchez, <i>Sans titre</i> , de l'ensemble <i>Lost in Time</i> , 2011, Plexiglas teinté, sur impression au jet d'encre sur papier photo, 220 x 122 cm, 1/3	183
3.8	Patrick Bernatchez, <i>Piano orbital</i> , <i>01 Sonate Guillaume Lekeu</i> , 2011, Disque vinyle, pochette, 27 min 16 sec	184
3.9	Patrick Bernatchez, <i>Piano orbital</i> , <i>01 Sonate Guillaume Lekeu</i> , de l'ensemble <i>Lost in Time</i> , 2011, Page de partition, Dimension inconnue	185

3.10	Patrick Bernatchez, <i>180°</i> , 2011, Film couleur de 35 mm transféré sur support numérique, sonore, 10 min 8 sec	186
3.11	Patrick Bernatchez, <i>180°</i> , 2011, Film couleur de 35 mm transféré sur support numérique, sonore, 10 min 8 sec	186
3.12	Diego Vélasquez, <i>Portrait de l'infant Don Carlos</i> , 1626-27, Huile sur toile, 209 x 125 cm	187
3.13	Karl Bryullov, <i>Portrait of the General-adjutant Count Vasiliy Alekseevich Perovskiyk</i> , 1837, Huile sur toile, Dimension inconnue	188
3.14	Masaccio, <i>La Trinité</i> , 1425, Fresque, 667 x 317 cm	189
3.15	Jan Brueghel l'ancien, <i>Bouquet de fleurs</i> , 1607, Huile sur bois, 125 x 96 cm	190
3.16	Damien Hirst, <i>With Dead Head</i> , 1981-1991, Photographie sur aluminium, 57,2 x 76,2 cm	191
3.17	Jana Sterbak, <i>Robe de chair pour albinos anorexique</i> , 1987, Bifteck de flanc, Dimension variable	191
3.18	Maurizio Cattelan, <i>Sans titre</i> , 1997, Squelette de chien, journal <i>Libération</i> , Dimension inconnue	192
3.19	Saverio Lucariello, <i>Vanitas (potirons et carottes)</i> , 2005, Épreuve chromogène, 122 x 162 cm	192
3.20	Rembrandt, <i>Saint Jérôme écrivain sous un saule</i> , 1648, Eau-forte et pointe sèche, 18 x 13,3 cm	193
3.21	Claude Lévêque, <i>Sans titre</i> , 1991, Métronome, socle, Dimension inconnue	194
3.22	Massimo Guerrera, <i>Passing through (La réunion des pratiques)</i> , 2012-2013, Encre, médium polymère, papier chiffon marouflé sur toile, 97 x 128 cm.....	195

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objet d'étude le travail de l'artiste montréalais multidisciplinaire Patrick Bernatchez. Actif depuis le début des années 2000, ce dernier a rapidement joui d'une reconnaissance de la part du milieu des arts visuels canadien et international en présentant des œuvres qui, au fil des années, se structurent sous forme d'ensembles.

Notre problématique de recherche repose sur l'idée que le travail de Patrick Bernatchez s'inscrit dans un imaginaire postapocalyptique qui est motivé par l'époque et le climat dans lequel nous vivons actuellement.

Ainsi, notre hypothèse se base sur le fait qu'il existe un dialogue entre son art et, d'une part, l'imaginaire de la fin tel que défini par les théoriciens de la littérature Bertrand Gervais et Jean-François Chassay dans leurs ouvrages respectifs *L'Imaginaire de la fin : Temps, mots & signes* (2009) et *Dérives de la fin : Sciences, corps & villes* (2008), et, d'autre part, les différentes formes d'anachronismes soulevés par des auteurs aussi variés que l'historien François Hartog avec *Régimes d'historicité – Présentisme et expériences du temps* (2003), l'historien de l'art Georges Didi-Huberman avec *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002) et le naturaliste Charles Darwin avec *L'origine des espèces* (1859).

Alors que le premier chapitre est consacré à l'imaginaire de la fin et que le second s'attarde au présentisme, aux anachronismes et aux liens que partagent ces notions historiques avec ce type d'imaginaire, c'est au troisième chapitre que le travail de Patrick Bernatchez est abordé et que nous découvrirons que son art, en plus d'élever les notions de passé, présent et futur au statut de matière à manipuler, tend à s'inscrire dans un imaginaire de la fin stimulé par notre XXI^e siècle riche en bouleversements de toutes sortes et en tragédies humaines.

Or ce temps, dont il est beaucoup question dans le travail de cet artiste, est également l'élément de base d'une catégorie particulière de nature morte, celle qui suggère l'éphémérité de notre existence terrestre. Il s'agit de la Vanitas et ce genre artistique est peut-être celui qui correspond le mieux à la démarche de Patrick Bernatchez qui donne un ton grave, inquiétant et parfois sombre à un propos qui suggère l'urgence d'un temps en crise.

Mots clés: Art du XXI^e siècle, Patrick Bernatchez, Temps, Apocalyptique, Imaginaire de la fin, Présentisme, Vanitas, Photographie, Film, Dessin, Montre-bracelet.

INTRODUCTION

Un regard sur les débuts du XXI^e siècle nous donne le sentiment que nous vivons dans un monde qui se porte plutôt mal. Ce nouveau millénaire a vécu, en quinze ans à peine, plusieurs événements dramatiques qui auront fortement marqué notre réalité et affecté la géopolitique planétaire. Nous n'avons qu'à penser, sur le plan militaire, aux guerres en Afghanistan (2001-2014), en Irak (2003-...), au Darfour (2003-...), au Liban (2006 et 2011), en Syrie (2011-...) et en Ukraine (2014-...); sur le plan économique, à l'éclatement des bulles technologique (2002) et financière (2008); sur le plan du terrorisme religieux, à la destruction du World Trade Center (2001), à la montée de l'État islamique (2014-...) ou aux attentats qui sont le fruit de jeunes radicaux (Charlie Hebdo, 2015). Pensons finalement au réchauffement climatique à propos duquel les discours alarmants de la science laissent craindre le pire pour la survie des espèces. Que nous le voulions ou non, tous ces éléments d'actualité instillent un vent de pessimisme qui favorise l'émergence de ce que des auteurs comme Bertrand Gervais et Jean-François Chassay nomment « imaginaire de la fin ». C'est dans cet imaginaire que nous tenterons de situer et de comprendre l'œuvre de Patrick Bernatchez auquel nous consacrons le présent mémoire.

Artiste montréalais hors norme et sans étiquette, Patrick Bernatchez est né en 1972. Ses projets, de grande envergure et nécessitant des ressources matérielles, techniques et financières souvent impressionnantes, sont structurés sous forme de cycles ou d'ensembles polymorphes pouvant regrouper des œuvres empruntant à plusieurs disciplines. Qu'elles relèvent de la sculpture, de la photographie, du cinéma, du

dessin ou de la musique, les œuvres composant ses ensembles ont en commun d'être des explorations qui comportent de fortes références au temps et à son déroulement comme rappel du caractère éphémère de toute chose vivante. Comme il est souvent fait mention lorsque son travail est abordé, « [s]on intérêt se situe dans la 'chronique d'une mort annoncée'¹, à travers le défilement immuable du temps : celle des êtres vivants, des individus, des sociétés. » (Bernatchez, 2009)

Actif depuis le début des années 2000², Bernatchez a rapidement joui d'une reconnaissance du milieu des arts visuels en dépit de sa formation autodidacte. Celle-ci est d'abord venue des centres d'artistes autogérés; ainsi Bernatchez présentait *Prophylaxie* au Centre d'art et de diffusion Clark en 2002. Dans cette exposition, l'artiste propose des tableaux lubriques où miroitent, « sous une avalanche de vernis translucide et luisant » (Clark, 2002), des pulsions sexuelles et de mort. « C'était une série de tableaux dans lesquels un couple jouait des jeux érotiques qui les menaient à leur propre autodestruction. » (Bernatchez, 2012, p. 3)³

Dès ce moment, « le thème de la vanité est apparent dans l'attraction de Bernatchez pour le déclin, l'aliénation, la perte, la désintégration. » (Clark, 2002) Ainsi, il donne un ton grave, inquiétant et parfois sombre à son propos qui « communique la nécessité de prévenir un mal » (Boucher, 2012, p. 35). Un ton qui, jusqu'à présent du

1 La « chronique d'une mort annoncée » dont il est question ne fait pas référence au roman du même titre de Gabriel Garcia Marquez. Bien que l'artiste indique avoir lu cet ouvrage à l'adolescence, il ajoute, dans une correspondance électronique que nous avons eue, que cette expression évoque simplement « la déliquescence, le dépérissement, la fin inévitable... la disparition, 'la mort assurée' de toute chose vivante. » (Bernatchez, 2014, 25 août)

2 La première exposition solo de l'artiste, *Comme un goût du bonheur # 210*, a eu lieu à L'Écart... Lieu d'art actuel à Rouyn-Noranda en 2000. Il a également participé à l'exposition de groupe *Post-Audio Esthetic* au Centre d'art et de diffusion Clark la même année. (Boucher, 2012, p. 120-121)

3 Lors de notre entretien, l'artiste mentionne que l'idée derrière *Prophylaxie* est le fruit du hasard. Il nous dit : « Un couple d'oiseaux devant chez moi a fabriqué son nid au printemps. Un matin, je sors et je ne les entends plus. Je les vois, un pendu par le cou et l'autre par une patte. C'était en faisant le nid probablement avec un fil de pêche. C'était vraiment tragique comme image et j'ai pris cela en photo de mauvaise qualité. J'ai reproduit cette scène sur un miroir découpé et cela venait clore l'ensemble du projet. » (Bernatchez, 2012, p. 3-4)

moins, souligne de manière prononcée les différents contraires que sont la vie et la mort.

Deux ans plus tard, avec un travail figuratif encore plus près du thème de la Vanitas, l'artiste nous projette avec *Mécanique et débordements* (2004) dans un univers dont « les œuvres forment un genre de curriculum vitae à travers un catalogue d'objets de consommation et d'action aliénés au temps. Des objets vides, non habités, un univers de tropes mis en place pour l'illustration d'une course » (Desjardins, 2004) qui aurait abruptement pris fin. L'idée d'une transformation brutale et fulgurante est suggérée par l'image du « bolide, voiture ou météore allant à vive allure, dont la course folle s'est arrêtée net. » (Boucher, 2012, p. 37)

Exposé à la Galerie B-312 de Montréal, à Espace Virtuel au Saguenay et à la Galerie d'art de Matane en 2004, c'est dans cet ensemble que deux motifs qui s'imposent dès lors dans son travail sont représentés. Ce sont ceux du casque⁴ et des champignons⁵ puisque c'est lors de cette exposition qu'il a pris le premier, l'a fendu en deux et l'a rempli d'une prolifération des seconds afin de suggérer l'idée du vieillissement et de la nature morte. (Bernatchez, 2012, p. 18)

L'année 2008 est un moment charnière pour Patrick Bernatchez puisque c'est cette année-là qu'il présente le multiforme ensemble *Chrysalides* à L'Œil de Poisson de

4 Lorsque nous lui faisons remarquer que le casque prend une grande importance dans son travail, l'artiste mentionne que c'est « [e]n fait, pour des raisons esthétiques » (Bernatchez, 2012, p. 18) et que sur le plan iconographique, le casque symbolise beaucoup de choses. « C'est une façon de se protéger. C'est une façon de conserver une forme d'anonymat. C'est un symbole de vitesse. [...] Mais il a forcément aussi le symbole du guerrier même s'[il] aime plus ou moins cette image. » (Bernatchez, 2012, p. 19) Bernatchez indique également que jeune, la mort d'un proche cousin dans un accident de motocyclette a peut-être inconsciemment eu une influence. (Bernatchez, 2012, p. 19)

5 L'artiste indique lors de notre entretien : « L'idée du champignon vient de *Mécanique et débordements*. Je plaquais des champignons sur des matières qui étaient tout à fait synthétiques. C'était encore l'idée d'un vieillissement dans la nature morte. Il y a un casque, plein d'objets du quotidien, un jeu vidéo, mais chacun des objets sont incrustés de champignons. » (Bernatchez, 2012, p. 18)

Québec, au Centre des arts actuels Skol et au Musée d'art contemporain⁶ (MAC) de Montréal dans le cadre de la Triennale québécoise. Amorcé en 2006 par une série de 91 dessins, *Chrysalides* est également composé de cinq films et d'une installation sonore intitulée *Fashion Plaza Night*, œuvre qui a été complétée en 2013.

En 2011, la Galerie de l'Université du Québec à Montréal présente une exposition monographique consacrée à son plus récent et ambitieux projet intitulé *Lost in Time*. À l'automne 2015, cet ensemble, tout comme *Chrysalides*, sera montré lors de l'exposition *Les temps inachevés*⁷ au Musée d'art contemporain de Montréal. Une exposition qui, pour conclure sur la carrière encore jeune de cet artiste, sera également accompagnée d'un catalogue.

L'anticipation de la fin ou de la catastrophe est pour l'homme une source inépuisable d'inspiration. L'imaginaire de la fin est ce qui désigne un imaginaire tourné vers des représentations annonçant essentiellement une transition entre un monde qui est délaissé au profit d'un autre qui s'imposera désormais. Nous l'avons dit, cet imaginaire est celui dans lequel nous tenterons de situer le travail de Patrick Bernatchez. Pour y arriver, nous allons avoir recours aux recherches faites sur le sujet par les professeurs d'études littéraires Bertrand Gervais et Jean-François Chassay.

Alors que dans l'ouvrage *L'imaginaire de la fin : temps, mots & signes* (2009), Bertrand Gervais identifie trois principes qui viennent définir formellement ce type d'imaginaire et qui sont le temps, la loi et les signes, Jean-François Chassay identifie dans *Dérives de la fin : Sciences, corps & villes* (2008) trois figures de contenu dans lesquelles s'intègre cet imaginaire qui touche toutes les sphères de la création

⁶ Patrick Bernatchez a également fait partie des nominés au prestigieux prix artistique Sobey en 2010. Les artistes sélectionnés avaient alors présenté leur travail dans cette même institution.

⁷ Exposition produite en collaboration avec le Casino du Luxembourg et que ce lieu de diffusion a présentée à l'automne 2014.

culturelle. Ces figures de représentation d'un imaginaire de la fin sont la ville, la science et le corps.

Que ce soit en littérature avec *Le dernier homme* (1826) de Mary Shelley où l'auteure anticipe le XXI^e siècle et met en scène le dernier survivant d'une épidémie de peste; au cinéma avec *La jetée* (1962) de Chris Marker, où les voyages dans le temps sont rendus nécessaires afin d'assurer la survie d'une humanité postnucléaire; en musique avec le *Quatuor pour la fin du temps* (1941) d'Olivier Messiaen, où le temps se voit figé dans l'éternité; ou finalement, dans les arts visuels, avec des artistes comme Jérôme Bosch et Gustave Doré qui proposent des œuvres religieuses dont l'enfer et la damnation sont parfois le thème ou, plus près de nous, avec Simon Bilodeau qui conçoit des sites archéologiques du futur, nous allons voir que l'imaginaire de la fin imprègne tous les arts et que les exemples sont depuis longtemps nombreux. C'est ainsi que le premier chapitre de notre mémoire portera sur l'imaginaire de la fin et ses diverses sources et représentations.

Notre mémoire comporte également un chapitre qui aborde le phénomène de la « crise du temps », c'est-à-dire ces moments où l'articulation entre passé, présent et futur perd de son évidence. Ces « crises du temps » ou ces anachronismes seront étudiés selon trois points de vue bien différents : ceux de l'historien François Hartog, de l'historien de l'art Aby Warburg (à travers les écrits de Georges Didi-Huberman) et du naturaliste Charles Darwin. Le choix de ces auteurs s'explique par le fait qu'ils se sont tous intéressés à la mémoire soit comme vecteur permettant de définir le rapport que notre époque entretient avec le temps (Hartog), soit comme véhicule de transmission historique des rites (Warburg) ou encore d'un point de vue biologique à travers l'évolution des espèces (Darwin).

François Hartog émet dans son ouvrage *Régimes d'historicité – Présentisme et expériences du temps* (2003) l'hypothèse que notre rapport au temps vit depuis la fin

du XX^e siècle une crise remettant en question la définition même du mot « présent ». Selon lui, nous vivons un moment historique, qu'il nomme *présentisme*, où le présent tend à être *omniprésent*. C'est-à-dire que ses limites, autant vers le passé que vers le futur, tendent à s'étendre par le biais de l'importance désormais accordée au commémoratif et au patrimonial.

La publication de *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002) par Georges Didi-Huberman marque quant à elle, depuis une quinzaine d'années, une redécouverte du travail de l'Allemand Aby Warburg (1866-1929). Considéré comme le véritable père de l'iconologie, ce dernier a aussi développé une pensée autour des concepts de survivance et du *Pathosformeln* qui apporte un éclairage nouveau sur la mémoire à l'œuvre dans les images culturelles et artistiques. Georges Didi-Huberman nous éclaire sur l'approche interdisciplinaire de Warburg qui utilise notamment l'anthropologie pour affirmer que des « fantômes » ou des survivances se perpétuent dans les images pour potentiellement resurgir après de longues périodes de latence. Cet ouvrage de Didi-Huberman nous sera utile pour montrer que des formes survivantes qui font échos aux rituels pré-logiques sont également à l'œuvre dans certains dessins de notre corpus.

Le travail des artistes s'inspire du monde et de l'époque dans lesquels ils vivent. Leur art reflète souvent la perception qu'ils en ont. Certains artistes élaborent des démarches qui s'inscrivent dans des positions politiques visant à mettre au jour des problèmes graves ou à dénoncer des injustices sociales réelles. D'autres exposent leurs préoccupations du monde en créant, à un second niveau, des œuvres et des univers qui en contiennent les traces sans qu'elles soient exprimées dans un discours politiquement teinté. La démarche de Patrick Bernatchez semble s'inscrire en partie dans cette deuxième position puisque comme il nous le mentionne dans un entretien qu'il nous a accordé en 2012, s'il avait choisi de faire des œuvres intrinsèquement liées à ses préoccupations, il ferait de l'art engagé :

J'ai toujours essayé d'éviter cela pour justement ne pas me confiner dans un discours que je vis au quotidien. Pour moi, faire de l'art c'est une libération, une forme d'exutoire si on veut. C'est sûr qu'il y a des traces de qui je suis dans la vie. Donc, quand je fais des œuvres d'art, il y a des pulsions qui guident chacune de mes œuvres que souvent j'arrive à identifier un peu plus tard ou en cours de processus. Ou parfois longtemps après. (Bernatchez, 2012, p. 2-3)

Bien que les artistes actuels ne s'inscrivent pas tous dans une posture politique, leurs œuvres contiennent nécessairement des traces ou des indices de leurs préoccupations. C'est ce que mentionne Patrick Bernatchez qui, comme nous allons le voir en observant un certain nombre de ses œuvres, suggère de manière symbolique les angoisses d'une époque. Celle qui est la sienne, celle qui est la nôtre.

Nous l'avons mentionné, des indices nous laissent croire que nous vivons à une époque trouble. Les craintes liées aux guerres, au terrorisme et à l'économie sont quelques-uns de ces indices. À ces angoisses, il faut en ajouter une qui concerne la survie même du monde. Il s'agit de la menace environnementale et les craintes qu'elle soulève sont celles qui semblent le plus appeler l'urgence d'agir. Le discours alarmant et parfois alarmiste autour de cette cause perdue depuis plus de vingt ans et des signes nous indiquent qu'à défaut d'avoir considérablement réduit hier l'émission des gaz à effet de serre, il est urgent de le faire maintenant.

Parce que ces angoisses suggèrent l'arrivée d'un monde chaotique où la destruction, la mort à grande échelle et le désordre social sont l'anticipation d'une éventuelle déliquescence du monde, ces préoccupations, nous allons le voir, sont probablement celles qui nous permettent le mieux de lier l'omniprésence du présent que François Hartog nomme le présentisme à l'imaginaire de la fin.

Dans ce sens, les œuvres qui composent le corpus de ce mémoire consacré au travail de Patrick Bernatchez sont toutes empreintes d'une dimension postapocalyptique qui reflète un imaginaire de la fin. Une vision sombre voire « fin-du-mondiste » (Bernatchez, 2012, p. 2), pour reprendre la terminologie de l'artiste, s'en dégage.

Les œuvres choisies ont un autre point en commun. Elles gravitent toutes autour d'un invisible et indicible phénomène qui fascine l'homme depuis toujours. Il s'agit du temps et c'est pour en saisir la teneur que des auteurs comme Hartog, Didi-Huberman et Darwin nous seront précieux. Bien qu'autant au niveau de la forme que du contenu ces œuvres soient différentes les unes des autres, Patrick Bernatchez fait du temps leur dénominateur commun. Le temps y constitue un véritable motif. Il est à la fois matière et contenu. Patrick Bernatchez prend le temps et l'élève au statut de matière à modeler, à manier et à sculpter. Il nous parle de temps autant dans son insaisissabilité que dans son caractère fugitif. Il souligne notre incapacité à en cerner définitivement le sens.

Or, comme nous allons le voir à la fin du chapitre III, le temps est le propos d'une catégorie particulière de natures mortes à implication philosophique qui juxtaposent des objets représentatifs des richesses de la nature et des activités humaines à des éléments qui évoquent la mort (Laclotte, 1991, p. 935). Cela nous conduira peut-être au cœur du propos de Patrick Bernatchez.

PROBLÉMATIQUE ET HYPOTHÈSE

En employant le temps à la fois comme matière et contenu, Patrick Bernatchez « ne nous met plus face à la question du temps, mais nous fait plonger dans le temps. » (Arpin, 2011, p. 10). L'artiste ne nous place pas uniquement, comme le font les vanités classiques du XVII^e siècle, devant une image, une représentation ou une suggestion de ce qu'il est. Il nous fait vivre ce phénomène qui nous apparaît

inconcevable parce qu'il est abstrait et qu'il est tout à la fois « protéiforme et antinomique, jonché d'apories physiques, perceptuelles et conceptuelles. » (Arpin, 2011, p. 10) Un phénomène dont la compréhension semble nous échapper tant dans la perception que nous en avons que dans le concept qu'il sous-tend. Un temps qui impose donc l'anachronisme comme partie du propos de l'artiste. Un anachronisme qui, comme nous le verrons, est d'ailleurs bien suggéré dans la photographie *Sans titre, de l'ensemble Lost in Time* (2011, fig. 3.7) où un personnage faisant figure d'explorateur (ou de survivant) d'un monde postapocalyptique semble naviguer autant dans le présent que dans des passés et futurs lointains.

L'art de Bernatchez élabore une réflexion sur le temps, la mort, l'entropie et la déliquescence, ce qui se manifeste souvent par la présence d'un climat à la fois inquiétant et anxiogène dans ses œuvres. C'est ce climat que nous retrouvons dans les œuvres de notre corpus. Dans le film *I Feel Cold Today* (2007, fig. 3.3), il prend la forme de lieux jadis dominés par l'homme qui se voient progressivement réappropriés par la nature. Dans l'installation *Ouverture, de grand ensemble* (2011, fig. 3.5), ce climat prend les traits d'un miroir gravé qui laisse se dessiner les lieux inhospitaliers et désertiques que sont les banquises polaires. Dans les dessins de l'ensemble *Chrysalides* (2006, fig. 3.1 et 3.2), le caractère inquiétant se manifeste à travers la régression de l'humanité à un primitivisme pré-logique et à une fusion des règnes animal et végétal.

Notre problématique de recherche repose sur l'hypothèse que le travail de Patrick Bernatchez s'inscrit ainsi dans un imaginaire de la fin qui est motivé par l'époque et le climat dans lequel nous vivons actuellement. Notre hypothèse se base sur l'idée qu'il existe un dialogue entre les œuvres sélectionnées, l'imaginaire de la fin tel que défini par Bertrand Gervais (1957) et Jean-François Chassay (1959) dans leurs ouvrages respectifs *L'Imaginaire de la fin : Temps, mots & signes* (2009) et *Dérives de la fin : Sciences, corps & villes* (2008) et les différents anachronismes soulevés par

des auteurs aussi variés que François Hartog avec *Régimes d'historicité – Présentisme et expériences du temps* (2003), Georges Didi-Huberman avec *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002) et Charles Darwin avec *L'origine des espèces* (1859).

Ainsi, l'enjeu de notre recherche est de démontrer que le travail de Patrick Bernatchez s'inscrit dans une préoccupation actuelle de l'avenir qui est très probablement liée à l'époque et au climat dans lesquels nous évoluons depuis le tout début du XXI^e siècle.

CORPUS D'UN UNIVERS POSTAPOCALYPTIQUE

Pour nous permettre de répondre à cette question, nous avons choisi des œuvres qui expriment les réflexions prédominantes de l'artiste. Réflexions qui, comme nous l'avons mentionné, tournent autour du dépérissement, de la disparition, de la fin inévitable et de « la mort assurée de toute chose vivante »⁸. Ces œuvres seront observées sous trois angles qui s'insèrent tous dans l'idée d'un monde postapocalyptique. Ce sont ceux de la mutation animale, de la dévastation et du désordre spatio-temporel.

Représentatives et exemplaires de la démarche de l'artiste, les œuvres que nous avons sélectionnées sont au nombre de huit. En plus d'être des représentations qui s'inscrivent dans un imaginaire de la fin, elles nous montrent les différentes formes et moyens techniques qu'utilise l'artiste pour faire du temps le thème central de son projet artistique.

⁸ Cette expression a été employée par l'artiste lors de nos échanges électroniques.

Patrick Bernatchez travaille à des projets qui s'étendent parfois sur plusieurs mois voire plusieurs années. Trois ensembles étalés sur une période d'environ dix ans sont couverts par notre corpus. Le premier est *Chrysalides*⁹. Précisons que pour des fins de clarté, le mot *Chrysalides* au pluriel désignera l'ensemble des œuvres du cycle alors que *Chrysalide* au singulier fera référence à l'un ou l'autre des dessins de cette série.

Nous avons sélectionné au sein de cet ensemble deux dessins qui montrent une proximité de l'homme avec la nature ainsi qu'un film qui illustre la désolation de lieux jadis représentatifs de l'activité humaine. Les deux dessins sont *Chrysalide 70* (2006, fig. 3.1) et *Chrysalide 6* (2006, fig. 3.2). Le film s'intitule *I Feel Cold Today* (2007, fig. 3.3).

La quatrième œuvre de notre corpus est tirée d'un court ensemble qui a été réalisé dans le cadre d'une commande filmique faite par le Musée d'art contemporain de Montréal en 2008. L'ensemble se nomme *134340 Soon* et l'œuvre que nous avons choisie est une photographie montée sur miroir, *Sans titre* (2009, fig. 3.4). Elle nous montre en gros plan la tête d'un personnage simiesque dans un costume de cosmonaute. Nous allons voir que cette œuvre est une opposition métaphorique entre le créationnisme et le darwinisme.

Le cinquième élément de notre corpus est une oeuvre composée de miroirs qui est tirée du plus récent cycle de l'artiste. Il s'agit d'*Ouverture, de grand ensemble* (2011,

9 Comme le mentionne Anne Philippon dans son mémoire portant sur la réactualisation du motif de la vanité dans la pratique artistique contemporaine et dont le corpus contient certaines œuvres de Patrick Bernatchez, la chrysalide est un « symbole classique de la résurrection. » (Philippon, 2013, p. 70) Elle « signifie l'état de la chenille avant qu'elle ne devienne un papillon [...]. De plus, tout comme le rat et la mouche, la chenille est un symbole qui réfère à la mort. Ainsi, la chrysalide suggère aussi la notion de cycle, de durée, de dégénérescence et de régénérescence si présente chez l'artiste. » (Philippon, 2013, p. 70)

fig. 3.5). Cette œuvre est constituée de trois miroirs gravés côté tain. De teintes bleutées, cette pièce laisse entrevoir un paysage inhospitalier à la vie qui semble tout droit issu d'une ère glaciaire.

Les trois dernières œuvres sélectionnées font, tout comme *Ouverture, de grand ensemble* (2011), également partie de l'ensemble *Lost in Time*. Ainsi, la sixième pièce est un élément sculptural intitulé *BW* (2009-2011, fig. 3.6) que l'artiste considère comme l'élément central de l'ensemble. Il s'agit d'une montre-bracelet qui a la particularité de n'avoir qu'une seule aiguille, laquelle nécessite mille ans pour faire sa révolution complète. Nous verrons que cette montre vient remettre en question notre perception de l'échelle humaine du temps.

La septième œuvre est une autre photographie qui est intitulée *Sans titre, de l'ensemble Lost in Time* (2011, fig. 3.7). Elle présente un personnage cadré plein-pied, casqué, habillé à la manière d'un pilote d'essai, portant au poignet gauche la montre *BW* (2009-2011, fig. 3.6) et qui tient dans sa main droite un casque conçu pour un cheval. Ce protagoniste¹⁰ est en fait le principal personnage d'un film qui aborde l'idée du voyage dans le temps et qui a été présenté au Casino du Luxembourg à l'automne 2014.

La huitième œuvre, quant à elle, en est une sonore. Il s'agit de *Piano orbital, 01 Sonate Guillaume Lekeu* (2011, fig. 3.8) qui comporte quatre interprétations d'une sonate pour piano du compositeur belge Guillaume Lekeu (1870-1894). Ce qui rend ces interprétations fascinantes, c'est qu'une intervention rigoureuse de retranscription de la partition d'origine a été effectuée de façon à suggérer, d'un point de vue conceptuel, l'idée de mondes parallèles.

¹⁰ Ce terme est employé par l'artiste lors de divers échanges.

Les œuvres de Patrick Bernatchez identifiées ci-haut seront principalement abordées au chapitre III et il est important de préciser qu'elles seront essentiellement interprétées en fonction de leur contenu. Bien que les différents médiums employés par l'artiste soient également porteurs de sens, nous avons choisi d'accorder principalement notre attention à l'aspect narratif et iconographique présent dans les œuvres. Par exemple, lorsque nous aborderons le *Sans titre, de l'ensemble 134340 Soon* (2009, fig. 3.4), nous mettrons de côté la temporalité inhérente au mode de production de l'image photographique.

En terminant, nous aimerions tout particulièrement souligner la participation et la générosité exceptionnelle de Patrick Bernatchez. L'entretien et les échanges qu'il nous a accordés depuis mars 2012 (déjà trois ans) nous ont été précieux.

CHAPITRE I

L'imaginaire de la fin

L'imagination est la faculté « que possède [notre] esprit de se représenter des images » (Le Petit Robert, 2013, p. 1277) et des connaissances. Elle est ce qui nous permet d'évoquer les événements passés et de nous représenter, a posteriori, les expériences inscrites dans notre mémoire individuelle, expériences heureuses ou malheureuses, légères ou graves, anodines ou catastrophiques. L'imagination peut également être créatrice et faciliter la formation de nouvelles combinaisons d'images. Combinaisons qui peuvent parfois s'inscrire dans l'irréel, la fiction ou l'anticipation.

L'imaginaire est le domaine des représentations mentales « qui n'existe[nt] que dans l'imagination [et] qui [sont] sans réalité. » (Le Petit Robert, 2013, p. 1277) Il est ce qui s'inscrit dans l'irréel, le fictif, le légendaire, le mythique, le fabuleux ou le fantastique. Il a longtemps été défini à travers deux conceptions. La première, dans une posture structuraliste, fait de lui la représentation des « archétypes ou de grandes catégories » (Vievard, 2012, p. 2) puisées à même notre connaissance du monde. Ces « invariants » (Vievard, 2012, p. 2) sont la source de l'imaginaire et c'est sur ceux-ci qu'il se construit. La seconde conception, dans une posture historique empruntée notamment à l'école des Annales (Vievard, 2012, p. 2), cherche à comprendre l'imaginaire comme étant le produit d'une culture.

De nos jours, la tendance consiste à articuler ces deux concepts en posant comme hypothèse que l'imaginaire serait l'actualisation d'un archétype. « Par exemple, la

peur de la destruction qui se retrouve dans de nombreuses époques et cultures sur la planète peut prendre des aspects très divers. Il peut s'agir du déluge dans la culture babylonienne ou biblique, quand le 20^e siècle l'a davantage représentée sous la forme d'une apocalypse nucléaire. » (Vievard, 2012, p. 2-3) Dans cette optique, l'imaginaire touche non seulement des thèmes variés, mais de plus, ces thèmes sont actualisés en fonction des cultures qui l'abordent et l'interprètent à un moment précis de leur histoire. Ainsi, « [d]écrire les imaginaires serait alors chercher à comprendre comment une époque ou une culture actualise les grands archétypes qui préoccupent les sociétés depuis toujours et les structurent fondamentalement. » (Vievard, 2012, p. 3)

L'imaginaire de la fin n'échappe pas à l'idée que l'imaginaire en général se construit à la fois sur la représentation de grands modèles et sur la façon dont les cultures les actualisent. Bien au contraire. La fin et la représentation de la catastrophe inspirent l'homme depuis longtemps. Les images qui nous viennent en tête lorsque nous évoquons la catastrophe sont celles d'un cataclysme, d'un désastre à grande échelle voire de la fin du monde. Bien que ces images correspondent à la signification qui nous vient spontanément à l'esprit, la définition du mot « catastrophe » est plus large que la simple représentation d'une calamité ou d'une tragédie terminale. En fait, le terme grec *katastrophê* exprime originalement l'idée d'un renversement, d'un retournement ou d'un dénouement.¹¹ Dans ce contexte, la catastrophe se veut un moment « abrupt » (Ribon, 1999, p. 13) qui fait passer une situation de tension vers sa résolution.

¹¹ Dans le vocabulaire classique, ce terme désigne le « dénouement tranchant un nœud de forces antagonistes qui bloquait l'action théâtrale » (Ribon, 1999, p. 13). Antérieurement à Aristote, l'auteur de comédie Antiphane emploie le terme non pas dans un sens tragique, mais de manière à signifier le renversement du cours de l'action (Judet de la Combe, 2012, p. 644). Il en est de même pour la tragédie grecque qui perçoit davantage ce renversement comme une crise venant signifier que le « monde représenté n'est pas le même à la fin et au début. » (Judet de la Combe, 2012, p. 644)

La mise en place des sciences historiques (Fœssel, 2012, p. 669) puis celle des sciences sociologiques auront permis, à partir du XVIII^e siècle, à la tragédie de devenir la forme d'art permettant de penser l'histoire.¹² Ainsi né, le concept de tragique comporte deux interprétations opposées. L'une où la catastrophe est vue comme un moment dialectique ou une opportunité qui ouvre la porte à une nouvelle configuration du monde. L'autre où la catastrophe est un désastre qui renvoie « au caractère irrémédiablement fini de notre existence » (Judet de la Combe, 2012, p. 645). Bien que le Siècle des Lumières ait profondément transformé le sens du terme, la catastrophe conserve une qualité bien ancrée dans ses origines théâtrales : « où qu'elle se produise, la catastrophe est toujours spectaculaire. » (Ribon, 1999, p. 14) Ce qui s'approche davantage, nous le verrons, de l'imaginaire de la fin.

Pourquoi s'imaginer la catastrophe? En quoi consiste l'imaginaire de la fin? Existe-t-il de grands principes qui viennent le structurer et quelles déclinaisons peut-il prendre? Voici les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans ce chapitre. Des réponses qui nous permettront de comprendre pourquoi ce type d'imaginaire s'actualise constamment au fil des époques et encore de nos jours, et pourquoi nous croyons que le travail de Patrick Bernatchez s'intègre dans une telle fiction.

1.1. Les différentes approches de la catastrophe

Les représentations de la catastrophe dans un univers de la fin sont à la fois nombreuses et variées et elles soulèvent des questionnements. Cette section vise essentiellement à identifier quels sont les angles ou les approches qui nous permettent de regrouper les différentes représentations de la catastrophe. La peur de la catastrophe a-t-elle été instrumentalisée, a-t-elle évolué au fil du temps ou encore a-t-elle été amplifiée suite à des découvertes scientifiques ou à des cataclysmes naturels?

¹² Bien qu'un auteur comme Shakespeare ait, dès le XVI^e siècle, écrit des pièces comme *Richard III* (1592) et *Henri V* (1598), il faut signaler qu'il s'agit ici d'intrigues historiques qui mêlent la prose aux vers et qui s'inscrivent encore dans la tragédie théâtrale plutôt que dans la science historique.

Ces interrogations trouvent essentiellement leurs réponses à travers trois approches auxquelles nous allons nous consacrer : l'une d'ordre biblique, une seconde d'ordre naturaliste et une troisième liée à la science.

1.1.1 L'approche biblique de la catastrophe

Les textes bibliques qui ont abordé l'apocalypse et traversé les siècles sont nombreux. À cet effet, nous n'avons qu'à songer aux diverses apocalypses issues du judaïsme comme dans *Le livre d'Enoch* (vers 300 av. J.-C.) ou *Le livre de Daniel* (175 à 163 av. J.-C.), ce dernier proposant une vision eschatologique de la fin qui mène à un monde où règnent la justice de Dieu, la paix et la miséricorde.

Alors que la catastrophe n'a en Grèce antique pour fonction que celle d'assurer une transition ou un dénouement au récit, le christianisme instrumentalise la peur de la catastrophe comme finalité, par le biais du texte biblique intitulé *l'Apocalypse de Jean*. Ce document, probablement le plus connu des récits eschatologiques anciens, est la pierre d'assise d'un « traitement théologobiblique des désastres » (Journet, 2010, p. 4) qualifié, nous mentionne Nicolas Journet, d'épistémologie ancienne du thème de la catastrophe.

Dans ce contexte religieux, la fin s'inscrit dans le « cadre d'une activité prophétique qui lie sémiotique et éthique » (Gervais, 2004, p. 16) dans le but d'établir l'autorité de l'Église sur sa communauté. Le texte attribué à Jean est riche d'une « théâtralité dramatisée par des effets d'oppositions »¹³ (Ribon, 1999, p. 86) qui viennent stimuler la vue, l'odorat, l'ouïe, le goût et le toucher. Tous les sens sont mis à contribution de manière à stimuler une activité sémiotique qui impressionne et effraie.

13 L'auteur fait référence, en guise d'exemples, aux lampes d'or et aux vêtements blancs qui s'opposent à la chute des étoiles et aux rivières de sang.

Bien que ce texte soit riche en visions symboliques et prophétiques et qu'il comporte une dimension spirituelle et religieuse qui est très certainement inspirante pour de nombreux croyants, d'un point de vue éthique, l'interprétation la plus répandue de l'Apocalypse est celle d'un cataclysme universel qui est brandi comme « un épouvantail pour mieux asseoir la tyrannie des pouvoirs » (Ribon, 1999, p. 85) religieux par le biais de la « force émotionnelle d'un récit qui développe un long message de destruction, mais aussi un bref message de rédemption [...] destiné à susciter la terreur et l'épouvante, mais aussi l'espérance la plus folle : le paradis et l'éternité. » (Ribon, 1999, p. 85) Ainsi, en promettant que seulement les plus sages et les plus croyants adeptes iront au paradis, l'objectif de ce type de récit est d'inciter les croyants à demeurer fidèles et dociles envers des dictats religieux.

1.1.2 L'approche naturaliste de la catastrophe

Alors qu'avant les Lumières, le terme « apocalypse » désigne essentiellement une catastrophe qui prend la forme d'une colère divine, le XVIII^e siècle verra l'aspect théologique du terme évacué au profit d'un phénomène naturel qui prend les traits du séisme de Lisbonne (1755). Le basculement d'une approche théologicobiblique vers une naturaliste se situe autour de cet événement et de l'insistance de philosophes (dont Kant) qui, suite à cette tragédie, se moquent de la superstition et du châtement divin pour donner foi à une modernité tournée vers la liberté et la rationalité. « Épurées, aux yeux des experts, de toute intervention divine ou surnaturelle, les catastrophes mettent donc face à face l'homme et la nature pour [...] les opposer. » (Journet, 2010, p. 7) Les craintes de l'homme devant une correction divine sont ainsi détournées vers des phénomènes naturels (et non plus surnaturels) qui contrairement aux prophéties bibliques sont d'autant plus plausibles que terrifiants. La fin du monde n'est plus l'affaire de Dieu. Elle prend la forme de forces et de puissances crédibles qui trouvent leurs sources à même la nature.

Issue des Lumières, la modernité, avec ses inventions techniques et sa rationalité, propose davantage une vision optimiste du risque. Elle semble démontrer une indifférence au thème de la fin et de la finitude de l'expérience humaine (Fœssel, 2012a, p. 31) au profit d'une foi envers la science qui devient l'instrument de la maîtrise, de la gestion du risque et surtout, ce que les philosophes de l'époque considèrent déjà comme la principale caractéristique de la modernité, l'accélération du temps. Une accélération du temps qui se produit à cause de la rapidité avec laquelle s'opèrent les changements historiques et sociaux.

Dans *Qu'est-ce que les Lumières* (1784), Kant mentionne comment il peut être bénéfique pour l'homme de penser par lui-même, sans contraintes ni préjugés. Ce texte qui « affirme la solidarité historique entre les progrès de la liberté et l'époque moderne » (Fœssel, 2012a, p. 57) montre bien comment les Lumières correspondent à une époque déterminante où le surnaturel est délaissé au profit de la science et de la liberté. La vitesse et la violence avec laquelle la Révolution française s'opère contribuent cependant à réactiver le thème de l'Apocalypse dans la mesure où la Révolution démontre « par ses excès sanglants que les promesses d'émancipation du genre humain conduis[ent] inéluctablement aux catastrophes de la Terreur. » (Fœssel, 2012a, p. 60)

Fervent défenseur des Lumières, Kant neutralise le spectre de la fin du monde en publiant *La Fin de toutes choses* (1794). Dans cet opuscule, Kant démontre que concevoir la fin du monde est a priori impossible puisque « penser comporte un moment de réflexion, qui ne peut avoir lieu que dans le temps » (Kant cité par Fœssel, 2012a, p. 62). Puisque l'homme ne peut prendre « conscience de lui-même que dans le temps et qu'il ne lui est pas donné de penser sans conscience » (Fœssel, 2012a, p. 62), la fin du monde n'est alors qu'« une chimère religieuse » (Fœssel, 2012a, p. 62) qui « est irreprésentable en droit puisqu'elle marque l'anéantissement des conditions (en particulier sensibles et temporelles) de la représentation. » (Fœssel,

2012a, p. 62) La position de Kant est intéressante, car elle suggère l'idée que l'on ne peut percevoir la fin ou en faire l'expérience puisque la fin, comme le mentionnera plus tard Bertrand Gervais, « annihile celui qui l'anticipe » (Gervais, 2009, quatrième de couverture).

1.1.3 L'approche scientifico-technique de la catastrophe

Bien que Kant neutralise la pensée apocalyptique dans *La Fin de toutes choses* (1794), il n'en demeure pas moins que le fait d'imaginer la fin du monde n'est jamais disparu. Le philosophe Michaël Fœssel propose, dans son ouvrage *Après la fin du monde* (2012a), de faire une généalogie du thème et d'interpréter les craintes apocalyptiques actuelles à partir d'expériences contemporaines. Il mentionne, dans cet ouvrage qui nous sera particulièrement utile dans cette section, qu'en « dépit de ses origines religieuses, le motif de la fin du monde n'a jamais totalement disparu de l'histoire moderne. » (Fœssel, 2012a, p. 7) En fait, non seulement ce motif n'a pas disparu, mais il s'est vu exacerbé, autour de 1945, avec la découverte de l'atome et surtout de ses possibilités énergétiques comme arme de destruction massive.

Les crimes laissant sans mot commis durant la Deuxième Guerre mondiale ainsi que les explosions atomiques des 6 et 9 août 1945 qui y mirent un terme, « installent l'idée d'une rupture plus profonde que celles dont est tissée l'histoire politique, puisqu'elle affecte le lien entre l'homme et le monde. » (Fœssel, 2012a, p. 7) Ces explosions démontrent que l'homme s'est non seulement doté d'un moyen pour asseoir son autorité politique et militaire sur autrui, mais qu'il s'est également muni des moyens nécessaires à la réalisation de l'apocalypse. « Même lorsqu'elle n'est plus utilisée comme une arme militaire, l'énergie atomique se présente encore comme une menace qui installe l'humanité dans la perspective du néant. » (Fœssel, 2012a, p. 8) Fukushima en 2011 est un bon exemple des risques qu'elle encourt ainsi.

Pour Fœssel, l'idée d'une fin du monde surgit lorsqu'une époque ou une ère, rendue à un stade tardif, dresse un bilan et élève un doute sur ce qui a été accompli. Les peurs et les représentations de la fin trahissent et reflètent « la conscience que l'Occident a de lui-même à un moment où, sous les effets de ce qu'on appelle précisément la mondialisation, son influence tend à s'affaiblir. » (Fœssel, 2012a, p. 8) Une influence diminuante de l'Occident qu'évoque par ailleurs l'auteur Michel Houellebecq dans le roman d'anticipation *Soumission* (2015) en mettant en scène le blasement, le désenchantement, le pessimisme et la reddition d'une société laïque française face à l'Islam.

1.2 Trois principes structurants

Dans l'ouvrage *L'imaginaire de la fin : temps, mots & signes* (2009), Bertrand Gervais cherche à établir les principes qui viennent structurer cet imaginaire et à identifier les « traits présents lors de ses manifestations. » (Gervais, 2009, p. 14) Il nous explique que bien que des personnages menaçants, des catastrophes naturelles ou des désordres sociaux y sont fréquemment présents, « l'imaginaire de la fin ne se déploie pas sur le mode de la présence, mais sur ceux de l'absence et de l'attente. » (Gervais, 2009, p. 14)

Dans ce sens, cet imaginaire est davantage fondé sur le temps par l'anticipation qu'il suggère que sur un lieu ou un monde altéré par une catastrophe. La fin y apparaît comme une hypothèse interprétative qui sert à combler un vide qui est ouvert par sa seule perspective. Elle permet de rendre lisible ce qui ne l'est pas. La fin sert à comprendre et à interpréter un monde « dont les signes ne s'interprètent pas d'emblée, et à lui fournir une direction, un sens, même si c'est celui négatif de sa clôture. » (Gervais, 2004, p. 16)

Dans l'introduction de son ouvrage, Gervais identifie trois principes qu'il décrit par la suite par le biais de la littérature ou du théâtre. Comme il le mentionne, ces principes nous permettent d'observer cet imaginaire d'une manière nuancée dans la mesure où ils nous éloignent « de la seule étude de scénarios catastrophe et des délires prophétiques qui en sont les manifestations les plus évidentes. » (Gervais, 2009, p. 15) Ces principes sont le temps, la loi et les signes.

1.2.1 Le temps

Définir ce qu'est le temps n'est pas une chose simple. Saint Augustin (354-430) a exprimé la difficulté à comprendre ce phénomène en disant : « Quand personne ne me le demande, je le sais; dès qu'il s'agit de l'expliquer, je ne le sais plus. » (Torres, 2004, p. 17) Le temps est partout, mais il n'existe pas matériellement. Il n'a pas de forme, n'a pas d'odeur et il n'est pas palpable. Il n'est qu'expériences.

Il y a le temps de la physique qui est considéré comme un paramètre que l'on peut mesurer et quantifier. Il y a le temps astronomique qui est lié au mouvement des astres. Il y a le temps de l'histoire qui s'inscrit, par le biais du travail de l'historien, dans une reconstitution et une restitution datée des faits qui se sont produits. Finalement, il y a le temps de l'expérience humaine où « [n]otre intérêt se déplace vers la conscience que nous en avons et, en particulier, vers nos perceptions de la durée. » (Torres, 2004, p. 77) C'est surtout sur cette dernière expérience que le principe de Gervais repose.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'imaginaire de la fin se construit notamment autour de l'attente d'un événement ou d'une catastrophe appréhendée. Par définition, l'attente implique nécessairement la présence d'une durée quelconque. Long ou court, ce laps de temps est ce sur quoi se construit l'anticipation. Gervais s'inspire de la conception de Ricœur concernant le « triple présent » que sont le

présent du présent (attention), le présent du passé (mémoire) et le présent du futur (anticipation) pour mentionner que cette « distension importante de l'esprit » (Gervais, 2009, p. 24) est au cœur même de l'imaginaire de la fin et qu'elle garantit au futur une réalité disproportionnée et « hors du commun » (Gervais, 2009, p. 25). Le présent se voit alors doté d'une « surprenante densité sémiotique » (Gervais, 2009, p. 25) parce que l'attention est mise sur la recherche des signes d'une fin à révéler. D'où l'idée que cet imaginaire se construit davantage autour d'une dimension temporelle que d'un après connu.

Le temps comme expérience humaine dans un imaginaire de la fin n'est pas stable. Il est en crise. L'imaginaire de la fin s'applique à combler le vide que la fin présage. Or s'il cherche à combler ce vide, c'est qu'il se développe autour de l'absence et de l'attente et non pas autour d'une présence bien cernée et connue. Le temps y est alors l'élément crucial non seulement parce que penser la fin, c'est le « manipuler » (Gervais, 2009, p. 15) dans la mesure où l'on se projette dans le futur, mais aussi parce que « c'est déployer un Temps de la fin » (Gervais, 2009, p. 15), c'est-à-dire « cette frontière qui s'ouvre quand les événements annonçant la fin se précipitent. » (Gervais, 2009, p. 15) Une frontière où l'instant futur anticipé devenu moment présent nous rappelle celui déjà passé. Un moment où le passé, le présent et le futur se contracteraient subitement et de manière « abrupt[e] » (Ribon, 1999, p. 13) de façon à ce qu'il semble y avoir chevauchement (Gervais, 2009, p. 34) pour celui qui en fait l'expérience. Un temps donc qui devient sémiotiquement instable et difficile à cerner.

Le temps sémiotisé, celui qui se présente par le biais de conventions comme le tic-tac d'une montre, s'inscrit à la base même de notre mode de vie au point où il en vient à se faire oublier. Or ce temps sémiotisé, dès lors « où il se désorganise, nous recommençons à le percevoir avec acuité » (Gervais, 2009, p. 29). Cela parce que les repères qui nous le rendent représentable deviennent inopérants. « Le temps qui

rythme nos vies sait se faire oublier, comme le tic-tac d'un cadran auquel on ne porte plus attention » (Gervais, 2009, p. 29) alors que celui qui est sémiotiquement invisible nous met en alerte justement parce que nos repères liés à la notion de durée nous sont intangibles.

Le temps qui n'est pas sémiotisé, « qui se précipite ou qui se dédouble, le temps qui se cristallise devient saillant et s'impose à nouveau à l'esprit » (Gervais, 2009, p. 29), indique alors que nous sommes en « situation de crise. » (Gervais, 2009, p. 29) Le temps est fondamental et au cœur, écrit Gervais, de l'imaginaire de la fin. Il est non seulement l'un des ingrédients essentiels à la construction d'un tel imaginaire, mais il est « un motif ou une figure capable d'en exprimer l'état. » (Gervais, 2009, p. 29)

L'auteur ajoute :

Ce que le Temps de la fin signale, par son existence même, est la nature transitive de cette situation. La fin est toujours la fin de quelque chose, que ce soit le sujet, son monde ou le Monde. L'ouverture d'un espace de transition découle de cette transitivité et elle implique la présence de trois temps : le temps premier, qui voit son monde et son ordre menacés; le temps deuxième, qui correspond à la période de transition; et le temps troisième, où le nouveau monde apparaît avec son ordre propre. L'imaginaire de la fin s'inscrit dans cette structure, essentiellement narrative, et se déploie à la frontière de deux mondes, celui qui est délaissé et cet autre qui commence à s'imposer. (Gervais, 2009, p. 30-31)

Cet aspect est intéressant, car il soulève l'idée que la fin n'est peut-être pas nécessairement celle de toute chose. Gervais souligne l'idée qu'un monde est certes délaissé, mais que cela se fait au profit d'un nouveau qui aura un ordre et des règles bien à lui. Il s'agit de la fin de celui qui prévalait, mais aussi du commencement d'un autre qui devra se construire à partir de restes (ou non) de ce qui fut.

Pour terminer sur ce premier principe, nous aimerions insister sur le fait que la figure d'un temps en situation de crise donne lieu à deux postures opposées. Comme nous le mentionne Bertrand Gervais dans son ouvrage, l'une est marquée par le dessaisissement alors que l'autre est marquée par le ressaisissement.

La première, le dessaisissement, marque un « désordre temporel excessif » (Gervais, 2009, p. 31) où le « récit témoigne d'un monde chaotique où tout éclate et où à la destruction des infrastructures et des structures sociales répond un temps disloqué. » (Gervais, 2009, p. 31) Cette posture peut aussi prendre les allures d'un récit où les temporalités ne sont plus respectées. C'est-à-dire que le passé, le présent et le futur semblent être désarticulés au sein d'une histoire qui ne semble plus contrôler ses repères temporels. « Les événements s'y superposent, les lois de la consécution ne sont plus respectées, les indéterminations se multiplient. » (Gervais, 2009, p. 31)¹⁴

À l'opposé, le ressaisissement correspond à un récit qui décrit précisément quand et comment la fin arrivera. L'*Apocalypse de Jean* peut être comprise dans cette optique. L'un des traits récurrents de cet imaginaire est la présence d'une parole prophétique annonçant les événements à venir. C'est le cas des apocalypses bibliques, qui annoncent et décrivent la fin du monde (Gervais, 2009, p. 32-33). Nous verrons au chapitre III que certaines œuvres de Patrick Bernatchez s'inscrivent bien dans la première posture (dessaisissement) dans la mesure où le monde qui y est représenté en est un chaotique et dévasté.

1.2.2 La loi

La situation de crise qui comme nous l'avons vu est suggérée par un temps non sémiotisé est, dans l'imaginaire de la fin, à la fois une fin et un commencement. Une

¹⁴ À cet égard, Gervais donne comme exemple le roman *1999* (1995) de Pierre Yergeau où « l'enchaînement de ses narrats [...] ne respectent aucune logique temporelle » (Gervais, 2009, p. 31).

fin parce qu'elle « engage le monde dans son entièreté » (Gervais, 2009, p. 34), ou encore l'individu et son univers personnel dans une apocalypse qui dans ce dernier cas est qualifiée par Gervais d'intime. Un commencement parce que la crise est construite à la bordure de deux mondes, celui qui est délaissé et l'autre qui commence à s'imposer. (Gervais, 2009, p. 30-31)

Dans l'imaginaire de la catastrophe, la crise est en quelque sorte la transition qui conduit le début d'une histoire vers une fin qui se veut désastreuse, cauchemardesque, catastrophique ou apocalyptique pour le monde qui précède la fin, mais aussi à un commencement pour celui qui lui succède. Parce qu'elle engage le monde ou l'individu dans son entièreté, la crise est manifestement « le moteur premier de l'imaginaire de la fin, son noyau dur. » (Gervais, 2009, p. 34) Sa raison d'être.

Ainsi, parce que la transition est éprouvée dans ses fondements comme une crise, cet imaginaire présuppose une « singularité » (Gervais, 2009, p. 34) ou un « caractère d'exception. » (Gervais, 2009, p. 34) Caractère d'exception qui fait office de « loi » (Gervais, 2009, p. 34-35) puisqu'elle est ce vers quoi la crise évolue. Son aboutissement, sa raison d'être. Dit autrement, la crise prend la forme d'une transition qui mène à une résolution ou à une fin. Voilà pourquoi, nous explique l'auteur, la crise se développe en fonction d'une fin qui fait office de « loi » (Gervais, 2009, p. 34-35).

Ce second principe postule qu'il s'agit d'un « imaginaire reposant aussi sur une crise promue au rang de loi, de principe de cohérence. [... Il] découle en droite ligne du premier [principe] et inscrit la fin comme une situation de crise singulière et unique.» (Gervais, 2009, p. 14-15) La loi est l'« hypothèse interprétative » (Gervais, 2009, p. 15) ou la dimension symbolique de ce que sera la fin.

Afin de bien comprendre ce principe, nous allons l'expliquer en identifiant la « loi » à travers une courte phrase de notre cru que nous allons décortiquer : *la vie sur terre s'éteindra demain à 16 heures*. Le sujet de cette phrase est *la vie sur terre*. Il engage le monde dans son entièreté puisqu'il inclut toutes les espèces. Le verbe « éteindre » conjugué au futur simple indique que la vie sur terre va disparaître. Le complément d'objet direct *demain à 16 heures* nous indique précisément le moment où cela se passera.

Cette phrase décrit très brièvement une situation unique, singulière, catastrophique et qui a un caractère exceptionnel. La crise s'inscrit dans un intervalle permettant au temps d'agir. Intervalle qui est compris entre maintenant (le début de la crise) et 16 heures demain (sa fin). La catastrophe responsable de cette extinction n'est pas mentionnée, mais nous savons néanmoins que la crise évoluera graduellement jusqu'à sa résolution, c'est-à-dire jusqu'au moment fatidique qui se trouve à être le lendemain à 16 heures. Tout converge vers la fin qui est l'événement, la raison d'être de la crise. Donc sa loi.

Le terme employé par Gervais pour nommer ce deuxième principe (loi) comporte une force qui s'explique par le fait que la fin est le fondement ou la pierre d'assise de la crise dans un imaginaire de la fin. La crise se construit sur la fin et elle est ce vers quoi elle chemine. Pour Bertrand Gervais, « [l]a fin est un principe structurant. [...] Elle est ce qui permet d'interpréter une situation dont les signes ne se comprennent pas immédiatement et de leur fournir une direction ou un sens même si c'est celui, négatif, de sa clôture. » (Gervais, 2009, p. 35) Il ajoute :

Quand une situation [réelle] est à ses débuts ou quand elle est encore en pleine actualité, se déroulant pour ainsi dire sous nos yeux, on ne peut savoir quelle direction finira par s'imposer, combien de temps le mouvement durera, quelle en sera la forme accomplie. La fin permet de compléter le processus et d'identifier

a posteriori ce qu'il a été. Elle sert à donner à une situation forme et contenu, début, milieu et fin. (Gervais, 2009, p. 35)

Alors que dans une situation réelle la fin détermine a posteriori la forme et la durée de la crise, « dans le domaine de la fiction, l'imaginaire seul dicte ses lois et il s'impose comme unique réalité. » (Gervais, 2009, p. 40) La crise vécue dans un imaginaire de la fin évolue vers une fin pensée à priori. C'est donc parce qu'elle s'impose comme une réalité dans un monde imaginaire que la fin se trouve alors investie d'une importance qui la promeut au rang de loi.

1.2.3 Les signes

Si dans l'imaginaire de la fin, elle est la loi, le noyau ou la raison d'être de la crise, c'est que la fin paraît être une hypothèse interprétative qui sert à traduire un monde sémiotiquement chargé au point d'en être rendu « opaque » (Gervais, 2009, p. 41). La fin a donc pour objet de « lui redonner une certaine transparence » (Gervais, 2009, p. 41) ou une certaine lisibilité à un monde saturé de signes. C'est ainsi que le dernier principe de Bertrand Gervais postule qu'il s'agit d'un imaginaire tourné vers la recherche et l'interprétation des indices d'un monde sur le point de s'écrouler.

Comme le mentionne Gervais, dans un imaginaire de la fin, la fin

sert à interpréter un monde devenu opaque et à lui redonner une certaine transparence. La fin permet de lire ce qui normalement reste illisible, à savoir le futur ou le proche avenir. Elle s'impose donc à titre de principe de lisibilité, de règle qui permet à l'activité interprétative de se déployer de façon dynamique, et donne lieu à une sémiotique apocalyptique, marquée par une intensification de l'interprétation. En tant que principe de lisibilité, la fin permet de comprendre le présent comme signe de l'avenir. Ce qui se déroule sous nos yeux ne se comprend pas en soi, mais dans la perspective d'une destinée sur le point de se réaliser, seule façon peut-être de rendre ce présent acceptable, de lui donner une signification qui dépasse le jeu des contingences. (Gervais, 2009, p. 41)

La sémiotique apocalyptique qu'aborde Gervais dans cet extrait est intéressante et mérite d'être approfondie par le biais de la référence à un article que l'auteur a publié en 2004. Dans ce texte, Gervais différencie deux conceptions de l'apocalypse qu'il nomme sémiotique apocalyptique et poétique apocalyptique (Gervais, 2004, p. 13-26).

Pour illustrer la sémiotique apocalyptique, Gervais se sert de l'ouvrage de Hal Lindsey intitulé *The Late Great Planet Earth* dont les stratégies argumentatives reposent sur une concordance directe entre le texte de l'*Apocalypse de Jean* et le quotidien des années 1970 où celui-ci « est allégorisé et la prophétie littéralisée. La Bible, [dit l'auteur de ce livre,] permet de savoir ce qui se passe actuellement, avec la même exactitude qu'autrefois. » (Gervais, 2004, p. 18) Lindsay effectue « un renversement des conventions habituelles de nos règles de lecture, qui font prendre des discours allégoriques d'un point de vue littéral et, inversement, des discours d'usage d'un point de vue symbolique. » (Gervais, 2004, p. 17) La sémiotique apocalyptique dont le livre de Lindsey est un bon exemple cherche à persuader par des moyens détournés.

Ce n'est pas le cas de la poétique apocalyptique qui procède par la projection d'un cadre spatio-temporel où la perspective de la fin « est pré- ou post-apocalyptique, selon que la fin est sur le point d'arriver ou déjà survenue. » (Gervais, 2004, p. 20) Cette conception poétique de l'apocalypse, nous explique Gervais, est souvent caractérisée par une confusion sociale ou politique, la destruction, la mort à grande échelle et par une entropie généralisée. La poétique apocalyptique se distingue de la sémiotique apocalyptique par le degré d'écart par rapport au scénario qu'elle utilise. Quand la diffraction est minimale et que l'intrigue est trop collée au scénario préétabli de la fin, l'œuvre se veut sans grande originalité alors que lorsque l'écart est

grand, « l'œuvre tend à une véritable esthétique apocalyptique. » (Gervais, 2004, p. 21) Comme nous le verrons plus loin, c'est la poétique apocalyptique que nous retrouvons dans le travail de Patrick Bernatchez et dans *I Feel Cold Today* (2007) particulièrement.

1.3 Figures de l'imaginaire de la fin

Alors que Bertrand Gervais identifie des principes qui viennent définir formellement l'imaginaire de la fin, c'est par l'emploi de l'ouvrage de Jean-François Chassay *Dérives de la fin : Sciences, corps & villes* (2008) que nous allons dans cette section nous attarder à identifier trois figures de contenu de l'imaginaire de la fin. Dans son livre, Chassay s'intéresse non seulement aux différentes « représentations d'un monde sur le point de finir » (Chassay, 2008, p. 9), mais également à l'impact que peut avoir sur le sujet la transformation de son univers. La science, le corps et la ville : telles sont les figures que nous propose l'auteur et qui nous « permettent d'appréhender les désastres que compose l'imaginaire de la fin. » (Chassay, 2008, p. 4^e de couverture)

Bien que Chassay soit l'auteur qui nous permet de structurer cette section, différents chercheurs seront mis à contribution lorsque viendra le moment de développer sur chacune des figures. Le texte *Dix imaginaires des sciences et des techniques* (2012) écrit par le philosophe Ludovic Vievard nous sera utile pour clarifier la figure des sciences alors que le livre *Imaginer le posthumain* (2009) de Maxime Coulombe nous aidera à étayer celle du corps.

1.3.1 Les sciences

Nous avons vu à la section 1.1.3 que la Seconde Guerre et l'explosion des deux bombes à fission qui y ont mis un terme ont contribué à faire naître, en pleine Guerre froide, un imaginaire de la fin prenant pour motif celui des sciences. L'objectivité et

la rationalité associées aux sciences depuis les Lumières sont remises en question par ces événements qui montrent que les grandes découvertes du XX^e siècle ne sont pas nécessairement synonymes de progrès ou d'enrichissement pour l'humanité, mais qu'elles peuvent au contraire être associées à des désastres et des questionnements sur le plan éthique.

Les répercussions liées à l'atome ne sont pas les seules à soulever des questionnements d'ordre éthique puisque « les bouleversements consécutifs au développement de la cybernétique et de l'ère postindustrielle qui est la nôtre ont [également] remis en question l'idée d'une science strictement objective et rationnelle. » (Chassay, 2008, p. 10) Ces révolutions soulèvent des problèmes d'éthique de par les impacts qu'elles peuvent avoir tant sur la politique, le social et l'environnement. La discrimination basée sur le matériel génétique (génisme), les manipulations génétiques, la fusion de l'homme avec la machine et la recherche d'une perpétuelle longévité sont de bons exemples d'une science qui apporte certes de bonnes choses, mais également des interrogations sur leur usage à long terme.

Docteur en philosophie, Ludovic Vievard propose une vision nuancée d'un imaginaire lié aux sciences qu'il décline en dix catégories regroupées en trois types. Le premier type se veut positif dans la mesure où ses impacts sont bénéfiques à l'homme. Il s'agit de l'*imaginaire de la maîtrise* « qui permet d'évoquer le desserrement des contraintes naturelles, l'éradication des maladies ou de la faim, etc. » (Vievard, 2012, p. 1) Fortement imprégné de la modernité des Lumières, cet imaginaire « est celui de la domination des éléments » et de la « mise à distance des contraintes naturelles ». Il met en échec « le processus de sélection naturelle » (Vievard, 2012, p. 26) et y substitue une vision prométhéenne du monde, c'est-à-dire une vision où l'homme a le plein contrôle sur les éléments et sa destinée.

Le second type, plus négatif, est l'*imaginaire de la destruction* dans lequel nous retrouvons les craintes de l'apocalypse nucléaire (bombe atomique ou accident nucléaire), de la contagion ou de la contamination (Ebola, H1N1), la crainte des secrets ou des complots qui, à travers le contrôle des savoirs, permet de manipuler pour mieux dominer et finalement l'imaginaire de la privatisation à travers le partage des richesses naturelles et de l'eau potable.

Le dernier est l'*imaginaire ambivalent*. Ambivalent parce que les catégories qui le composent « possèdent un côté positif qui peut se tourner en négatif, soit par les excès qu'ils peuvent produire soit par le fait de courants de pensées ou de sensibilités différentes selon les publics, comme c'est le cas pour la mécanisation du corps. » (Vievard, 2012, p. 1) Les conséquences de l'immortalité ou de la posthumanité, l'imaginaire de la mutation en lien avec les avancées de la génétique du XX^e siècle, l'imaginaire du surhomme (ou du sous-homme) qui soulève l'idée d'une humanité et d'une médecine à deux vitesses, l'imaginaire de la surveillance et de la dépendance envers l'Internet, la figure du médecin ou de l'expérimentateur fou font également partie de l'imaginaire des sciences. Mary Shelley avec *Frankenstein* (1818) en est un bon exemple.

La figure des sciences soulevée par Chassay ainsi que certaines des catégories définies par Ludovic Vievard nous serviront de repère au chapitre III lorsque viendra le moment d'aborder certaines œuvres de notre corpus.

1.3.2 Le corps

La deuxième figure que Chassay identifie est celle du corps et comme il le mentionne, le « corps contemporain qui s'exhibe, avec ses scarifications multiples, n'est pas sans rapport non plus avec le développement des sciences » (Chassay, 2008,

p. 11) qui désormais permet à chacun de l'utiliser comme un objet à modeler ou à façonner au gré de ses fantaisies. Il ajoute :

Cette utilisation du « corps-objet » trouve une grande partie de ses fondements dans le développement de la biogénétique et le fantasme du cyborg. Les expériences qui ont conduit à la naissance de la brebis clonée Dolly, en juillet 1996, ont ouvert la voie à une réflexion sur le clonage possible (ou non) d'hommes et de femmes. [...] Ce n'est pas d'hier que l'idée d'une créature artificielle hante les esprits, mais la distance entre l'autre (artificiel) et le soi (naturel) tend à s'atténuer, au point où entre « l'autre » et « soi » la frontière devient floue. Certains ont pu y voir une occasion extraordinaire de se renouveler, alors que pour d'autres il s'agit d'une abomination qui met en péril la nature de l'humanité et la pousse vers la voie de la disparition. (Chassay, 2008, p. 11-12)

L'imaginaire de la fin qui prend pour figure le corps se décline selon nous de trois manières. La première, qui est probablement la plus répandue, est celle d'un être mi-homme mi-machine que l'on désigne sous le nom de *cyborg*. Comme le mentionne Maxime Coulombe, la définition du *cyborg* pourrait se lire comme suit : un être hybride mi-chair, mi-machine dont la part cybernétique serait une addition. C'est-à-dire qui ne serait « pas un mélange dont les deux parts seraient égales, voire ajoutées en même temps. [...] La part cybernétique du cyborg est un ajout sur un donné : elle améliore le déjà là, le prolonge, elle ouvre de nouvelles perspectives. » (Coulombe, 2009, p. 50)

La figure d'un personnage hybride mi-homme mi-machine qui évolue dans un monde postapocalyptique s'inscrit bien dans l'imaginaire de la fin. Cette nouvelle créature est souvent associée à celle dont les attributs mécaniques lui permettent de dépasser les limites du corps d'origine et d'évoluer dans des environnements chaotiques. En guise d'exemples, nous n'avons qu'à penser au personnage de *RoboCop* (1987, fig. 1.6) ou encore à la Reine Borg (fig. 1.7) du film *Star Trek : First Contact* (1996).

La seconde déclinaison est celle d'un être hybridé avec la nature, c'est-à-dire avec des espèces des règnes animal ou végétal. La figure du corps dans un imaginaire de la fin ne trouve pas seulement ses fondements dans le développement de la cybernétique et l'idée d'un homme à la fois animal ne remonte pas à hier. Le Minotaure, cet être mi-homme mi-taureau de la mythologie grecque, est un bel exemple. Les êtres présents dans l'ouvrage *L'île du docteur Moreau* (1896) de H. G. Wells (1866-1946) sont d'autres exemples d'êtres dont l'identité est troublée. Plus près de nous, cette déclinaison est également présente chez Patrick Bernatchez, principalement dans les dessins de l'ensemble *Chrysalides*.

La troisième et dernière déclinaison du corps dans un imaginaire de la fin est celle d'un individu charnel et mortel (notre condition) qui est confronté à des traumatismes qui peuvent prendre les allures d'une catastrophe, mais à l'échelle personnelle.¹⁵ Cette manière de voir le corps est intéressante à observer eu égard à la portée intime que peut avoir la catastrophe sur l'individu. Cependant, la figure du corps que nous retrouvons dans l'œuvre de Patrick Bernatchez semble essentiellement reposer sur les deux premières déclinaisons.

1.3.3 La ville

Deux événements dans deux cités différentes ont marqué l'imaginaire de la fin et ont contribué, au tournant du XXI^e siècle, à actualiser la ruine dans la figure de la ville. En effet, deux villes occidentales importantes dans l'histoire culturelle et politique ont récemment été le lieu d'événements marquants : la chute du mur de Berlin et l'attaque contre le World Trade Center à New York.

¹⁵ Chassay donne comme exemple d'apocalypse intime le film *Husbands* (1970) de John Cassavetes où trois bourgeois quadragénaires se rencontrent et partent faire la fête suite au décès d'un ami très cher. « De quatre, ils ne sont plus que trois [...] Harry [...], Archie [...], et Gus [...] font face à la fin d'un monde, la fin d'une durée, celle de leurs existences bien réglées. » (Chassay, 2008, p. 91)

Comme nous le savons, le 11 septembre 2001 a été marqué par quatre attentats perpétrés aux États-Unis. Ces attentats, qui provoquèrent la mort de près de 3000 personnes, ont été vécus en temps réel et en direct par des milliards de téléspectateurs qui ont été psychologiquement affectés par la destruction des tours jumelles. Les Américains, qui n'ont pas connu de guerre moderne sur leur territoire, ont été profondément ébranlés par la destruction du World Trade Center et les ruines qui en ont résulté. Le 11 septembre a remis en question le sentiment de sécurité général et ce climat a alimenté un imaginaire qui a fait l'objet, en 2007, d'un colloque organisé par l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain (ERIC LINT).

Comme le mentionne Bertrand Gervais et Patrick Tillard dans le recueil de textes faisant suite à ce colloque, « [l]es attentats se sont inscrits de façon indélébile dans l'imaginaire contemporain, entre autres parce qu'ils ont été, dès les premiers instants, médiatisés de façon majeure. » (Gervais et Tillard, 2010, p. 10). Les images qui étaient diffusées en temps réel et les jours suivants étaient si fortes qu'elles en étaient presque photogéniques. En citant le philosophe Jean Baudrillard, les deux auteurs mentionnent que le 11 septembre est

un événement à grand caractère photogénique, qui impose sa propre réalité, poussant à leur limite les différences entre le réel et l'imaginaire, l'avéré et le fictionnel. 'L'image consomme l'événement, au sens où elle l'absorbe et le donne à consommer. Certes elle lui donne un impact inédit jusqu'ici, mais en tant qu'événement-image.' (Gervais et Tillard, 2010, p. 10-11)

Le 11 septembre 2001 est ainsi devenu une nouvelle banque d'images pour un imaginaire de la fin où le motif de la ruine s'est imposé.

De son côté, la chute du mur de Berlin (1989) signale la fin d'une idéologie communiste qui, au début du XX^e siècle, semblait pour plusieurs prometteuse. Fin

d'une ère pour les partisans de l'ancien régime, renaissance et promesses d'espoir pour les opposants, la chute du mur n'est pas seulement symbolique d'un système qui n'a pas fonctionné. Elle impose la ville comme un espace de crises et comme une figure de changement. Que celle-ci soit positive ou négative.

Comme nous l'indique Chassay, les métropoles « sont depuis longtemps perçues comme les espaces par excellence de crises et de changements, qui peuvent parfois prendre des proportions démesurées. [...] Ces tensions propres à la ville se sont amplifiées à la fin du dernier siècle » (Chassay, 2008, p. 12-13) et c'est pourquoi la chute du mur de Berlin fait ici figure de fait marquant.

La Guerre froide terminée,

[c]'est en effet sans surprise que l'approche de l'an 2000 apparaissait, pour les tenants d'une pensée eschatologique (millénaristes, messianistes, adventistes, survivalistes, etc.), dans une logique de l'Apocalypse. Cette interprétation qui s'inscrivait au cœur des croyances se trouva revivifiée par l'attaque contre la Sodome et Gomorrhe moderne, un certain 11 septembre, véritable date du baptême, comme plusieurs l'ont écrit, du nouveau siècle. (Chassay, 2008, p. 140)

La chute du mur de Berlin et l'effondrement du World Trade Center (2001) sont des événements qui imposent la ruine comme la figure ou la représentation symbolique des civilisations qui sont en perdition et qui voient leur matériel urbain être détruit. La ruine est en quelque sorte la manière d'illustrer une société disparue ou déliquescence. Elle constitue les restes de ce qui fut.

La ruine, nous indique Chassay, ne peut pas être perçue comme un monument puisqu'elle n'est pas pérenne. Elle n'est que « cendres » (Chassay, 2008, p. 33). Elle suggère ce qui a été sans pouvoir résumer et encore moins réciter l'histoire. La ruine est une trace, un indice. Et c'est parce qu'elle se contente de suggérer les faits que les

possibilités qu'elle ouvre dans un imaginaire de la fin sont si grandes. « Un artiste, un historien, un philosophe, un simple observateur, y verra reflétés l'Histoire et le cortège des événements qui la modifie, une réflexion sur l'archéologie de nos civilisations, un symbole d'une époque révolue sinon à venir, ou alors simplement une étrange harmonie. » (Chassay, 2008, p. 32) Nous allons voir au chapitre III avec *I Feel Cold Today* (2007) que Patrick Bernatchez s'inscrit bien dans cette esthétique puisque ce film suggère la destruction d'une économie marchande comme métaphore de la disparition d'une civilisation.

1.4 Un imaginaire foisonnant

L'imaginaire de la fin est un univers qui touche tous les arts. Bien qu'il s'inscrit particulièrement bien, par les images qu'il propose, dans les arts visuels et le cinéma, il n'en demeure pas moins que c'est par le biais de la littérature qu'il s'est d'abord manifesté.

1.4.1 En littérature

Nous avons mentionné à la section 1.1.1 que les écrits bibliques ont inspiré un imaginaire de la fin. Sans vouloir dresser l'historique du thème de la fin en littérature, nous aimerions aborder certains auteurs marquants. Le roman d'anticipation est un genre littéraire qui aura une influence tant sur le thème de l'imaginaire de la fin que sur le genre cinématographique de la science-fiction. Les principaux auteurs fondateurs du genre sont anglais.

1.4.1.1 *Le dernier homme* (1823) par Mary Shelley

L'Anglaise Mary Shelley (1797-1851) avec *Le dernier homme* (1826) contribue à l'éclosion de l'anticipation en imaginant le récit d'un homme du XXI^e siècle qui est le dernier survivant d'une terrible épidémie de peste (Chion, 2008, p. 25). L'hécatombe

n'arrive pas dans ce roman par le biais d'une force divine ou d'un cataclysme naturel, mais par le biais d'une contagion qui se propage à l'échelle planétaire.

Ainsi, l'auteur d'anticipation « se transporte par la pensée en une période où il sera lui-même ou âgé ou mort, mais où le temps continuera, au moins un moment » (Chion, 2008, p. 26) pour nous montrer l'état des lieux une fois la catastrophe passée.

Alors que le roman d'anticipation n'en est, à cette époque, qu'à ses premiers balbutiements, il est intéressant de constater que ce genre littéraire s'inscrit déjà avec Mary Shelley dans un imaginaire de la fin qui, comme nous l'avons vu à la section 1.3.1, est en lien avec la science.

1.4.1.2 *1984* (1949) par George Orwell

Publié en 1949, le roman *1984*, dont les deux derniers chiffres correspondent de manière inversée à son année de rédaction, est un roman d'anticipation écrit par le Britannique George Orwell (1903-1950). Dans ce roman profondément dystopique, Orwell campe une société dominée par un régime totalitaire incarné par une figure emblématique qui est celle de *Big Brother*. L'action se déroule à Londres dans un monde postnucléaire divisé en trois grandes puissances qui se livrent une guerre perpétuelle.

Le roman gravite autour de Winston qui travaille au Ministère de la vérité. Sa tâche consiste à retravailler l'Histoire et ses archives de manière à ce que le passé corresponde à l'idéologie et aux enjeux étatiques du moment. Conscient des méthodes de l'État, Winston tombe amoureux de Julia et ils se lient d'amitié avec O'Brien qu'ils croient comme eux dissident. Ce dernier s'avère cependant être un policier traquant les criminels de la pensée. Winston et Julia seront torturés jusqu'à ce qu'ils renient leur conviction morale et leur individualité.

Alors que le roman de Mary Shelley est en lien avec la figure des sciences, le roman de Orwell peut être inscrit à travers au moins deux figures de l'imaginaire de la fin qu'a identifiées Chassay à la section 1.3. La première est celle des sciences parce que l'intrigue se situe dans un univers où la technologie rend possible un haut degré de surveillance. La seconde est celle de la ville par le biais de ruines postnucléaires qui sont présentes tout au long du récit.

1.4.2 Au cinéma

La science-fiction est un genre cinématographique qui, par le potentiel technique lui permettant de traduire en images les idées les plus fantastiques, convient très bien à l'imaginaire de la fin. Nous allons, dans cette section, aborder quelques films marquants où cet imaginaire a été particulièrement bien illustré. Nous nous attarderons au cinéma qui suit la Deuxième Guerre mondiale à cause de l'influence qu'a eue l'arme atomique sur ce genre.

Les situations mises en valeur dans ce genre cinématographique sont étroitement liées aux spécificités de la bombe atomique. Ces spécificités sont notamment celles d'être spectaculaire, d'avoir un caractère paradoxal dans la mesure où elle détruit des formes de vies et semble en créer d'autres, d'avoir des effets invisibles, à retardement ou sur de longues durées, de provoquer une destruction propre¹⁶ par une pulvérisation atomique et rapide des êtres vivants, etc. (Chion, 2008, p. 121)

Nous verrons au chapitre III que certains de ces traits sont présents dans le travail de Patrick Bernatchez. Les dessins de l'ensemble *Chrysalides* comportent par exemple

16 Comme le mentionne Chion, bien que la bombe atomique suggère une mort propre et rapide par la pulvérisation de l'homme à l'état d'atomes, cette idée est fautive puisque mis à part ceux près de la déflagration, les autres seront contaminés par la radiation. La « destruction propre » n'est alors qu'un élément de représentation que l'on se fait de la bombe atomique.

un aspect paradoxal dans la mesure où ils nous montrent des êtres hybrides alors que le film *I Feel Cold Today* (2007, fig. 3.3) souligne l'idée d'une destruction propre dans la mesure où aucun reste de vie organique n'est visible.

Alors que les films fondateurs de la science-fiction des années 1950 mettent en valeur ou bien des invasions extraterrestres avec *La guerre des mondes* (1953, fig.1.1) ou bien des araignées géantes modifiées par l'effet de radiations comme dans *Tarantula* (1955, fig. 1.2), certains films des années soixante s'ancrent davantage dans une réalité plus plausible. *Le Dernier Rivage* (1959, fig. 1.3), *La jetée* (1963, fig. 1.5) et *La planète des singes* (1963, fig. 1.4) pour son dénouement surprenant sont tous trois bien ancrés dans l'anticipation. C'est sur ces trois films que nous nous attarderons et la raison est qu'ils s'inscrivent tous trois, à leur façon, dans une peur de l'arme nucléaire.

1.4.2.1 *Le Dernier Rivage* (1959) de Stanley Kramer

Produit au tournant des années 1960, *Le Dernier Rivage* (1959, fig. 1.3) de Stanley Kramer est l'un des premiers films à gros budget du genre. Le synopsis est le suivant : suite au déclenchement d'un conflit nucléaire, un nuage radioactif recouvre graduellement la planète décimant petit à petit et sans exception les êtres humains qui y sont exposés. L'Australie est le seul continent jusqu'alors épargné. Une expédition est organisée pour se rendre à San Francisco, où il est observé que la machinerie industrielle continue à fonctionner sans la présence de l'homme. Le film se termine en montrant une population résignée faisant « la queue pour obtenir les pilules qui permettront de mourir paisiblement [...] ». Aucune panique, aucune révolte. Pour finir, des rues vides et une banderole qui maintenant est destinée au spectateur seul : 'Il est encore temps.' » (Chion, 2008, p. 179)

Alors que certains films de science-fiction nous montrent une nature qui reprend ses droits sur l'homme, *Le Dernier Rivage* signale au contraire que les machines produites par celui-ci peuvent « survivre » et perdurer dans le temps sans sa présence. Un peu comme si le film signifiait que les réalisations mécaniques conçues par l'homme pouvaient lui survivre. Un peu comme si cet imaginaire de la fin dépeignait l'avènement d'une ère posthumaine où même la figure du cyborg mi-homme mi-machine était révolue.

1.4.2.2 *La planète des singes* (1968) de Franklin J. Schaffner

Le discours est tout autre avec l'adaptation cinématographique du roman du Français Pierre Boulle *La planète des singes* (1968, fig. 1.4). Réalisé par l'Américain Franklin J. Schaffner, ce film met en scène Taylor, un astronaute qui voit son vaisseau spatial s'écraser sur une planète qui ressemble à la Terre, mais qui est peuplée par des singes parlants qui s'habillent, chassent au fusil, se déplacent à cheval et se servent des humains muets comme cobayes de laboratoire. Évoluant sans la présence de machines complexes, ce peuple simiesque, gouverné par des sages qui voient en Taylor l'incarnation du mal, semble fusionner avec la nature dans la mesure où ils habitent et vivent dans des cités construites avec des matériaux naturels.

La percutante fin du film révèle que le héros ne se trouve pas sur une planète lointaine, mais sur la Terre. Terre qui s'est vue soumise à une hécatombe nucléaire qui n'aura laissé pour trace de la civilisation humaine que certains monuments, la statue de la Liberté faisant figure, dans le dernier plan du film, d'archétype architectural de ce que l'homme était un temps capable de créer et de détruire.

Alors que la race humaine disparaît complètement dans le film *Le dernier Rivage* (1959), *La planète des singes* (1968) nous montre sa dégénérescence pour cause de radiation. L'imaginaire de la fin qui y est à l'œuvre ne souligne pas tant l'idée que

notre espèce peut un jour disparaître; il nous indique plutôt que notre identité peut rapidement changer suite à des décisions malavisées. Cette altération de l'identité sera traitée lorsque nous aborderons les dessins de notre corps.

1.4.2.3 *La jetée* (1962) de Chris Marker

Le cinéma français des années 1960 propose quant à lui une vision plus « adulte » (Chion, 2008, p. 186) d'un monde exposé à sa fin. Ce terme est utilisé dans la mesure où l'accent est, contrairement à *La planète des singes*, davantage mis sur le dialogue et l'intrigue que sur une imagerie spectaculaire. *La jetée* (1962, fig. 1.5) de Chris Marker est un photo-roman¹⁷ expérimental constitué d'un diaporama d'images fixes et d'un seul plan filmé où l'on voit cligner les paupières de la comédienne Hélène Chatelain. L'action se déroule dans un mode postapocalyptique « pourri par la radioactivité »¹⁸ faisant suite à la Troisième Guerre mondiale.

Dans ce film, les survivants d'une guerre nucléaire mondiale sont rassemblés dans un Paris souterrain. Des scientifiques rendent possibles des voyages dans le temps et envoient un homme dans le passé pour y chercher des secours. Ce dernier tombe amoureux d'une femme qu'il a déjà vue, enfant, à l'aéroport d'Orly lors d'un épisode qui l'avait particulièrement troublé. Alors que la plupart des gens expédiés dans un voyage temporel meurent ou deviennent fous, notre héros y parvient grâce à cet épisode trouble de son enfance.

Ce monde postapocalyptique utilise les voyages dans le temps pour « appeler le passé et l'avenir au secours du présent. »¹⁹ Une séquence montre le personnage envoyé dans le futur ramener une solution permettant la survie de l'espèce humaine. Il demande alors comme récompense de retourner dans le passé afin de retrouver son amoureuse.

17 Tel qu'indiqué dans le générique d'ouverture.

18 Cette citation est tirée du film et elle est mentionnée par le narrateur au tout début.

19 Cette citation est également tirée du film.

Lors de ce dernier voyage, qui correspond à la scène finale se déroulant également à l'aéroport d'Orly, l'homme se fait tuer par l'un des scientifiques qui l'y a expédié. Sous les yeux de sa compagne et d'un enfant, il se fait assassiner et comprend à ce moment précis que son souvenir d'enfance est en réalité celui de sa propre mort. Puisque le souvenir d'enfance de l'homme facilite ses voyages dans le temps, nous pouvons déduire qu'il a été assassiné pour le bien de l'humanité dans la mesure où la survie de cette dernière aurait été compromise par le simple fait que ce souvenir aurait été inexistant chez l'enfant qui n'aurait pas été témoin de l'événement.

Nous nous sommes attardé sur ce film de Chris Marker en raison des jeux que celui-ci fait avec les notions de passé, présent et futur et également parce qu'il exploite le paradoxe temporel qui est le thème le plus fréquent dans les récits de voyage dans le temps. *La jetée* propose un rapport au temps qui vient défier la traditionnelle flèche du temps. Alors que notre perception du temps est qu'il s'écoule de manière unidirectionnelle, le cinéaste nous propose la vision d'un monde où passé et avenir se doivent d'être au service du présent. Nous verrons plus loin que ce film s'inscrit bien dans le concept de *présentisme* tel que défini par François Hartog et qu'il véhicule également des problématiques très proches de celles perceptibles dans le cycle *Lost in Time* de Patrick Bernatchez.

1.4.3 La musique

La musique n'est pas en reste lorsque vient le moment d'aborder les apocalypses bibliques et le thème de l'imaginaire de la fin. Sans vouloir en retracer la genèse d'un point de vue musical, nous allons décrire brièvement quelques œuvres, aux styles très différents, qui nous permettront de constater que tout comme la littérature ou le cinéma, la musique est un art propice à l'imaginaire de la fin et que cet imaginaire l'aura, tout comme le cinéma, inspirée.

1.4.3.1 *Quatuor pour la fin du temps* (1941) d'Olivier Messiaen

Olivier Messiaen (1908-1992) est un compositeur et un organiste français. Né à Avignon en France le 10 décembre 1908, Olivier Messiaen, fervent catholique, est appelé à combattre les Allemands qui ont alors envahi la France. Ceux-ci le capturent pendant l'été 1940 et il est expédié dans le camp de prisonniers Stalag VIII A à Görlitz en Silésie. *Le Quatuor de la fin du temps* (1941) est composé alors que Messiaen est en captivité et que nous sommes au tout début de la Deuxième Guerre mondiale.

Il s'agit d'une œuvre musicale composée de huit mouvements pour « violon, clarinette, violoncelle et piano » (Rischin, 2006, p. 16). Joué pour la première fois le 15 janvier 1941, ce morceau « est imprégné de quatre éléments essentiels : la doctrine catholique, le rythme, le son-couleur et le chant des oiseaux » (Rischin, 2006, p. 95) qui est justifié par le penchant du compositeur pour l'ornithologie. Comme nous allons le voir, l'imaginaire de la fin s'y déploie de multiples façons.

Premièrement, il est important de mentionner que le *Quatuor* s'inspire des six premiers versets du chapitre X de l'*Apocalypse* (Rischin, 2006, p. 21). Les versets 5 et 6 qui se terminent par « il n'y aurait plus de temps » sont essentiels pour bien comprendre le titre de cette œuvre, car pour Messiaen, ils renvoient à l'idée de s'éloigner « de la dimension humaine, avec ses cycles et sa finalité » (Rischin, 2006, p. 99) pour mieux s'introduire dans l'éternité. Proches de l'imaginaire de la fin, ces mots renvoient à l'idée d'une finitude ou à une « captivité éternelle » que Messiaen tente de transposer en musique. « Alors que les œuvres inspirées par la guerre renvoient naturellement au *Deus absconditis* (l'absence de Dieu), le *Quatuor* de Messiaen y échappe. Le *Quatuor* ne traduit pas le désespoir, il transmet [tout comme l'apocalypse de Jean] un formidable élan vital » (Rischin, 2006, p. 21) et de rédemption. Il faut savoir que la vie du compositeur n'a jamais été menacée dans la

mesure où celui-ci n'est pas juif et que les camps d'extermination sont venus un peu plus tard.

Sur le plan formel, l'imaginaire de la fin se manifeste par le « désir du compositeur d'éliminer les notions conventionnelles du temps musical ainsi que de 'passé et d'avenir'. » (Rischin, 2006, p. 100) Pour ce faire, l'auteur utilise des « rythmes non rétrogradables » (Rischin, 2006, p. 103) qui viennent ainsi brouiller les notions de passé et d'avenir qu'induisent normalement les mouvements musicaux. Un rythme non rétrogradable est l'équivalent du palindrome : le rythme est le même qu'il soit joué de la gauche vers la droite ou de la droite vers la gauche. Les notions de passé et de présent sont ainsi brouillées puisqu'il est alors impossible de déterminer si le temps file vers le futur ou vers le passé.

Ainsi, « [e]n dépassant les attentes classiques du rythme et de la mesure, Messiaen, en fait 'éloigne le temporel' et libère une apocalypse musicale dans laquelle l'un des éléments fondamentaux de l'univers de la composition, le temps, n'existe plus. » (Rischin, 2006, p. 104-105) Le temps biblique du verset 6 de saint Jean où le monde se voit figé dans l'éternité est ici rejoint par un temps musical ou une « cessation du temps » (Rischin, 2006, p. 103) qui abolit les notions de passé, présent et futur. À cet égard, nous dresserons au chapitre III un parallèle avec le travail musical de Patrick Bernatchez puisque ce dernier déconstruit la partition originale d'une sonate pour piano de Guillaume Lekeu de manière à redéployer différemment le temps musical.

1.4.3.2 Autres genres musicaux

D'autres genres musicaux ont récemment abordé l'imaginaire de la fin et nous aimerions insister sur deux d'entre eux. S'inspirant notamment de la science-fiction, de l'occultisme et du vampirisme, le Heavy Metal est un style de musique qui est apparu vers la fin des années 1960 et qui depuis se décline en une multitude de

genres et de sous-genres dont le Hard Rock, le Black Metal, le Speed Metal et le Death Metal ne sont que quelques exemples. Les influences artistiques et culturelles du Heavy Metal sont nombreuses et certaines d'entre elles s'inscrivent en lien direct avec l'imaginaire de la fin. Comme le mentionne Fabien Hein, l'engouement pour ce genre est « contemporain de l'apparition de nouvelles crises économiques, [...] de catastrophes humaines et écologiques, de conflits internationaux et de problèmes sociopolitiques divers » (Hein, 2003, p. 151).

En guise d'exemple, l'album *Countdown to Extinction* (1992) du groupe californien Megadeth aborde les problématiques environnementales et les conséquences que celles-ci peuvent avoir sur l'avenir de la planète (Berelian, 2005, p. 219). Les paroles de la chanson titre (appendice B) font allusion à l'extinction progressive des individus menant ultimement à celle de l'espèce.

Alors que le Heavy Metal s'inspire essentiellement, nous l'avons mentionné, de l'épouvante, de la science-fiction ou des catastrophes écologiques, il est intéressant de signaler que l'imaginaire de la fin s'est également manifesté, durant les années 1970 et 1980, par le biais de la culture punk et de l'idée d'un « no future »²⁰ que véhiculait notamment le groupe anglais Sex Pistols.

Un peu comme Dada qui est perçu comme de l'« anti-art » (Marcus, 1999, p. 232) et qui est « compris comme l'attaque du public par l'artiste » (Marcus, 1999, p. 232), le punk de son côté est perçu comme de l'« anti-rock » (Marcus, 1999, p. 232) et refuse tout ancêtre. Au même titre qu'elle nie des attaches avec le passé, la culture punk et les Sex Pistols s'inscrivent dans une forme de nihilisme dans la mesure où ce groupe

²⁰ Cette expression se retrouve dans les paroles de la chanson du groupe punk Sex Pistols intitulée *God Save the Queen* (1977). Les premières paroles associent notamment la reine d'Angleterre à un régime fasciste (God, save the queen, her fascist regime) et prétendent que ce pays n'a plus d'avenir (There is no future in England's dreaming).

récuse, par la provocation, les valeurs morales et intellectuelles de la société anglaise conservatrice. Et dans ce sens, ce « no future » suggère aussi un imaginaire de la fin.

1.4.4 Les arts visuels

L'imaginaire de la fin est présent depuis longtemps dans les arts visuels. Déjà à la Renaissance, Jérôme Bosch (1450-1516) propose des œuvres religieuses où l'enfer et la damnation sont souvent présents et parsemés de monstres semblant vouloir accabler les êtres humains. À cet égard, le triptyque *Le Jugement dernier* (1492, fig. 1.14) nous montre des hommes et des femmes menés en enfer par des démons monstrueux.

Le peintre et graveur français Gustave Doré (1832-1883) est un autre bon exemple d'artiste qui s'est servi des arts visuels pour représenter des scènes bibliques. Il s'est également intéressé à la vision dantesque de l'enfer en réalisant une peinture inspirée de la première partie de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri (1265-1321). *Dante et Virgile dans le Neuvième Cercle de l'Enfer* (1861, fig. 1.15) est une œuvre monumentale aux effets vaporeux qui viennent amplifier son côté macabre et où des corps dénudés semblent s'entredévorer.

Bien que la thématique eschatologique de la fin du monde soit ancienne, ce thème inspire de nos jours encore de nombreux artistes. C'est le cas de l'artiste français d'origine chinoise Huang Yong Ping (1954) qui dans l'installation *Bugarach* (2012) s'inspire du village du même nom qui, depuis les années 1970, est devenu un lieu de pèlerinage New Age « en raison de la croyance selon laquelle le pic serait le seul lieu épargné lors de la 'fin du monde' » (Mennour, 2013, p. 1) et qui serait fréquenté par les extra-terrestres. L'artiste met symboliquement en scène, en référence aux habits de culte, différentes espèces animales sans tête dont la fourrure est complètement blanche (fig. 1.17). Il nous montre également une reconstitution du pic où s'est écrasée une assiette faisant office de soucoupe volante (fig. 1.18). Ainsi l'artiste

« semble nous indiquer que le monde tel que nous le connaissons est plus que jamais incertain, et que la déroute est bien réelle, tant au plan social qu'environnemental. » (Mennour, 2013, p. 2)

Les Anglais Jake (1966) et Dinos (1962) Chapman sont des artistes controversés qui explorent les thèmes de la sexualité et de la guerre en confrontant le spectateur à des représentations frôlant souvent l'abject. Des œuvres qui font plus précisément référence au nazisme (fig. 1.11), au Ku Klux Klan, au *gore* (fig. 1.9) ou à la sexualité (fig. 1.8) sont de bons exemples de leur univers.

En 1993, ils se consacrent à un projet ambitieux s'intitulant *Disasters of War*. L'œuvre s'inspire de la célèbre série de gravures de Francisco Goya (1748-1828) sur les horreurs de la guerre commises lors de l'occupation de l'Espagne par Napoléon entre 1808 et 1814. Cette installation (fig. 1.10) est constituée de quatre-vingt-trois miniatures correspondant à chacune des scènes gravées par Goya. Alors que les horreurs représentées par Goya montrent comment l'homme est capable des pires cruautés, celles que nous montrent les frères Chapman s'inscrivent dans le cauchemardesque par le fait que la représentation d'une telle violence est désormais en couleurs et en trois dimensions. Chose déconcertante, l'utilisation de ces miniatures ramène ces images, « pourtant macabres et troublantes, au niveau du jeu d'enfant » (Aquin, 2001, p. 11). Les scènes d'exécutions et de têtes coupées perdant ainsi leur pouvoir d'indignation parce que comme le disent plus loin les frères Chapman, il s'agit de rabaisser le caractère grave de la mort et du génocide au niveau du simple amusement.

L'impression que nous laisse cette œuvre est que nous vivons dans un monde où la violence et la sexualité sont le reflet d'une civilisation en déchéance. Cela parce que la violence et la sexualité ne semblent être, dans la société actuelle, que de purs divertissements. Les frères Chapman ajoutent :

Disasters of War in particular is taken to stand as an indictment of man's 'inhumanity to man' but achieves its libertarian value through the systematic use of violence. We were interested in the relation between horror and good conduct. [...The reason why we decided to miniaturize Disasters of War was to] rob death of its magnitude and place genocide within the realm of play. (Chapman, 2011, p. 15)

Comme nous l'avons vu, les exemples peuvent être variés. Nous aimerions cependant nous pencher sur deux artistes actuels qui traitent de l'imaginaire de la fin tout en soulevant des appréhensions différentes. Il s'agit de Simon Bilodeau qui propose une vision funèbre à travers une archéologie du futur et d'Edward Burtynsky qui de son côté nous confronte sublimement à des visions de lieux réels qui sont profondément défigurés par les industries. Ces deux artistes rejoignent, d'une manière ou d'une autre, certains aspects du travail de Patrick Bernatchez que nous aborderons au chapitre III. Nous allons voir que le sublime présent dans les photographies de Burtynsky l'est également dans le travail de notre artiste, tout comme l'est l'aspect archéologique présent dans le travail de Simon Bilodeau.

1.4.4.1 *Sans titre de la série Paysage* (2012) de Simon Bilodeau

La production actuelle de l'artiste montréalais Simon Bilodeau s'inscrit ainsi dans l'imaginaire de la fin. L'œuvre dont il est question est un *Sans titre de la série Paysage* (2012, fig. 1.12) qui a été présentée dans le cadre de son exposition individuelle intitulée *Aujourd'hui, la fin de la fin* à la galerie Art Mûr à l'automne 2012.

Cette œuvre sur bois aux camaïeux de gris est faite d'acrylique, de latex et de ciment à joint. Elle nous montre une vue aérienne où les routes qui délimitent un environnement rural sont voilées par une masse blanchâtre qui nous rappelle les allures d'un flash nucléaire. Comme l'écrit la critique d'art Marie-Ève Charron, ces

« surfaces peintes, de formats divers, se laissent pleinement apprécier pour leur facture complexe, des paysages souvent abstraits révélant dans leurs profondeurs charbonneuses des mondes inquiétants parfois traversés de nuées lumineuses » (Charron, 2012).

Simon Bilodeau ajoute, dans un entretien avec la même critique, qu'il « croi[t] que nous vivons présentement dans un monde dominé par la noirceur » (Charron, 2012) et il « nous propose d'en imaginer les restes, les déchets, suggérant par ses tableaux et sa prise en charge de l'espace d'exposition les sites archéologiques du futur. » (Art mûr, 2012) Restes et déchets qui s'inscrivent d'ailleurs bien dans la conception de la ruine comme figure de l'imaginaire de la fin que nous avons vu à la section 1.3.3.

Par l'emploi de divers matériaux pauvres comme le plâtre, « Bilodeau dénonce la superficialité rampante d'une humanité aveuglée par l'artifice et le spectaculaire, se nourrissant de simulacres. Son univers en noir et blanc, étincelant, mais stérile, évoque le champ de bataille d'une guerre propre, aux armes silencieuses laissant peu de traces. » (Art mûr, 2012) Guerre propre qui comme nous l'avons vu à la section 1.4.2 est l'une des spécificités de la bombe atomique.

L'imaginaire de la fin selon Simon Bilodeau se manifeste aussi dans la mise en scène de ses œuvres puisque l'artiste transforme l'espace de la galerie de manière à entraîner « le spectateur au-delà de l'espace convenu des salles d'exposition, vers un ailleurs désertique aux reflets futuristes » (Art mûr, 2012) qui rappelle au regardeur un univers altéré par un événement aux conséquences apocalyptiques.

C'est particulièrement le cas pour l'exposition présentée à la Galerie Art Mûr à l'automne 2014 puisque pour cette présentation, « Bilodeau génère un espace où se côtoient plusieurs éléments, que l'on pourrait croire autonomes, car appartenant à plusieurs médiums, mais qui constituent une seule proposition » (Barnabé, 2014), et

où le motif de la ruine est très présent. « Ensemble, [ces œuvres] érigent une composition picturale, concrétisant cette alliance entre un travail certainement esthétique et cette préoccupation pour des sujets plus graves et désolants. » (Barnabé, 2014) Ruines qui prennent la forme de bâtiments de guerre qui « semblent persister dans des espaces irréels [et] dépourvus de tout environnement » (Barnabé, 2014) et qui sont choisis « afin de proposer une architecture de la catastrophe » (Barnabé, 2014). Ruines qui se présentent également comme des plateformes (fig. 1.13) montrant des vues aériennes qui, comme dans *Sans titre de la série Paysage* (2012), suggèrent par le ton, la couleur et la lumière blanchâtres l'idée de villes militairement réduites en cendres.

Le travail de Simon Bilodeau affiche tant formellement que narrativement un monde en désolation qui s'inscrit dans un univers postapocalyptique de la fin. Bien que cela se réalise de manière bien différente sur le plan formel, une esthétique de la ruine est également à l'œuvre chez Patrick Bernatchez.

1.4.4.2 *Résidus de mine de nickel n° 34* (1996) d'Edward Burtynsky

Edward Burtynsky (1955) s'intéresse, par le biais de la photographie, à la topographie de sites qui ont été refaçonnés par l'industrie moderne. Que ce soit les industries ferroviaires, des mines, des raffineries ou des chantiers de démolition navale, ces sites sont, en raison des choix faits par l'artiste au niveau de la dimension des photographies ou de l'étendue des paysages sélectionnés, tous présentés d'un point de vue sublime. Des photographies de très grands formats où se heurtent de manière presque honteuse pour le spectateur le plaisir d'observer la beauté esthétique des lieux et la conscience des ravages de l'industrie lourde. Des photographies qui, comme le mentionne Lori Pauli, s'inscrivent dans un sublime d'origine anthropique en lien avec le chaos environnemental créé par l'homme.

Lorsque nous regardons les photographies de Burtynsky, nous éprouvons une sensation de danger et un certain frisson à contempler une mine à ciel ouvert ou à nous tenir au-dessus d'une coulée de résidus de mine de nickel. C'est en partie cette sensation qui fait que l'œuvre de Burtynsky est souvent décrite comme s'inscrivant dans la tradition du 'sublime'. En raison de leur dimension et de l'immensité des paysages qu'elles représentent, les photos de Burtynsky évoquent un sentiment de crainte révérencielle. Mais contrairement à la notion de sublime des XVIIIe et XIXe siècles, où la grandeur de la nature est source 'd'insulte à l'imagination', ce sont les incidences de l'activité humaine sur la nature qui sont source d'étonnement dans l'œuvre de Burtynsky. Burtynsky a changé notre conception du paysage sublime. Ses photos conviennent à une nouvelle esthétique axée sur le sublime d'origine anthropique. (Pauli, 2003, p. 22)

À cet égard, *Résidus de mine de nickel no 34* (1996, fig. 1.16) est représentative de l'« émotion-choc »²¹ (Pauli, 2003, p. 40) et des questionnements environnementaux que peut faire surgir une œuvre nous montrant les répercussions de l'extraction et de la fusion des minerais *in situ*. Kenneth Baker décrit la photographie de la façon suivante :

Sous un fond de ciel gris ponctué d'arbres dénudés aux teintes violacées, une rivière d'un orange flamboyant serpente vers l'objectif à travers un paysage brun sombre. Le fauvisme nous a appris à tolérer, voire à apprécier, l'anomalie picturale offerte au regard. La peinture abstraite, quant à elle, nous a enseigné à admirer l'organisation simple de la forme et de la couleur qui ressort dans *Résidus de mine de nickel n° 34*. Mais le plaisir que nous trouvons à contempler l'étonnante rivière orange exige un certain recul face à nos préoccupations environnementales. Nous savons intuitivement qu'une rivière de cette couleur est un indicateur éloquent de désastre écologique. (Pauli, 2003, p. 40)

21 Kenneth Baker justifie l'usage de cette expression en mentionnant que « Burtynsky veut nous faire éprouver une émotion-choc devant la coulée orangée qui se détache d'un paysage empreint de désolation et nous faire prendre conscience de notre difficulté à assimiler cette information. » (Pauli, 2003, p. 40)

Résidus de mine de nickel n° 34 (1996, fig. 1.16) est un exemple évocateur des dommages que peut produire l'homme sur l'environnement. Ce que signale également cette œuvre tend peut-être aussi à confirmer l'hypothèse que l'action de l'humanité, parce qu'elle a une influence prédominante sur l'ensemble du système terrestre (de la biosphère, aux gènes), en est rendue à provoquer l'avènement d'une nouvelle ère que les géologues nomment anthropocène.

Les photographies de Burtynsky semblent avoir plusieurs objectifs. Le premier est de s'inscrire dans la photographie documentaire. Ceci parce que les œuvres mettent au jour des lieux que l'industrie aimerait très certainement voir oubliés du grand public. Inaccessibles, voire cachés, les endroits photographiés sont une révélation pour le voyeur que nous sommes et qui, par curiosité, cherche à savoir ce qu'on lui cache.

Ces photographies semblent également avoir un but critique envers une industrialisation effrénée qui a perdu le contrôle autant sur sa production que sur la gestion des déchets qu'elle génère. En même temps, les œuvres de cet artiste peuvent, à cause de leur beauté et leur grande taille, donner l'impression de faire l'apologie des grandes réalisations industrielles de ce monde. Ce qui nous mène à comprendre que ces photographies visent également à plaire. Les lieux choisis pour la flamboyance des coloris et les conditions météorologiques et atmosphériques minutieusement étudiées ne sont que quelques-uns des éléments qui nous éloignent de la photographie journalistique purement documentaire au profit d'une œuvre esthétisante et magnifique qui confronte intimement les valeurs du spectateur. C'est très certainement là, la force de Burtynsky. La perception que nous avons de ces photographies oscille entre la subjugation et l'indignation. Elles se démarquent de la photographie documentaire par le fait que même si elles nous montrent des paysages réels, ceux-ci sont sélectionnés en fonction de critères esthétiques et formels précis qui nous éloignent de l'objectif de vouloir montrer une réalité spontanée.

Il s'agit là de critères de sélection qui inscrivent les photographies de Burtynsky dans ce que Dominique Baqué qualifie de « photographie plasticienne » (Baqué, 2004), c'est-à-dire une photographie qui, depuis les années 1970, investit le champ des arts visuels et s'émancipe de la photographie traditionnelle pour prendre pleinement part à l'art contemporain en s'exposant dans les musées et les lieux de diffusion de l'art.

Les œuvres de Burtynsky invitent également au sublime et à la contemplation parce qu'en photographiant les lieux dans de telles conditions, l'artiste vient troubler notre perception de la beauté. Le plaisir de regarder une photographie qui à première vue nous semble presque divine se transforme peu à peu, en constatant les dégâts environnementaux sur la topographie du terrain, en une vision dantesque de l'enfer comme l'a si bien peint Gustave Doré dans *Dante et Virgile dans le Neuvième Cercle de l'Enfer* (1861, fig. 1.15).

Alors que les bâtiments en ruine de Simon Bilodeau proposent une « architecture de la catastrophe » (Barnabé, 2014) qui s'inscrit dans un imaginaire tourné vers un monde ayant vécu l'apocalypse, il est à se demander si les photographies de Burtynsky ne suggèrent pas plutôt que le monde dans lequel nous vivons est une représentation bien réelle de ce qui normalement ne serait qu'imaginaire. Comme si la fiction rejoignait la réalité et que la catastrophe survenait et se déployait sous nos yeux.

Conclusion

Les œuvres abordées dans ce chapitre nous ont permis de constater que l'imaginaire de la fin est fortement imprégné de l'époque dans laquelle il s'est vu forgé. Les craintes liées à la colère divine ont d'abord fait naître des récits eschatologiques, c'est-à-dire des récits profondément ancrés dans les croyances et qui commencent par

un long message de destruction suivi d'un court message de rédemption. L'*Apocalypse de Jean* est probablement le plus connu de ceux-ci.

Les philosophes faisant fi des superstitions et des châtements divins au profit de la science et de la connaissance, l'époque des Lumières a favorisé l'émergence d'un imaginaire de la fin davantage tourné vers le rationnel et le plausible. C'est pourquoi le séisme de Lisbonne (1755) marque le passage d'une conception biblique de la catastrophe vers une conception naturaliste où le concret a primauté sur l'improbable.

Autres temps, autres craintes, les explosions atomiques de Hiroshima et Nagasaki (1945) marquent le point de départ d'une nouvelle ère dans la mesure où la gestion du risque de l'époque des Lumières ne semble désormais plus prise en compte. Le rythme des découvertes scientifiques se précipite et celle de l'atome semble vouloir substituer l'homme à Dieu. Le danger technique qui plane désormais sur l'humain, sur son destin et sur celui des espèces animales et végétales active un imaginaire de la fin qui ne se veut plus tourné vers Dieu ou la nature, mais vers l'homme lui-même.

Le dernier quart du XX^e siècle semble marqué par l'avènement d'une « nouvelle lucidité » (Fœssel, 2012b, p. 667) qui puise ses sources dans des considérations d'ordre environnemental. Cela parce que notre société semble avoir un doute sur ce qui a été accompli. C'est pourquoi nous ajoutons la cause environnementale aux approches biblique, naturaliste et scientifico-technique de la catastrophe.

Il faut savoir que l'UNESCO ratifie en 1972 la *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*. Ce qui est nouveau dans ce document, c'est que le patrimoine naturel à préserver y est inscrit au même titre que le patrimoine culturel. Cela parce qu'ils sont tous deux « de plus en plus menacés de destruction non seulement par les causes traditionnelles de dégradation mais encore par l'évolution de la vie sociale et économique qui les aggravent par des phénomènes

d'altération ou de destruction encore plus redoutables » (Unesco, 1972, p. 1). Ces « dangers nouveaux » (Unesco, 1972, p. 1), causés par l'industrialisation et la surexploitation des ressources, nécessitent une action.

Malgré la signature d'une convention qui souligne déjà cette préoccupation, il appert que la détérioration du patrimoine naturel s'est accélérée depuis 1972. Le réchauffement climatique dû aux gaz à effet de serre, à l'activité humaine en général et au transport ne seraient que quelques-unes des raisons qui expliquent cette accélération. L'accident de la plate-forme de forage Deepwater Horizon en 2010 et celui de Fukushima en 2011 sont des exemples de catastrophes qui viennent stimuler l'imaginaire de la catastrophe et nous confronter devant la menace qui pèse sur l'environnement et par le fait même sur nous.

Parce qu'une mauvaise gestion et une mauvaise protection des ressources environnementales ont des conséquences catastrophiques sur les espèces, dont la nôtre, nous abondons dans le sens de l'idée de Michaël Fœssel selon laquelle nous appartenons à une « modernité tardive » (Fœssel, 2012b, p. 668) qui est « fatiguée d'elle-même » (Fœssel, 2012b, p. 668) et qui, comme nous le verrons au chapitre II avec François Hartog, marque le déploiement d'une grande vague mémorielle qui contribue à la montée d'un présent que ce dernier auteur qualifie d' « omniprésent ».

CHAPITRE II

Présentisme et anachronismes des survivances anthropologique et biologique

Le premier chapitre, consacré à l'imaginaire de la fin, nous a permis de constater que cet univers est présent dans les différents domaines artistiques que sont la littérature, le cinéma, la musique ou les arts visuels. Nous nous sommes servis de l'ouvrage de Bertrand Gervais intitulé *L'imaginaire de la fin : temps, mots & signes* pour présenter les trois principes directeurs qui viennent structurer de façon formelle cet imaginaire. De plus, nous avons vu que cet imaginaire gravite autour de trois figures principales qui sont celles de la ville, du corps et de la science et qu'actuellement, les problèmes environnementaux contribuent également à alimenter en contenu un imaginaire de la fin.

Les œuvres de Patrick Bernatchez qui composent notre corpus ont non seulement été retenues parce qu'elles sont empreintes d'une dimension postapocalyptique qui reflète un imaginaire de la fin, mais aussi parce qu'en plus de déployer une vision en apparence pessimiste de l'avenir, elles comportent des anachronismes qui se manifestent autant par une confusion entre passé, présent et futur que parce qu'elles semblent faire référence à une mémoire biologique et culturelle qui s'inscrit tant dans la pensée de Darwin que dans l'idée de survivance de Warburg.

Dans ce deuxième chapitre, nous définirons la position respective de trois auteurs qui abordent le temps et l'anachronisme de manières différentes : François Hartog, Georges Didi-Huberman et Charles Darwin. Alors que le premier utilise un outil heuristique pour identifier les moments clés dans l'histoire où notre regard face au temps change de manière radicale, le second s'intéresse, par l'étude du travail d'Aby Warburg, aux anachronismes présents dans les images et à la résurgence de formes à

travers les siècles. Comme nous allons le voir, le choix de ces deux premiers auteurs s'explique par le fait qu'ils se sont particulièrement intéressés à la mémoire non seulement comme véhicule de transmission de l'Histoire, mais également, par la manière dont nous la manipulons, comme un vecteur permettant de définir le rapport que notre époque entretient avec le temps.

Ce chapitre a également pour objectif d'aborder certains aspects de la théorie de l'évolution telle que développée par Charles Darwin. *L'origine des espèces* (1859) sera abordée d'une part parce que Darwin est une source d'inspiration pour Warburg dans le développement du concept de *Pathosformeln* qui désigne des constructions « répétitives stratifiées » (Boquet, 2010) que l'on retrouve dans des expressions artistiques à caractère rituel. D'autre part, Darwin nous sera utile pour signaler que la mémoire est également à l'œuvre d'un point de vue biologique.

2.1 Crise du temps et présentisme

François Hartog émet dans son ouvrage *Régimes d'historicité – Présentisme et expériences du temps* l'hypothèse que notre rapport au temps vit depuis 1989 une crise profonde et que cette crise remet en question la définition même du mot « présent » comme temporalité énonçant le moment actuel. La raison en est que, pour l'auteur, nous vivons actuellement un moment historique où le présent tend à prendre une place disproportionnée dans la mesure où celui-ci est *omniprésent*. C'est-à-dire qu'il semble déborder l'instant même et voir ses limites, autant vers le passé que vers le futur, repoussées de manière à créer ce que Hartog qualifie de « crise du temps ». Nous expliquerons le cheminement que fait l'auteur pour arriver à ce constat et nous aborderons le régime d'historicité qu'il utilise comme outil heuristique lui permettant d'identifier les moments historiques clés où l'homme a vu son rapport au temps profondément modifié.

Sans vouloir entrer dans le vif du sujet et avant même d'avoir décrit les œuvres de Patrick Bernatchez dont il est question dans le cadre de notre recherche, nous pouvons néanmoins dire à ce point-ci que les préoccupations que semble nous montrer l'artiste dans une œuvre comme *I Feel Cold Today* (2007, fig. 3.3) paraissent s'inscrire dans des inquiétudes semblables, envers l'avenir, à celles dont se sert Hartog pour étayer sa thèse. Nous y reviendrons évidemment.

2.1.1 Régime d'historicité

Pour confirmer son hypothèse qui postule que nous vivons actuellement un moment de crise eu égard au temps, l'historien se sert d'une notion centrale avec laquelle il tente d'identifier les moments clés dans l'Histoire où « les articulations du passé, du présent et du futur viennent justement perdre de leur évidence. » (Lessault, 2004, p. 2) Cette notion se nomme le régime d'historicité, que Hartog définit de la façon suivante :

Partant de diverses expériences du temps, le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps [...], mais principalement des moments de crises du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence, les articulations du passé, du présent et du futur (Hartog, 2003, p. 27).

En d'autres mots, le régime d'historicité est un outil qui, par l'étude de divers documents, vise à identifier les moments clés dans l'histoire où le rapport au temps a pris, pour l'homme, une tout autre signification. C'est-à-dire les moments précis où l'enchaînement, l'ordonnancement ou l'orientation des notions de passé, présent et futur deviennent confus et inaugurent un nouvel ordre du temps.

Selon Hartog, la notion de régime d'historicité peut être perçue de deux façons. La première est la façon dont, dans « une acceptation restreinte, [...] une société traite de

son passé » (Hartog, 2003, p. 19) ou, formulé autrement, comment une société aborde son histoire, comment elle l'étudie et comment elle l'interprète.

La seconde, nous explique l'auteur, se situe dans une acception large où le « régime d'historicité servirait à désigner 'la modalité de conscience de soi d'une communauté humaine'. » (Hartog, 2003, p. 19) C'est sur celle-ci que s'attarde principalement Hartog. Sa « réflexion part de Lévy-Strauss [sic] qui postule que le degré d'historicité des sociétés est le même, mais que l'image subjective qu'elles se font d'elles-mêmes, la manière dont elles ressentent cette historicité, diffère. Autrement dit, les manières de vivre et de penser cette historicité, les façons d'articuler passé, présent, futur, varient. » (Lessault, 2004, p. 2) Ainsi, cette acception large ne s'intéresse pas tant à l'histoire et aux événements qui la composent qu'à la façon dont ces événements façonnent socialement notre identité et notre rapport aux passé, présent et futur.

2.1.2 Ancien régime d'historicité ou *historia magistra*

Comme nous allons le voir, la perception du temps par l'homme a cheminé au fil des siècles. Afin de prouver le changement qu'il voit s'opérer depuis 1989, Hartog débute son argumentation en dressant un historique des différents regards posés par l'humain sur le temps et les moments clés qui auront marqué ces changements.

Selon l'auteur, le premier regard posé par l'homme sur le temps en était un tourné vers l'exemplarité des actes passés. Cette conception, qui remonte à Cicéron, se nomme l'*historia magistra* et elle exprime « la conception classique de l'histoire comme dispensatrice d'exemples (*plena exemplorum*). » (Hartog, 2003, p. 84-85) L'idée à retenir de ce schème est qu'il s'agit de concevoir le présent et peut-être même l'avenir à partir des exemples et des leçons du passé. Une autre façon de formuler cet ancien régime d'historicité est de dire qu'il s'agit de se servir des

modèles à suivre passés « pour rejoindre le présent et, si possible, allant plus loin, pronostiquer l'avenir. » (Hartog, 2003, p. 85)

Il s'agit d'un regard sur le temps qui s'inscrit dans l'exemplarité des événements passés, éclaire le présent et lui donne sens. Comme le dit l'historien, « le grand modèle de l'historiographie européenne, l'*historia magistra*, a longtemps été, jusqu'à la fin du 18^e siècle, la manière d'éclairer le présent par le passé par le relais de l'exemplaire. » (Hartog, 2003, p. 48-49) Ce regard continuellement orienté sur le passé, selon Hartog, dura jusqu'à la Révolution française.

2.1.3 Régime moderne

La Révolution française de 1789 marque le début d'un nouveau régime d'historicité qu'Hartog qualifie de régime moderne. Par le biais des écrits de Chateaubriand (1768-1848), Hartog expose un rapport au temps qui se tourne désormais vers le futur. Comme il l'explique, Chateaubriand « a grandi en une période de crise intense et de remises en question des rapports au temps » (Hartog, 2003, p. 77) qu'il exprime d'ailleurs dans *Mémoires d'Outre-Tombe* (1848) en écrivant :

Je me suis rencontré entre deux siècles [...] comme au confluent de deux fleuves; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant avec regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue. (Hartog, 2003, p. 78)

Dans les faits, Chateaubriand a fui la Révolution française pour s'exiler aux États-Unis qui venaient de vivre la sienne. C'est par l'emploi de la formule « nageant vers l'espérance » qu'il faut voir un changement dans la mesure où le regard vers le futur est désormais garant d'espoir et non pas d'incertitude.

C'est avec *Voyage en Amérique* publié en 1827, mais qui relate, a posteriori, son exil au Nouveau Monde en 1791 que Chateaubriand décrit une brisure en ce qui a trait à

notre rapport avec le temps. En effet, la fondation de la république représentative aux États-Unis constitue un événement politique majeur dans l'histoire du monde, l'ancien régime d'historicité fondé sur l'exemplarité des modèles passés étant alors remplacé par un régime moderne représenté par l'utopie de la liberté. Chateaubriand « voit les États-Unis non seulement comme la terre d'invention de la liberté nouvelle, mais aussi comme le laboratoire où s'est effectué, 'presque sans effort' et vite le passage » (Hartog, 2003, p. 97) d'une conception du temps axée sur le passé vers une autre tournée vers le futur.

François Hartog utilise le régime d'historicité comme outil heuristique en ayant recours aux auteurs de l'époque tels Chateaubriand (1768-1848), Tocqueville (1805-1859), Volney (1757-1820) qui, à travers l'observation et la compréhension des changements historiques, soulèvent les indices d'un changement de perception. Ces auteurs ont, chacun à leur façon, compris que l'ancien régime d'historicité que l'on nomme *historia magistra* n'était plus adéquat pour décrire la nouvelle articulation de notre rapport au temps.

Hartog se réfère à Chateaubriand non seulement parce que ce dernier a vécu la Révolution française et qu'il a observé les effets de l'instauration de la démocratie étatsunienne, lors de son exil en 1791, mais également parce que l'auteur français a été suffisamment perspicace pour relever, dans ses écrits, les signes de ce changement. Chateaubriand a su voir que le présent ne se construit plus en fonction des exemples héroïques du passé, mais désormais sur les assises d'un futur porteur d'espérance et annonciateur d'un monde meilleur à construire.

En observant l'argumentation de Hartog à travers les écrits de Chateaubriand, il serait judicieux de se poser la question suivante : pourquoi situer le passage de l'ancien vers le nouveau régime en 1789 plutôt qu'en 1783? Cette dernière date correspond pourtant à la mise en place de la démocratie étatsunienne. La raison en est que c'est la

riche histoire et la longue tradition culturelle européenne qui auront permis de vivre et d'observer cette crise du temps où la relation passe d'un présent motivé par le passé au profit d'un autre où le futur est porteur d'espoir et de liberté. Ce qui n'est pas le cas pour la culture américaine encore naissante qui se construit de conquêtes pleines de promesses et qui n'a pas une histoire très longue.

2.1.4 Présentisme

Notre rapport au temps a ensuite, une fois de plus, changé nous explique l'historien François Hartog. Après être passé de l'*historia magistra* à un régime moderne au XVIII^e siècle, la fin du XX^e siècle voit un nouveau régime d'historicité se mettre en place. Ce changement est, comme nous allons le voir, grandement tributaire de l'importance grandissante accordée à la mémoire comme rappel des drames historiques passés et au patrimoine qui, comme nous l'avons vu à la fin du chapitre I, se doit d'être, depuis 1972, protégé.

À cet égard, l'historien nous explique « qu'il ne fait pas de doute que les crimes du 20^e siècle, avec ses meurtres de masse [...], sont les tempêtes d'où sont parties ces ondes mémorielles, qui ont fini par rejoindre et remuer fortement nos sociétés contemporaines. » (Hartog, 2003, p. 17) Les grandes barbaries de la première moitié du vingtième siècle qui seront remises d'actualité avec entre autres la sortie du film *Shoah* (1985) auront fait croître l'importance accordée à la mémoire en faisant « surgir le passé du présent » (Hartog, 2003, p. 16). C'est-à-dire à supprimer la distance entre le passé et le présent en confrontant le spectateur à une réalité antérieure qui pourrait également être celle d'aujourd'hui.

Afin d'arriver à ce résultat, le réalisateur du film *Shoah*, Claude Lanzmann, donne la parole aux témoins où « [c]hacun est mis face à sa parole, sa conscience, sa douleur, sa lâcheté ou sa culpabilité : *Shoah* est donc un film sur un événement du passé, en

même temps qu'un film sur l'humanité au temps présent. » (Robert, 1985) D'où l'idée de brouiller la frontière entre passé et présent de manière à élargir le présent en direction du passé.

Les années 1980 nous auront ainsi fait connaître « le déploiement d'une grande vague : celle de la mémoire. Avec son *alter ego*, plus visible et tangible, le patrimoine : à protéger, répertorier, valoriser, mais aussi à repenser. » (Hartog, 2003, p. 16) En d'autres mots, l'envergure désormais accordée au patrimoine est intimement liée à l'importance du mémoriel et du *commémoratif* qu'ont fait surgir les crimes de masse du XXe siècle. Cela parce que nous prenons conscience que si l'homme a été capable d'horreurs dans le passé (cela s'est reproduit lors du génocide rwandais en 1994), il est bien évident que cela peut à nouveau se reproduire.

Bien que l'importance accordée au *commémoratif* naît à partir du début des années 1980, selon Hartog c'est l'année 1989 qui marque le début d'un changement. C'est cette année-là que se produit la chute du mur de Berlin; pour l'auteur, l'effacement d'un grand pan du communisme qui était pourtant porté, tout comme la Révolution française, par l'avenir d'une révolution glorieuse et remplie d'espoir, a alors « brutalement et durablement ébranlé, brouillé nos rapports au temps » (Hartog, 2003, p. 13). Non seulement parce que la chute du mur correspond également à la montée de différents fondamentalismes, mais aussi parce qu'elle correspond (après la Shoah) à une autre page importante de l'histoire où un regard sur le passé sera nécessaire pour mieux anticiper un futur qui était depuis 1789 porteur d'espoir et qui ne l'est plus. L'événement amène Hartog à se poser la question suivante : « un nouveau régime d'historicité, centré sur le présent est-il en train de se formuler? » (Hartog, 2003, p. 22)

Pour Hartog, la réponse est clairement oui. Non seulement en raison des éléments mentionnés au paragraphe précédent, c'est-à-dire la déroute des valeurs sociales

communistes et de l'actualisation de la mémoire, mais également à cause de l'importance qui est désormais accordée au patrimoine naturel et plus particulièrement à l'environnement. Les préoccupations environnementales sont, selon l'auteur, le reflet d'un changement de perception par rapport au futur qui n'est plus apprécié comme promesse d'espérance, mais comme « [u]ne « menace dont nous avons été les initiateurs et dont nous devons nous reconnaître, aujourd'hui à défaut d'hier déjà, comme les responsables. » (Hartog, 2003, p. 206) Alors que les ondes mémorielles de la Shoah élargissent le présent en direction du passé, les angoisses environnementales de leur côté élargissent le présent en direction du futur.

L'importance de la patrimonialisation de l'environnement, qui a été reconnue par son intégration dans la *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel* de l'UNESCO en 1972, est la preuve qu'un changement de perception envers un futur jusqu'à présent inspirant se préparait. L'inclusion du patrimoine naturel à protéger dans le document de l'UNESCO démontre clairement une préoccupation liée à la viabilité future des espèces animales et végétales. Il s'agit d'un signe laissant croire à l'historien que nous accédons à un nouveau régime d'historicité. Ce document accorde une importance croissante au futur pavant ainsi la voie à de nouveaux rapports entre le présent et le futur. Sauf qu'à la différence du régime moderne d'historicité où le futur était promesse d'avenir, ce nouveau régime qu'il nomme *présentisme* n'est plus promesse, mais menace.

Le *présentisme* est le qualificatif qui désigne « la montée rapide de la catégorie du présent jusqu'à ce que s'impose l'évidence d'un présent-omniprésent. » (Hartog, 2003, p. 18) Ce « présent-omniprésent » peut être illustré par les problèmes environnementaux. Le discours actuel affirme que notre habitat est fragilisé et qu'à défaut d'agir immédiatement, notre espèce est menacée. Ainsi le futur dépend des décisions que nous prenons aujourd'hui. « Le présent se trouve en quelque sorte investi de tout le futur puisqu'il doit savoir qu'un 'héritage dégradé dégradera en

même temps les héritiers' » (Hartog, 2003, p. 212) et que la « responsabilité des contemporains, endettés vis-à-vis des hommes à venir, commence aujourd'hui et elle est de chaque jour, pour que perdure l'humanité de l'homme. » (Hartog, 2003, p. 212)

Selon Hartog, ce nouveau régime d'historicité s'étend tant vers le futur que vers le passé. Premièrement vers le futur à travers les dispositifs de précaution, de responsabilité, de prise en compte de l'irréversible, de l'irréversible et par le recours aux notions de patrimoine et de dette. Deuxièmement, vers le passé, par les dispositifs de responsabilité, le devoir de mémoire, la patrimonialisation et encore une fois par la dette parce qu'avec elle, « on passe des victimes du Génocide aux menaces sur l'espèce humaine, du devoir de mémoire au principe de responsabilité. Pour que les générations futures aient encore une vie humaine et qu'elles se souviennent aussi de l'inhumanité de l'homme. » (Hartog, 2003, p. 216)

Hartog ajoute, avec plus de force encore : « Tels sont les principaux traits de ce présent multiforme et multivoque : un présent monstre. Il est à la fois tout (il n'y a que du présent) et presque rien (la tyrannie de l'immédiat). » (Hartog, 2003, p. 217) Ce qui signifie que le présentisme évoque tant la portée restreinte du geste dans son immédiateté que les conséquences à long terme de celui-ci sur le futur.

2.1.5 L'actualité des dernières années

L'instauration du nouveau régime d'historicité (*présentisme*) décrit par Hartog semble également vouloir se confirmer à travers l'actualité des dernières années. Des événements inquiétants qui touchent plusieurs sphères de nos vies se sont produits, tout comme lors de la Révolution française, à une grande vitesse. Des événements qui semblent confirmer l'idée que nous vivons dans un monde qui ne se porte pas bien.

Outre les événements militaires et terroristes en lien avec la montée de l'intégrisme religieux énumérés en introduction, des faits d'actualité économiques ont également secoué l'Occident. L'éclatement de bulles technologique (2002), financière (2008) et la crise monétaire actuelle ne sont que quelques exemples signalant que le système capitaliste, qui semblait pourtant être le seul système économique viable lors de la chute d'un grand pan du communisme en 1989, est en difficulté.

Dans ce sens, les craintes liées à l'économie, au terrorisme et bien entendu à l'environnement ne sont-elles pas celles qui nous permettent le mieux de lier l'omniprésence du présent que François Hartog nomme le présentisme à l'imaginaire de la fin? Cela nous semble être le cas parce que ces angoisses paraissent suggérer l'arrivée d'un monde chaotique où les structures sociales et les infrastructures tendent à se désagréger. La destruction, la mort à grande échelle, le désordre social ou politique, tout cela stimule un imaginaire de la potentielle déliquescence du monde.

2.2 L'image survivante

Nous avons vu à la section précédente que l'anachronisme et la mémoire sont à l'œuvre dans le présentisme. Le présentisme semble suggérer une forme d'anachronisme parce qu'il fait coïncider, au temps présent, le passé par le devoir de mémoire et de protection du patrimoine ainsi que le futur par les dispositifs de précaution et de responsabilisation que le monde actuel doit s'imposer pour rendre l'avenir possible. Bien que l'anachronisme et la mémoire soient envisagés, dans la position de Hartog, d'un point de vue historique, ceux-ci peuvent également être observés d'un point de vue culturel, artistique et anthropologique.

Depuis le tournant des années 2000, un intérêt marqué s'est manifesté autour du travail de l'Allemand Aby Warburg (1866-1929). Considéré comme le père de l'iconologie, cette méthode heuristique qui vise à décomposer le contenu d'une œuvre

de manière à en faire ressortir l'essence, Warburg a également développé une pensée autour des concepts de survivance et du *Pathosformeln*. Moins connus du public, mais davantage redéployés à travers les écrits de Georges Didi-Huberman, ces concepts apportent un éclairage nouveau sur la mémoire qui est à l'œuvre dans les images culturelles et artistiques.

En étudiant la vie et les différents documents écrits par Warburg, Georges Didi-Huberman a effectué un travail méticuleux dont le résultat, qui se retrouve dans l'ouvrage *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), nous éclaire sur l'approche interdisciplinaire qu'est l'iconologie et qui utilise notamment l'anthropologie pour affirmer que des « fantômes » ou des survivances se perpétuent au fil des siècles pour resurgir après de longues périodes de latence. Cet ouvrage nous sera utile pour démontrer que l'anachronisme est bien présent dans certaines œuvres de Patrick Bernatchez et que certaines forces survivantes sont particulièrement actives dans ses dessins.

Ce qu'Aby Warburg cherche à comprendre et à expliquer, c'est la façon dont la mémoire opère dans des représentations similaires pourtant produites, tant d'un point de vue temporel que géographique, dans des contextes parfois très éloignés. Les recherches de Warburg tentent ainsi de répondre à la question suivante : comment « une forme antique peut se rendre capable de *survivance* en certains cas et de *renaissance* en d'autres cas » (Didi-Huberman, 2002, p. 91) ? En d'autres termes, comment se fait-il que nous retrouvions dans l'iconographie de certaines œuvres des éléments de contenu formel ou littéraire qui réapparaissent parfois après de longues périodes de sommeil avec une charge émotive nouvelle?

Pour répondre à cette question, Warburg recourt à une démarche interdisciplinaire. «[I]l se sert de théories philosophiques, historiographiques, anthropologiques et psychologiques pour retracer les motivations, cachées ou non, qui mènent les

hommes d'une certaine époque à s'entourer de certains signes, symboles, styles et images, plutôt que d'autres. » (Ferretti, 2013, p. 3) L'anthropologie sera particulièrement propice à la résolution de ces questions puisque c'est lors d'un voyage en Amérique en 1895-1896 que Warburg prend contact avec les Indiens Hopis d'Amérique qui pratiquent le rituel du serpent.

Ce rituel, qui consiste à se parer et à simuler l'absorption ou l'ingestion de serpents, fait prendre conscience à Warburg que « l'art occidental, ainsi que l'art des Indiens d'Amérique, doivent être situés dans un réseau de croyances et de rites dans lequel ils assument un rôle spécifique et une fonction essentielle. » (Careri, 2003, p. 44) Croyances qui ont pour effet de créer des formes ou des « fantômes » qui, par les rites et les mythes, traversent subtilement les siècles et les cultures pour ensuite réapparaître avec une charge émotive différente. Grâce à sa démarche interdisciplinaire,

Warburg décomposait, déconstruisait subrepticement tous les modèles épistémiques en usage dans l'histoire de l'art vasarienne et winckelmannienne. Il déconstruisait par conséquent ce que l'histoire de l'art aujourd'hui tient encore pour son moment initiatique. Au modèle naturel des cycles 'vie et mort', 'grandeur et décadence', Warburg substituait un modèle résolument non naturel et symbolique, un *modèle culturel* de l'histoire où les temps n'étaient plus calqués sur des stades biomorphiques, mais s'exprimaient par strates, blocs hybrides, rhizomes, complexités spécifiques, retours souvent inattendus et buts toujours déjoués. (Didi-Huberman, 2002, p. 27)

Cette hypothèse de Warburg, encore révolutionnaire de nos jours, remet en cause des modèles d'élaboration (ou d'écriture) ayant fait figure de fondements dans l'histoire de l'art. Nous n'avons qu'à penser aux *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550-1568) où Vasari (1511-1574) rassemble et publie des données sur des artistes et leurs œuvres ou à Winckelmann dont l'intérêt pour l'Histoire de l'art

pas par la vie des artistes, mais par les canons de l'art grec et le néoclassicisme.

2.2.1 La survivance

Le premier concept auquel nous aimerions nous attarder est celui de la survivance, également nommé *Nachleben*, que nous pouvons considérer comme le fondement de la méthode iconologique. En effet, il est important de savoir que bien que Panofsky a su faire connaître l'iconologie en structurant la méthode de façon systématique, c'est Warburg qui en est aujourd'hui reconnu comme le père fondateur et c'est lui qui aura eu une influence décisive sur « la pensée de l'art et la pensée de l'histoire » (Didi-Huberman, 2002, p. 28).

Ainsi, au cœur de la réflexion de Warburg, il y a un concept qui tend à s'éloigner du modèle naturel des cycles de vie en introduisant « un modèle fantomal de l'histoire, où les temps [ne sont] plus calqués sur la transmission académique des savoirs » (Didi-Huberman, 2002, p. 27-28), mais évoqués par le biais de la hantise ou encore de la rémanence. C'est parce que le concept induit une impression de revenance des formes que Warburg le désigne sous l'appellation de *survivance*.

Warburg, contrairement à Panofsky qui s'intéresse strictement au contenu, « scrutait dans les images quelque chose de bien plus fondamental, qu'il lui arrivait de nommer une 'symbolique dynamique' ou 'énergétique' » (Didi-Huberman, 2002, p. 180). Ce quelque chose, qu'il nomme « survivance », s'inscrit davantage sur le plan sémiotique dans le signifiant que dans le signifié et nous éloigne du strict contenu pour mieux élargir notre observation. Car, « ce dont se souviennent les survivances n'est pas le signifié – qui change à chaque moment et dans chaque contexte, dans chaque rapport de forces où il est inclus –, mais le trait signifiant lui-même. » (Didi-Huberman, 2002, p. 180-181)

La figure 2.2 nous montre un dessin qu'a réalisé Aby Warburg en 1890 et qui s'inscrit bien dans cette pensée. Il y est représenté un personnage qui, au milieu d'une balançoire dont les traits esquissent sobrement la forme, tente par sa posture tout aussi simplement croquée de garder son équilibre. Aux extrémités, deux petites silhouettes suggèrent, par l'angle de présentation, qu'elles sont en perpétuel mouvement. Ce que ce dessin traduit, c'est que les survivances ne sont pas des « figure[s] figurée[s] » (Didi-Huberman, 2002, p. 181) mais des « figure[s] figurante[s]. » (Didi-Huberman, 2002, p. 181) C'est-à-dire des figures dont les contours suggèrent davantage « l'empreinte du mouvement » (Didi-Huberman, 2002, p. 181) ou de la mémoire en branle que des pourtours qui viennent construire une figure précise.

Comme Didi-Huberman nous l'explique, « il s'agit moins du trait comme contour de la figure figurée que du tracé en acte – acte dynamique et survivant, singulier et répété tout à la fois – de la figure figurante. » (Didi-Huberman, 2002, p. 181) Parce que la mémoire s'inscrit dans la survivance comme l'empreinte du mouvement et non le mouvement en tant que tel, Warburg aborde la survivance comme une fonction symbolique qui se veut un résidu énergétique d'une forme organique passée. La survivance, « [c]'est le paradoxe d'une énergie résiduelle, d'une trace de vie passée, d'une mort à peine déjouée et presque continuée, *fantomale* pour tout dire » (Didi-Huberman, 2002, p. 82) qui se transmet par le rituel présent dans la culture.

Cela nous amène à nous questionner sur la relation qu'entretient la survivance avec le temps. Selon Warburg, la survivance désoriente l'histoire et le temps. Elle ne facilite pas une lecture de l'histoire, car comme le mentionne l'auteur de *L'image survivante* :

elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un *autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*. Elle impose ce paradoxe que les choses les plus anciennes viennent quelquefois *après des choses moins anciennes*. (Didi-Huberman, 2002, p. 85)²²

La survivance contribue ainsi à complexifier la lecture de l'histoire de l'art parce « qu'elle est tissée de longues durées et de moments critiques, de latences sans âge et de brutales résurgences » (Didi-Huberman, 2002, p. 87) qui viennent anachroniser l'histoire en désagréant toute notion chronologique de durée.

Dans un premier temps, la survivance anachronise le présent parce qu'« elle dément violemment les évidences du *Zeitgeist*, cet 'esprit du temps' sur quoi se fonde si souvent la définition des styles artistiques. » (Didi-Huberman, 2002, p. 87) Par le fait que la survivance signifie la présence de formes historiquement anciennes dans des œuvres contemporaines à l'époque où elles ont été créées, cela vient ainsi créer un anachronisme eu égard au *Zeitgeist* que Hegel perçoit, sans lien profond avec le passé, comme l'expression culturelle pure de l'époque d'où proviennent ces œuvres.

Dans un second temps, la survivance anachronise le passé. Warburg, dans son observation de la Renaissance qui était avant lui perçue comme un modèle de pureté, perçoit cette dernière comme « impure » dans la mesure où il y remarque des traces d'hybridation et de rémanences orientales et grecques bien plus anciennes que l'Antiquité. Ainsi, « si la Renaissance fut analysée par Warburg comme un 'temps impur', c'est aussi que le passé où elle convoquait ses 'forces vives' – l'Antiquité classique – n'avait rien lui-même d'une origine absolue. » (Didi-Huberman, 2002, p. 87) Il ajoute que « [l]'origine, par conséquent, forme elle-même une temporalité

²² L'auteur donne comme exemple l'astrologie de type indien qui retrouve, au XV^e siècle en Italie, une valeur d'usage « après qu'elle eut été supplantée et périmée par les astrologies grecque, arabe et médiévale. » (Didi-Huberman, 2002, p. 85)

impure d'hybridations et de sédiments, de protensions et de perversions » (Didi-Huberman, 2002, p. 87).

Finalement, la survivance anachronise le futur parce qu'« elle est reconnue par Warburg comme une 'force formative pour l'émergence de styles' » (Didi-Huberman, 2002, p. 88). Styles qui apparaîtront ultérieurement et qui seront peut-être également imprégnés de sources païennes passées et présentes.

2.2.2 La *Pathosformeln*

Maintenant que nous savons que la survivance anachronise le temps présent (parce qu'elle remet en question l'*esprit d'un temps* (Zeitgeist) comme style si cher à Hegel), le passé (parce que l'idéal stylistique de l'Antiquité classique si près de Winckelmann est lui-même contaminé par des rituels lointains) et le futur (parce que le présent s'imposera dans les styles à venir), il est important de voir à travers quoi et comment cette survivance s'impose. Le phénomène repose sur un autre concept warburgien qui s'inscrit celui-là dans la continuité de celui de la survivance. Il s'agit de la *Pathosformeln* également nommée *pathosformel* ou « formules de pathos ».

La méthodologie de Warburg s'appuie, comme nous l'avons déjà indiqué, sur l'interdisciplinarité entre la philosophie, l'histoire, la psychologie et l'anthropologie. Pour l'historien allemand, cette dernière est déterminante puisqu'il s'y intéresse par le biais d'une attention prononcée au théâtre, aux fêtes et autres formes rituelles qui façonnent la culture de l'homme depuis des millénaires et qui se transmettent d'une époque à une autre.

Dans cette perspective, le retour à l'antiquité lors de la Renaissance ne visait pas, selon Warburg, à démontrer une connaissance érudite de cette époque ancienne. Pour l'historien, la Renaissance correspond à une époque où, malgré le renouveau que

suggère cette période, des assises culturelles anciennes se sont imposées d'elles-mêmes. Comme si une culture, dont l'Histoire aura longtemps retenu qu'elle avait fait table rase du passé, se voyait disséquée strate par strate et tradition par tradition de manière à faire remonter historiquement les sources et les éléments ancestraux qui la composent et qui l'ont forgée.

C'est lors de son voyage en Amérique que Warburg eut le sentiment de retrouver, chez les Indiens Hopis et le rituel du serpent, un contexte comparable à celui de la culture florentine de la Renaissance. Pour Warburg, l'art occidental, tout comme celui des Indiens d'Amérique, s'inscrit dans un réseau des croyances où les réalisations artistiques sont ritualisées.

Son objectif n'est pas simplement de décrire comment les formes et le contenu se transmettent les unes aux autres à travers le temps. Il vise également à démontrer que « la construction d'un dialogue entre l'image, l'action et le mythe est la seule 'orchestration' » (Careri, 2003, p. 44) qui permette de mettre au jour une interprétation qui dépasse la simple description des formes. Autrement dit, l'« orchestration » de l'image, de l'action et du mythe, d'où l'utilité de l'anthropologie, est la seule façon de comprendre et voir les formes survivantes qui n'étaient, jusqu'alors, pas perçues.

Il est important de relever que Warburg utilise le terme 'conception de la vie' pour désigner ce qui n'a pas encore acquis une détermination précise, mais qui 'pousse' de l'affect vers la forme. La tentative de Warburg est précisément d'étudier le territoire mouvant dans lequel les affects et les formes se rencontrent et se constituent en figures : dans cette perspective, la notion de *Pathosformeln* (formule du pathos) est décisive. (Careri, 2003, p. 45)

La *Pathosformeln* propose « une histoire de l'art ouverte aux problèmes anthropologiques de la superstition [et] de la transmission des croyances. » (Didi-Huberman, 2002, p. 85) Son ambition est d'observer les images sous la perspective de la survivance. Non pas observer simplement les œuvres à travers leur contenu, mais également par le biais des « grandes énergies configurantes (die grossen gestaltenden Energien) »²³ (Didi-Huberman, 2002, p. 200) qui s'exhibent à travers les formes anthropologiques. Le *Pathosformeln* ne vise ainsi pas à séparer la forme du contenu comme peuvent le faire certains historiens de l'art tel Wölfflin. Les formules de pathos ne peuvent pas être perçues à travers l'observation de la forme ou du contenu. Elles ne peuvent se rendre visibles que par le biais des deux, par une « indissoluble intrication d'une charge émotive et d'une formule iconographique. » (Didi-Huberman, 2002, p. 201) Elles sont « des émotions 'figées comme par enchantement' et traversant le temps » (Didi-Huberman, 2002, p. 202) qui sont présentes dans les images et qui ne peuvent être rendues visibles que par l'observation de la forme *et* du contenu s'y trouvant.

Afin d'expliquer ceci, nous allons prendre pour exemple une sculpture hellénistique intitulée *Laocoon et ses fils* (vers 40 av. J.-C.). Les trois personnages de cette œuvre, que nous reproduisons à la figure 2.1, sont liés entre eux par un serpent. Alors que la plupart des iconographes seraient portés à croire que les personnages sont en lutte avec le reptile, Didi-Huberman nous précise, en citant l'interprétation qu'en a fait Goethe, qu'ils tentent plutôt de s'extirper d'une situation qui souligne une forme de proximité entre l'homme et l'animal.

Tout comme le rituel Hopi, la configuration de cette sculpture aux courbes organiques fait ressortir l'idée d'une proximité mortelle qui existe depuis des temps immémoriaux entre l'humain et l'animal. Alors que dans le rituel, « l'animal sera

23 Il s'agit de l'interprétation qu'en fait Ernst Cassirer dans l'éloge funèbre de Warburg en 1929. (Didi-Huberman, 2002, p. 200)

présenté comme une chose dont l'homme se pare et se rend capable [...] d'absorber la substance » (Didi-Huberman, 2002, p. 226), dans le *Laocoon*, « les serpents se donnent presque à voir comme une 'sur-musculature' » (Didi-Huberman, 2002, p. 225). Ce qui rappelle l'époque où l'*Homo sapiens* devait affronter la bête à la fois pour se nourrir et se vêtir.

C'est en prenant connaissance de l'ouvrage *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) où Darwin s'attarde à « une théorie des transformations biologiques appliquée au geste animal et humain » (Didi-Huberman, 2002, p. 231) que Warburg comprend qu'il existe également une « régression à l'œuvre dans les images [...] de la culture antique et renaissante » (Didi-Huberman, 2002, p. 234). C'est-à-dire que tout comme les expressions faciales qui sont parfois transmises de façon subtile de génération en génération au sein d'une espèce, les images culturelles contiennent elles aussi des traces symboliques du passé.

Warburg perçoit *Laocoon* comme la « survivance du primitif : c'est-à-dire sous l'angle d'un conflit en acte de la nature et de la culture » (Didi-Huberman, 2002, p. 234). Une scène figée dans le temps qui rappelle à l'homme de culture sa proximité avec l'animal. *Laocoon* est en quelque sorte, nous dit Didi-Huberman en mentionnant la position de Goethe, un « moment-intervalle [...] qui n'est ni la posture d'avant, ni celle d'après, le moment de non-stase qui *se souvient* et qui *anticipe* les stases passées et à venir » (Didi-Huberman, 2002, p. 208). Un moment unique où tout converge. Passé comme présent.

Dans ce sens, *Laocoon et ses fils* est une représentation du *présentisme*. Le passé y est à l'œuvre au présent par le biais de la survivance et des références à nos liens avec l'animal. Le futur y est également à l'œuvre au présent parce que c'est à cet instant précis que tout se joue et qu'un futur peut être envisageable pour les protagonistes. Un présent omni-présent qui est imprégné de son passé et qui appréhende son futur.

Un moment où futur, présent et passé semblent se chevaucher et où les fantômes du passé se joignent au présent et s'immiscent dans le futur.

Laocoon et ses fils est aussi la représentation d'un imaginaire de la fin. Comme nous l'avons vu, la transition conduit, dans cet imaginaire, le début d'une histoire vers une résolution qui se veut généralement désastreuse. La transition y est éprouvée comme une crise qui présuppose un « caractère d'exception » (Gervais, 2009, p. 34) qui fait office de « loi ». La fin est ce vers quoi la crise évolue. Dans cette sculpture, l'aboutissement du combat avec le serpent est ce caractère d'exception. L'œuvre ne dévoile pas qui gagne ou perd, mais le fait qu'un changement « abrupt » (Ribon, 1999, p. 13) est sur le point de se produire dans le récit. Changement qui correspond à un moment qui fait passer une situation de tension extrême vers sa résolution positive ou négative.

2.2.3 Charles Darwin et l'évolution des espèces

L'idée d'une mémoire à l'œuvre n'est pas uniquement le lot de l'histoire de l'art puisque la biologie l'a également mise de l'avant. Warburg, nous explique Didi-Hubermann, fut très inspiré par l'œuvre du naturaliste Charles Darwin (1808-1882) et particulièrement par *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) qui permit à l'historien de l'art allemand « de penser la *régression* à l'œuvre » (Didi-Huberman, 2002, p. 234) dans les cultures antiques et de la Renaissance. Pour Warburg, les raisonnements mis en œuvre par Darwin dans sa démarche peuvent s'appliquer à la sienne dans la mesure où les expressions et les gestes humains, « porte[nt] la trace d'une primitivité qui a survécu dans ses formes les plus fondamentales. » (Didi-Huberman, 2002, p. 237)

Bien que *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) ait été utile à Warburg, c'est l'ouvrage intitulé *L'origine des espèces* (1859) qui nous sera

davantage nécessaire dans le présent mémoire de recherche. La raison en est que ce livre exprime bien l'idée d'une mémoire biologique qui, après de longues périodes de latence, sort de sa dormance. Sans vouloir nous attarder longuement sur la théorie darwinienne, nous allons en décrire certains aspects qui sauront nous éclairer lorsque viendra le moment d'aborder le dessin de la série *Chrysalides* et le *Sans titre, de l'ensemble 134340 Soon* (2009).

Ainsi, dans *L'Origine des espèces* (1859), Darwin exprime l'idée de l'existence d'une mémoire biologique qui, après des périodes de sommeil, peut parfois sortir de sa léthargie pour laisser entrevoir chez des espèces des similitudes à d'autres. Cela s'explique par le fait que

[t]ous les individus d'une même espèce et toutes les espèces d'un même genre [...] descendent de parents communs; en conséquence, quelques distants et quelques isolés que soient actuellement les points du globe où on les rencontre, il faut que, dans le cours des générations successives, ces formes parties d'un seul point aient rayonné vers tous les autres. (Darwin, 2008, p. 533)

Ainsi, la mémoire biologique peut être vue de manière parallèle au concept de survivance élaboré par Warburg et ce n'est pas pour rien que ce dernier semble avoir trouvé en Darwin une piste de recherche.

Alors que la survivance se perpétue subtilement par le biais de la mémoire et des rituels ancestraux qui se sont culturellement transformés au fil des siècles et des générations, la mémoire biologique agit d'une manière similaire dans la mesure où un parent commun à plusieurs espèces voit des mutations biologiques se manifester sur une très grande période de manière à favoriser l'apparition de nouvelles espèces qui, à terme, semblent complètement indépendantes de l'ancêtre dont elles proviennent. Des soupçons apparaissent cependant, et c'est là le lien à faire avec la survivance

selon Warburg, lorsque des couleurs, des motifs ou autres attributs physiques communs à d'autres espèces se rendent visibles. À la manière du rituel du serpent des Indiens Hopis qui s'inscrit dans une longue chaîne de transmission culturelle, la nature donne parfois l'impression de faire naître des êtres hybrides alors qu'en réalité la cause est simplement liée au fait qu'ils ont un ancêtre commun.

La distance géographique qui sépare deux espèces qui ont des traits similaires ne vient pas contredire le propos de Darwin puisque « la distribution géographique, si l'on admet que, dans le cours immense des temps écoulés, il y a eu de grandes migrations dans les diverses parties du globe, dues à de nombreux changements climatiques et géographiques » (Darwin, 2008, p. 549), explique comment la mémoire biologique a pu dépasser les frontières et se répandre de par le monde de façon à forger de nouvelles espèces.

Comme le mentionne le naturaliste, « [i]l est si facile de cacher notre ignorance sous des expressions telles que *plan de création, unité de dessein*, etc. » (Darwin, 2008, p. 554) alors qu'en réalité, « tous les animaux descendent de quatre ou cinq formes primitives tout au plus, et toutes les plantes d'un nombre égal ou même moindre. » (Darwin, 2008, p. 556).

2.3 Présentisme, anachronismes et imaginaire de la fin : quelques liens

Nous avons dégagé dans ce chapitre trois regards spécifiques sur l'anachronisme. Deux de ces regards s'inscrivent dans une approche historique du temps à l'œuvre. Ce sont celles de François Hartog et d'Aby Warburg. Ce qui se révèle intéressant dans l'exposition des idées de ces deux auteurs est le fait que, d'une certaine manière, leurs conceptions du temps et de l'histoire s'opposent.

Le présentisme de Hartog met en lumière le caractère inquiétant du futur et du monde tel que nous le connaissons aujourd'hui. Hartog nous présente un monde qui se veut marqué par la possibilité d'un terme ou d'une fin possible. En identifiant une succession de régimes d'historicité qui ont chacun leur rapport propre au temps, l'auteur vient avec le présentisme remettre en question l'idée d'un temps linéaire orienté vers l'avenir. Cela rejoint bien l'imaginaire de la fin qui ne perçoit évidemment pas l'avenir d'une manière confiante, mais au contraire catastrophique.

De son côté, Warburg développe l'idée opposée d'une survivance qui semble vouloir diverger de la fin voire même la déjouer. Nous la considérons comme divergente dans la mesure où à l'inverse de Hartog, la conception de Warburg empêche l'historien de postuler une fin nette à certains phénomènes. Nous avons vu que les formes peuvent ressurgir comme des « fantômes » et se propager dans le présent et éventuellement dans le futur. Au contraire de Hartog, le futur n'est donc pas envisagé de façon pessimiste, mais d'une manière que nous pouvons tout simplement qualifier de non linéaire dans la mesure où la fin est repoussée et que les formes et les images issues du passé pourront éventuellement renaître dans le futur.

Tant Warburg que Hartog postulent l'idée d'un certain anachronisme, mais de façon bien distincte. L'anachronisme de Hartog se manifeste par le biais d'un présent qui de nos jours s'élargit vers le passé à cause du devoir de mémoire et vers le futur à travers la responsabilité ou la dette que nous contractons envers demain. Il s'agit donc d'une approche historique sur la façon dont nous articulons actuellement le passé, présent et avenir.

L'anachronisme de Warburg, quant à lui, se produit à travers une complexification de la lecture de l'histoire de l'art qui est dûe à la résurgence de formes qui apparaissent brutalement après de longues périodes de latence et qui viennent historiquement chambarder la chronologie ou la linéarité de l'histoire. Un peu comme si une surprise

apparaissait à un moment imprévu de l'histoire. Un peu également comme une espérance de voir une trace de nous-mêmes renaître dans un futur lointain.

Vision plus optimiste de l'avenir dans laquelle nous pouvons également inscrire la théorie de l'évolution de Charles Darwin dans la mesure où elle démontre la capacité des espèces à évoluer pour en créer de nouvelles quitte parfois à réactiver, un peu à la manière de la survivance, des éléments ancestraux de leur bagage génétique. Vision optimiste également parce que la nature semble trouver le moyen, selon Darwin, de s'acclimater à des situations qui à première vue lui semblent fatales. Alors que la fin paraît inévitable, la nature trouve une solution à toute chose. Quitte à voir disparaître une espèce afin d'en préserver d'autres.

Avant de clore ce chapitre, nous aimerions attirer l'attention sur certains points que nous venons d'aborder et qui viennent tisser des liens avec le chapitre précédent consacré à l'imaginaire de la fin. Ces liens nous permettront au chapitre III de comprendre pourquoi le travail de Patrick Bernatchez semble s'inscrire dans une conception postapocalyptique du monde qui puise ses sources dans des préoccupations liées à la perception que nous avons actuellement du monde.

Les liens unissant l'imaginaire de la fin tant à la conception du temps de François Hartog qu'à celle de Aby Warburg sont nombreux. Comme nous l'avons vu au chapitre I, le temps, qui occupe une place importante dans cette forme d'imaginaire, se manifeste souvent sous la forme de l'anticipation. Puisque cet imaginaire est souvent construit sur le modèle d'un espace de transition (*triple présent* de Ricœur) qui se situe à la frontière d'un monde qui est délaissé au profit d'un autre sur le point de s'imposer, nous pouvons en déduire que le récit anticipatoire sert à structurer l'inconnu que sont la fin, la mort ou la catastrophe appréhendée. Il s'agit de donner un sens à la fin en dépeignant quand et comment elle arrivera ou encore d'observer

les signaux qui émanent d'un monde chaotique où le temps est indéterminé et où la consécution du récit est brisée par une temporalité troublée.

Nous avons déjà mentionné que la figure du temps en crise qui caractérise l'imaginaire de la catastrophe donne lieu, selon Bertrand Gervais, à deux postures qui sont celles du ressaisissement et du dessaisissement. Il est intéressant de signaler que ces deux postures trouvent également des échos dans le présent chapitre.

Bien que le dessaisissement soit la posture d'une forme bien précise de fiction et que le présentisme trouve ses assises dans des événements historiques véridiques, il n'en demeure pas moins que nous inscrivons cette posture dans le présentisme de François Hartog, et ce pour deux raisons. La première est liée au fait que dans les deux cas, la flèche du temps s'affole. Autant dans le présentisme que dans l'imaginaire de la fin, une crise temporelle est en branle. Crise qui est due à des signaux suggérant un monde ou une civilisation en péril. Nous en avons donné des exemples tirés de l'actualité dans ce chapitre et en avons fourni plusieurs illustrations artistiques au chapitre I (le film *La jetée* (1962) de Chris Marker est d'ailleurs paradigmatique à cet égard). Dans l'imaginaire de la fin, cette crise est marquée par un désordre temporel excessif qui dépeint souvent un monde chaotique où les infrastructures sont en ruine et le temps indéterminé. Le dessaisissement de Gervais n'est pas si loin de la position de Hartog puisque ce dernier perçoit également, dans le présentisme, un monde perturbé. Alors que l'idée d'un futur prometteur perdurait depuis les Lumières dans le régime moderne d'historicité, la flèche du temps se braque désormais aussi vers le passé par le biais d'ondes mémorielles. Ces ondes mémorielles ou ces « fantômes », pour reprendre la terminologie warburgienne, sont celles qui viennent hanter l'homme moins pour lui rappeler les actes barbares passés que pour signifier ce qui doit être fait maintenant à défaut de l'avoir déjà fait. Et ce en vue de se préserver une possibilité d'avenir.

La deuxième raison est liée à l'actualité et aux situations troublantes auxquelles l'homme est confronté (génocides, terrorisme, crises économique et environnementale, Ebola, etc). Un peu comme si la fiction rattrapait la réalité, ces événements soulignent, par la vitesse à laquelle ils nous sont relayés, notre incapacité à comprendre totalement les signes qui émanent de ces crises. Parfois contradictoires, ces informations inscrivent la réalité dans la posture du dessaisissement parce que la surabondance et la vitesse à laquelle nous parvenons les crises contribuent, selon nous, à favoriser l'émergence d'un chaos dans la compréhension que nous avons des événements.

La posture du ressaisissement trouve également des échos dans le présentisme de Hartog. Cela de la manière suivante. Le discours²⁴ pessimiste actuel autour du changement climatique, qui laisse entendre que le futur n'est plus porteur d'espoir, semble avoir le même impact chez les gens que l'Apocalypse avant le Siècle des Lumières. À l'époque où l'Église exerçait un contrôle sur la pensée et les croyances, les gens étaient alors enclins à rechercher les signes permettant de dater le moment où la fin inévitable arriverait. De nos jours, les discours environnementaux alarmistes semblent avoir un effet similaire dans la mesure où le moindre signe d'un réchauffement climatique ou d'une catastrophe naturelle qui pourrait lui être attribué est recherché.

L'imaginaire de la fin trouve également écho dans la notion de survivance de Warburg, et ce par le biais de Charles Darwin. Bien que l'ouvrage de celui-ci *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) permit à l'historien de l'art de comprendre qu'il existe, dans les images qui nous parviennent, les empreintes d'une primitivité lointaine qui se perpétue à travers des rituels ancestraux qui sont

24 Bien que nous gardions personnellement une certaine réserve face à ce discours dominant, nous l'évoquons justement parce qu'il est très populaire et qu'il suscite l'inquiétude chez la population en général.

culturellement transformés au fil des siècles, c'est surtout *L'origine des espèces* (1859) qui nous permet de réaliser que la mémoire biologique fonctionne similairement à la survivance.

Le fait que le darwinisme démontre que des mutations biologiques se produisent parfois de manière à favoriser l'apparition de nouvelles espèces, et que des attributs peuvent éventuellement réapparaître, nous permet de comprendre que biologiquement comme culturellement une forme de survivance est à l'œuvre. Même si Darwin est un scientifique et que ses théories ont été confirmées par nombre de chercheurs (en excluant une droite religieuse américaine partisane du créationnisme²⁵), nous associons les effets de ses découvertes à un imaginaire de la fin s'inspirant de la science. Cela parce que les découvertes de ce savant ont donné une forme de crédibilité scientifique à des représentations purement imaginaires d'êtres mutants ou hybrides.

Cette imagerie sera d'autant plus renouvelée lorsque, moins d'un siècle plus tard, la puissance de l'atome et ses conséquences sur les êtres biologiques rendront crédibles non seulement les mutations biologiques provoquées par une exposition à la radioactivité, mais également les possibilités bienfaisantes que rend accessibles cette découverte.

Par la suite, la biotechnologie, la robotique, la régénérescence tissulaire, la chirurgie plastique ou la nanotechnologie donneront vraisemblance à l'idée d'une longévité accrue qui nous éloigne d'une représentation vieillissante du corps au profit d'un être posthumain qui s'inscrit également bien dans un imaginaire de la fin. Cela à cause de la maîtrise de l'homme sur son destin que ces nouvelles technologies soulèvent.

25 Le pasteur évangélique Pat Robertson est probablement le meilleur exemple d'une droite religieuse qui prône, dans les écoles américaines, non pas l'enseignement de la biologie, mais du créationnisme. Nous référons le lecteur au site web du réseau télévisuel *The Christian Broadcasting Network* qu'il a fondé (CBN, 2014).

Conclusion

Au même titre que l'actualité autour de ces découvertes a su stimuler un imaginaire de la fin particulier, la cause environnementale ouvre également la voie au sien. C'est dans ce sens que dans son livre *The Past is the present; it's the future too – The temporal turn in contemporary art* (2012), l'historienne de l'art Christine Ross indique que les politiques écologiques sont le signal que l'environnement, contrairement aux sciences de la santé qui elles nous éloignent de la représentation du corps vieillissant comme témoignage du passage du temps, ne suggère pas une longévité perpétuelle. Bien au contraire, l'environnement et les inquiétudes qui en découlent renvoient à un temps historique qui touche à sa fin. Donc à une peur de la fin à grande échelle.

[...] in contrast to medicine and related health disciplines which keep extending life expectancy and which are progressively suspending the body as the marker par excellence of the passage of time, ecology and environmental studies urge us to become aware of the finitude of the human species. In light of past, current, and anticipated natural and environmental catastrophes (from the overexploitation of natural resources, to global warning, to overpopulation and the unequal distribution of resources, to war devastations), the passage of time is perceived here as fundamentally limited. (Ross, 2012, p. 35)

De plus, nous mentionne Christine Ross, la question environnementale remet en question non seulement le développement économique (et ses conséquences) qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale, mais également le concept du progrès garant d'avenir. Dans ce sens, elle rejoint la position de François Hartog sur le présentisme et signale que même si le temps continuera à défiler, il en reste peu pour remédier à la dégradation qui est en branle.

Political ecology, environmentalism, and geography have articulated some of the most forceful critiques of the postwar notion of development. What is being challenged here – through the concepts of finitude, countdown, irreversibility, and delay – is the modern conception of time based on continuity, growth, and unending progress. Temporality and historical time now appear to reach their ending. If time still passes, there is not much time left to save the planet from irretrievable deterioration. (Ross, 2012, p. 35)

Le travail des artistes s'inspire souvent de l'époque dans laquelle ils vivent. Ainsi, leur art reflète la perception qu'ils ont du monde. Bien qu'ils n'en font pas nécessairement la description ou la représentation formelle, leur art dénote l'ambiance ou les angoisses du moment. Nous allons voir dans le prochain chapitre que c'est le cas de Patrick Bernatchez dont les œuvres reflètent et génèrent un imaginaire de la fin qui, nous le croyons, est fortement imprégné de préoccupations actuelles. Comme si la pratique de l'artiste signifiait de manière emblématique les angoisses d'un temps et qu'elle venait ainsi mettre l'accent sur l'idée que le présent, à défaut d'hier, est essentiel à la réalisation d'un futur.

CHAPITRE III

L'univers postapocalyptique de Patrick Bernatchez

Maintenant que nous avons vu comment l'imaginaire de la fin se décline tant au niveau de la forme que de celui du contenu; qu'un nouveau régime d'historicité se met en place; et que des formes issues du passé peuvent resurgir dans les images, nous allons aborder le travail de Patrick Bernatchez et tenter de montrer comment les œuvres de notre corpus semblent autant s'inscrire dans un imaginaire de la fin que dans une crise du temps.

Comme nous l'avons mentionné en introduction, Patrick Bernatchez travaille sur des projets de grande envergure qui sont structurés sous forme de cycles. Les œuvres qui font partie de ces ensembles touchent plusieurs médiums et ont souvent comme dénominateur commun de faire référence au temps. Comme il est indiqué dans certains communiqués d'exposition, « [s]on intérêt se situe dans la 'chronique d'une mort annoncée' à travers le défilement immuable du temps : celle des êtres vivants, des individus, des sociétés. » (Bernatchez, 2009) Comme nous l'avons mentionné en introduction, la « chronique d'une mort annoncée » dont il est question dans le travail de Bernatchez fait référence au dépérissement, à la déliquescence et à la fin inévitable et assurée de toute chose vivante.

En plus de suggérer une temporalité essentiellement en crise, cela en affichant parfois simultanément les différentes temporalités que sont le passé, le présent et le futur, les œuvres de notre corpus dégagent aussi une vision pessimiste, voire « fin-du-mondiste » (Bernatchez, 2012, p. 2) de l'avenir. Ainsi, nous tenterons dans ce chapitre d'identifier un certain nombre d'éléments présents dans le travail de Patrick

Bernatchez qui pourront être associés tant à l'imaginaire de la fin qu'à l'urgence du présentisme. Autrement dit, nous allons démontrer qu'il existe des liens entre les œuvres sélectionnées, l'imaginaire de la fin tel que défini par Bertrand Gervais et le présentisme de François Hartog.

En tentant de démontrer que le travail de Patrick Bernatchez se situe dans une inquiétude actuelle quant à l'avenir et qu'il s'insère bien dans le climat de l'époque dans laquelle nous vivons depuis les tout débuts du XXI^e siècle, nous allons découvrir que les œuvres de notre corpus gravitent toutes autour de l'insaisissable et de l'indicible motif qu'est celui du temps. Pour nous permettre d'étayer cette hypothèse, nous avons choisi des œuvres qui semblent exprimer les réflexions prédominantes de l'artiste lesquelles tournent souvent autour des thèmes de la mort, de l'entropie, de la déliquescence et du temps qui passe. Ces thèmes se manifestent fréquemment par la représentation d'un climat à la fois inquiétant et anxiogène.

En plus d'être représentatives de son travail, ces œuvres, au nombre de huit, montrent les différents moyens qu'utilise l'artiste pour faire du temps le thème central de son projet artistique. Nous allons aborder ces œuvres sous trois angles différents qui s'insèrent tous dans l'idée d'un monde postapocalyptique.

Le premier angle est celui de la mutation, de la transformation ou de la dégénérescence biologique que l'artiste explore notamment par le dessin. Comme nous le verrons, c'est à travers l'observation du dépérissement d'une amaryllis que l'artiste a repris goût au dessin et qu'il s'attardera par la suite, dans l'ensemble *Chrysalides*, à développer une « organicité fantasmagorique » (De Larochellière, 2008, p. 10) à la fois belle et monstrueuse.

Le deuxième angle sous lequel nous aborderons son travail est celui de lieux hostiles à la vie que nous traiterons par le biais de deux ensembles. Trois œuvres seront

abordées selon ce point de vue. Il s'agit du film *I Feel Cold Today* (2007) de l'ensemble *Chrysalides*, du miroir gravé *Ouverture, de grand ensemble* (2011) et de la photographie *Sans titre* (2011), ces deux dernières étant issues de *Lost in Time*. Fort différentes les unes des autres, ces œuvres nous permettront de démontrer que le motif de la dévastation revient fréquemment chez Bernatchez.

De son côté, le troisième angle sera celui du désordre spatio-temporel dans la mesure où les œuvres sélectionnées, c'est-à-dire la montre-bracelet *BW* (2009-2011) et l'œuvre sonore *Piano orbital, 01 Sonate Guillaume Lekeu* (2011), semblent prétexte à venir remettre en question nos conceptions du temps et de l'espace. Ce qui indique également pourquoi l'ensemble dont elles sont issues s'intitule *Lost in Time* (perdu dans le temps).

3.1 Personnages mutants

Nous avons mentionné à la section 2.2.3 qu'il existe une mémoire biologique contenue dans chaque être vivant et que cette mémoire est le fruit d'un long processus de transmission de gènes qui remonte à des ancêtres communs à plusieurs espèces. Comme l'a démontré Darwin, cette mémoire peut parfois laisser surgir, après de longues périodes de latence, des traits physiologiques rappelant ceux d'autres espèces. Bien que le phénomène des mutations trouve ses explications dans la biologie moderne, la science-fiction, nous l'avons vu au chapitre I, a été fortement inspirée par des découvertes scientifiques comme celles de Darwin. De plus, la découverte de l'atome au XX^e siècle et ses conséquences documentées sur le vivant auront stimulé un imaginaire axé sur la mutation.

C'est sur cette idée de mutation, de transformation et de redéfinition des êtres vivants que nous aimerions, dans cette section, aborder trois œuvres de notre corpus. Il s'agit

de deux dessins datés de 2006 qui sont issus de l'ensemble *Chrysalides* ainsi que d'une photographie datée de 2009 tirée de l'ensemble *134340 Soon*.

3.1.1 Les dessins de l'ensemble *Chrysalides* : les conséquences de l'apocalypse

Réalisés pour la plupart au crayon en 2006 à raison d'un par jour, les 91 dessins issus de l'ensemble *Chrysalides* « forment un ensemble cauchemardesque des plus fascinants lié au chaos. » (Boucher, 2012, p. 39) Montrant avec finesse des personnages pour la plupart féminins, ces dessins où « l'image de l'incorporation est souvent littérale » (Boucher, 2008, p. 19) affirment un haut degré de croisement entre les règnes animal et végétal.

Ces êtres, souvent de face, traduisent une fusion avec la nature qui se produit par le biais d'une hybridité avec des végétaux comme les arbres, les plantes, les champignons ou autres fungus. Cette fusion se produit également avec des mammifères comme le lapin ou la souris, ou encore avec des volatiles comme la corneille qui semblent tous en symbiose avec les personnages qu'ils parasitent, dénaturent et déforment d'une façon terrifiante. C'est parce que « [l]es individus, des femmes surtout, ont le corps déformé, infesté et rompu, les membres rongés, le visage obstrué, masqué par des peaux, des crânes et des plumages » (Boucher, 2012, p. 39) que les dessins de cet ensemble sont si cauchemardesques. Des corps qui affichent, par leurs déformations diverses, une forme d'anamorphose²⁶ et qui témoignent de l'ambiance sombre caractérisant le travail de l'artiste. Une ambiance qui lui donne une tonalité et une signature qui ne sont peut-être pas très loin d'un type particulier de nature morte.

26 Le deuxième sens du mot désigne qu'une anamorphose est, en botanique, la « [d]éformation des structures d'un végétal, qui le rend méconnaissable par rapport aux individus de la même espèce. » (Le Petit Robert, 2013, p. 91) Par extrapolation, nous nous permettons ici d'ouvrir cette définition et de l'appliquer plus généralement aux autres espèces dont certains attributs physiques semblent ne plus correspondre à la physiologie habituelle.

Des dessins qui ont également un aspect baroque. Ce dernier terme est ici utilisé au sens stylistique dans la mesure où les dessins de Bernatchez rappellent, par leur surcharge de détails et leurs effets dramatiques, ce style italien des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. La gravure de Rembrandt (Fig. 3.20) en est un bel exemple et illustre bien l'association que nous pouvons faire entre le Baroque et les dessins de l'artiste montréalais (Fig. 3.1 et 3.2).

De par leur facture, ces dessins rappellent également l'univers d'un autre artiste montréalais de la même génération que Patrick Bernatchez. Il s'agit de Massimo Guerrera (1967) qui applique à son dessin un traitement relativement similaire à Bernatchez dans la mesure où son trait esquisse également des êtres qui tendent à fusionner. Une organicité comparable, mais où il est question, dans le cas de Guerrera, d'hommes et de femmes qui s'amalgament et se fondent physiologiquement entre eux, mais avec davantage d'écarts par rapport au réalisme (fig. 3.22).

Dans le cadre d'un entretien réalisé par Éric De Laroche pour le compte du magazine *OVNI*, Patrick Bernatchez s'est beaucoup ouvert sur les dessins de l'ensemble *Chrysalides*. Cette série lui a été inspirée en 2005 par l'observation d'une amaryllis qu'il dessine à travers « une étude attentive des ombres et lumières, et d'une application soignée, a priori guidée par un souci de réalisme, sans recherche de style » (De Laroche, 2008, p. 10). Cette expérience de rigueur quotidienne du dessin et d'expérimentation du clair-obscur a eu une incidence sur son œuvre future puisque c'est ainsi qu'est née la série de l'ensemble *Chrysalides*.

Un an après avoir effectué les dessins de l'amaryllis m'est venue l'envie de reprendre le principe d'un dessin au quotidien à raison d'une page par jour, en me laissant guider cette fois simplement par mes lubies dans un geste spontané. Le tracé plutôt classique et l'approche fantastique se sont imposés naturellement. Ils ouvrent

la porte à un espace intemporel et me permettent de dessiner aujourd'hui des projections dans un futur incertain à la manière d'autrefois... Une forme de voyage dans le temps. (De Larochellière, 2008, p. 10)

Les 91 dessins de cet ensemble déploient une sorte d'organicité dans la mesure où ils abordent plusieurs thèmes qui sont ceux de la gestation, de l'incubation, de l'ingestion, de l'expulsion, de l'hybridation et de la métamorphose (De Larochellière, 2008, p. 10). À cet égard, il est intéressant de faire un parallèle avec l'artiste symboliste Odilon Redon (1840-1916) qui propose également au XIXe siècle déjà une sensibilité « fin de siècle » et une imagerie onirique qui n'est pas si loin de celle que nous proposera, un siècle plus tard, Patrick Bernatchez. Cela dans la mesure où le premier propose également des êtres dont l'identité semble troublée, comme le montrent par exemple le fusain *L'Araignée qui pleure* (1881) ou encore *Le Polype difforme flottait sur les rivages, sorte de cyclope souriant et hideux* (1883).

Patrick Bernatchez propose de son côté une organicité qui se veut davantage « fantasmagorique » (De Larochellière, 2008, p. 10) et en fusion avec les règnes animal, végétal et minéral. Toute cette « grammaire esthétique complexe » (De Larochellière, 2008, p. 9) contribue à bâtir un univers symboliquement chargé qui semble s'inscrire autant dans une posthumanité identitaire que dans un monde postapocalyptique de l'imaginaire de la fin.

D'abord dans une posthumanité parce que les êtres humains présents dans les dessins donnent l'impression d'avoir perdu leur identité. Ces êtres semblent en fusion voire en osmose avec les mammifères, les végétaux, les insectes ou les volatiles. Autant d'organismes qui paraissent en symbiose avec les personnages. Des êtres humains à la fois mutants et parasités. Comme le mentionne l'artiste,

[d]ans les scènes, tout foisonne de vie, de survie. Même inanimés, les personnages sont parasités d'organismes vivants. Souvent je me plais à imaginer qu'il s'agit de représentations d'une posthumanité survenue après une longue agonie des sociétés, après que, suivant des phénomènes naturels ou provoqués (cataclysmes, guerres, épidémies...), l'humanité aurait muté pour prendre de nouvelles formes. Imaginons la fin d'une période glaciaire. (De Larochellière, 2008, p. 10)

Des formes que l'artiste envisage comme des genres mélangés où des abeilles, par exemple, fécondent une femme et forment leur ruche dans son corps. Des corps délabrés qui ont encore des fonctions, mais qui ressemblent davantage à des loques humaines. Des corps qui deviennent « un espace vivant où le sang circule, mais où d'autres parasites s'y greffent. [Il a] pris des abeilles, des champignons... cela aurait pu être autre chose.» (Bernatchez, 2012, p. 16)

Pour ces raisons et parce que l'artiste imagine « un désordre total dans la hiérarchie puis dans les chaînes alimentaire et biologique » (Bernatchez, 2012, p. 16), nous inscrivons ces dessins dans la posthumanité. En fusionnant avec d'autres espèces, les pseudo-êtres humains qui y figurent semblent renoncer à leur identité propre.

L'imbrication de toutes ces espèces au sein de mêmes personnages donnent également l'impression de vouloir affirmer une dimension postapocalyptique dans la mesure où une confusion, un désordre ou un chaos interespèce y est présent. Dimension que confirme d'ailleurs l'artiste en précisant :

Ces dessins-là, quand je dis que c'est postapocalyptique c'est tout simplement comme si j'imagine qu'après nous, il y aura une fin progressive ou une espèce de retour, une régression, une perte du langage, à la limite un retour à une forme de bestialité de l'humanité telle qu'on la conçoit aujourd'hui comme civilisée. (Bernatchez, 2012, p. 15)

C'est ce que nous allons maintenant voir avec deux dessins de notre corpus.

3.1.1.1 *Chrysalide 70* (2006)

L'œuvre *Chrysalide 70* (2006, fig. 3.1) est faite de graphite sur papier blanc. Son format est de 28 x 21,5 cm. Elle met en scène un personnage hybride féminin tenant fermement dans ses mains deux corneilles. Sa tête est coiffée d'un nid, d'oiseaux adultes, d'oisillons et de souris. Cet amalgame donne l'illusion d'un haut de forme où les souris ont l'air de servir de pâtés aux oiseaux. Son visage, aux allures de gorgone, montre une souris qui se réfugie dans son œil. Plusieurs d'entre elles paraissent également vouloir trouver refuge dans son vagin. La pointe des seins ainsi que les orteils laissent entrevoir de longs filaments qui pourraient être d'origine végétale de par leur légèreté et leur délicatesse. Nous avons choisi cette œuvre non seulement parce qu'elle incarne bien l'importance accordée à l'hybridité dans cette série, mais également parce qu'elle nous montre une forme de vie qui comporte les traces ou les restes de plusieurs espèces. Un désordre biologique y règne et les catégories animales n'ont pas seulement l'air de cohabiter, mais elles semblent désormais interagir et s'entraider pour survivre et évoluer.

Indépendamment du fait que les différents orifices de ce personnage font figure de refuge ou d'abri à une multitude de souris, cette figure féminine ne semble pas en état de soumission ou victime d'une quelconque forme de cruauté. Au contraire, elle paraît être en plein contrôle et prête à défendre les rongeurs qui suggèrent une progéniture. Un peu comme si l'être hybride cherchait à protéger ses enfants comme le font par exemple certaines espèces en abritant dans leur bouche leurs rejetons (c'est le cas des alligators par exemple).

La composition de *Chrysalide 70* (2006) est également intéressante à observer sous l'angle du chamanisme auquel l'ethnologue Michel Perrin associe trois grandes classes de principes. La première est qu'il s'agit d'une « conception bipolaire ou dualiste de la personne et du monde. » (Perrin, 1995, p. 6) C'est-à-dire que l'être humain est composé d'un corps et d'une ou plusieurs âmes issus de la nature,

d'hommes ou d'animaux, vivants ou morts. La seconde classe est qu'il s'agit d'un type de communication. « Le chamanisme suppose que certains humains savent établir à volonté une communication avec l'invisible. » (Perrin, 1995, p. 8) Ainsi, le chaman est capable d'entrer en contact avec les êtres des différents règnes, aussi bien animal que végétal. La dernière classe de principes est que le chaman a une fonction sociale. Il est socialement reconnu et il est capable de réceptivité à un « monde-autre » (Perrin, 1995, p. 9) ou encore surnaturel.

Pour revenir à la composition de *Chrysalide 70*, observons la posture du personnage qui semble à la fois donner naissance et servir de refuge à une progéniture. Sa nudité et la façon dont il semble mettre bas témoigne, dans une conception occidentale, d'une forme de primitivisme pré-logique qui nous rapprocherait du chamanisme. Les trois classes mentionnées par Perrin y sont selon nous présentes. La conception dualiste parce que le personnage féminin, les animaux et les végétaux ne semblent faire qu'un. La communication que donne l'impression de pouvoir établir le personnage avec les règnes animal et végétal est un autre signe. Pour ce qui est de la fonction sociale, nous l'expliquons par le fait qu'il semble s'agir d'une microsociété où la femme fait office, tout comme l'est le chaman, de point central à toute une organisation biologique.

Ce qu'il faut également mentionner, c'est qu'un lien peut également être tissé entre cette conception chamanique des dessins et les figurations pariétales de Lascaux. Pour les préhistoriens, Lascaux serait le plus ancien sanctuaire ou monument à caractère rituel à avoir subsisté jusqu'à nous. Ce qui nous laisse croire que dès cette époque, un imaginaire tourné vers les rituels de la mort se mettait en place. Alors qu'à travers des éléments iconographiques à saveur mythologique, Lascaux nous montre comment nous étions ou ce à partir de quoi nous avons évolué, les dessins de Bernatchez rejoignent ce thème en nous montrant non pas comment nous avons

évolué, mais comment nous pourrions régresser à un stade pré-logique dans un éventuel futur postapocalyptique. Comme s'il s'agissait d'un retour vers le passé.

Des êtres qui paraissent être le fruit de métissage interespèce, des mammifères qui font figure de mère protectrice à d'autres espèces ou qui en parasitent d'autres, des rongeurs qui trouvent refuge dans d'autres êtres vivants, cette œuvre est un des nombreux exemples que comporte la série de dessins de l'ensemble *Chrysalides* où Bernatchez a voulu créer, pour reprendre à nouveau ses mots, « un désordre total dans la hiérarchie puis dans les chaînes alimentaire et biologique. » (Bernatchez, 2012, p. 16) Désordre où la femme semble désormais faire figure de déesse terre-mère.

3.1.1.2 *Chrysalide 6* (2006)

Chrysalide 6 (2006, fig. 3.2) est un autre bon exemple de métissage interespèce. En plus des souris qui trouvent cette fois refuge dans la bouche du personnage, nous y retrouvons des lapins qui, par la présence de bois sur leur crâne, ont l'air d'être le fruit d'un croisement entre un mammifère lagomorphe et un cervidé.

À cela, il faut également ajouter que ces cerfs-lapins têtent le sein d'une femme, encore une fois, nue. Ce fait est intéressant, non seulement parce que les espèces tendent à briser leurs hiérarchies respectives, mais aussi parce que l'être humain affiche une forme de régression. Une régression qui peut se justifier par le fait que le personnage n'est pas vêtu et que le cas contraire aurait été un signe d'humanité et de culture. Alors que l'homme a construit son humanité en opposition à la bestialité de l'animal, il est intéressant de remarquer que dans la plupart des dessins de l'ensemble *Chrysalides*, la posture, la nudité, l'expression faciale des personnages et la symbiose avec la nature suggèrent une régression de l'homme. Un retour aux origines qu'un événement quelconque aura provoqué et que Patrick Bernatchez visualise. Il mentionne :

J'aime imaginer en fait que s'il y a disparition de l'homme et des sociétés un jour (dans mille ans, dans cent ans, dans *whatever* quand), il y aura forcément des traces, des restants. Imaginons que ce soit un cataclysme nucléaire, il y aura des êtres hybrides qui auront perdu la notion du langage et qui communiqueront d'autres façons et qui vont se réapproprier [le monde]. (Bernatchez, 2012, p. 16)

Dans ce monde imaginé, l'espèce humaine (ou ce qui en reste) n'est plus celle qui trône au sommet de la chaîne alimentaire. Elle n'est qu'une espèce au même niveau que les autres. « Ces dessins, terribles et séduisants à la fois, forment une grande fête cannibalique où la différence entre le sacrifiant et le sacrifié n'existe plus et où la mort et la naissance sont réunies, de sorte que les frontières s'écroulent » (Boucher, 2012, p. 39), de manière à révéler un monde chaotique où les genres, les espèces et les identités sont en pleine redéfinition. Comme si un darwinisme exacerbé se mettait en branle abruptement suite à un événement catastrophique qui force la vie à s'adapter rapidement afin de survivre. Quitte à laisser subitement tomber une hiérarchisation biologique qui perdurait depuis l'origine des espèces. Quitte également à laisser tomber des identités.

Comme si cette grande fête cannibalique faisait également référence à un primitivisme qui nous rapproche, tout comme le rituel du serpent des Indiens Hopis et le chamanisme, d'une survivance lointaine chère à Warburg. Comme si l'abolition de la hiérarchisation biologique dans les dessins de Bernatchez était un rappel, tout comme l'est *Laocoon*, que l'homme a déjà été en intime relation avec la nature et que ce fait se perpétue au fil des siècles et des millénaires.

Et dans ce sens, les mutations et les transformations qu'impose l'artiste de manière fantasmagorique aux personnages nus présents dans les dessins de l'ensemble *Chrysalides* nous rapprochent de la survivance telle que pensée par Warburg puisque

ces formes organiques signalent la (re)naissance d'une nouvelle proximité entre l'homme et la nature.

Ce qui nous amène à nous poser la question suivante : ces dessins illustrent-ils la crainte d'une régression possible de l'humanité advenant une catastrophe à grande échelle ou constituent-ils la célébration des possibilités que rendrait envisageables un tel événement? Nous trouverons peut-être des pistes de réponse à cette question en abordant la prochaine œuvre de notre corpus.

3.1.2 *134340 Soon* (2008) : opposition entre créationnisme et darwinisme

Contrairement aux autres cycles élaborés par l'artiste dont la durée peut parfois s'échelonner sur plusieurs années, le court ensemble *134340 Soon* s'est réalisé sur quelques mois en 2008. Avant de décrire formellement l'œuvre de notre corpus qui est tirée de cet ensemble, il est important de situer le contexte dans lequel ce cycle s'est concrétisé.

En 2008, le Musée d'art contemporain (MAC) commande à Patrick Bernatchez une œuvre filmique qui s'inscrit dans le cadre de la Triennale de Montréal. L'artiste réalise alors avec le budget octroyé un film de science-fiction d'une durée de 57 secondes intitulé *134340 alias Pluton* (2008) qui sera présenté au musée et qui sera également diffusé sur les ondes de la télévision nationale québécoise Télé-Québec.

Pour l'artiste, cette œuvre est une « météorite » (Bernatchez, 2012, p. 21) d'une part à cause de la vitesse à laquelle elle fut produite et d'autre part à cause du thème qui l'inspira, c'est-à-dire la rétrogradation de Pluton au statut de planète naine. En 2006, les astronomes décident en effet, étant donné sa petite taille, de déclasser Pluton à ce rang. La séquence de chiffre *134340* est l'identifiant numérique qui lui est attribué dans le catalogue des objets mineurs du système solaire. Ce déclassement

astronomique inspire l'artiste qui semble y voir une façon d'opposer deux conceptions de l'évolution : l'une liée à la science et aux faits et l'autre tournant autour de la croyance.

En fait, le film oppose « une lutte entre deux pensées. Le darwinisme et le créationnisme tout simplement. » (Bernatchez, 2012, p. 21) Inspiré en partie de l'œuvre de Stanley Kubrick *2001 L'odyssée de l'espace* (1968), *134340 alias Pluton* met en scène un cosmonaute qui, au contact d'un monolithe blanc, se voit transformer en primate. Alors que dans l'œuvre de Kubrick, le monolithe noir symbolise une intelligence suprême au contact de laquelle l'*Homo sapiens* aspire à évoluer, celui de Bernatchez symbolise davantage une régression. Cette interprétation est motivée par le fait que contrairement à la vision de Kubrick, le contact de l'homme avec le monolithe ne le fait pas évoluer, mais au contraire le ramène au stade de bête ou de primate.

134340 alias Pluton explore le thème de « l'anéantissement de Dieu » (Bernatchez, 2012, p. 22) qui, pour l'artiste, est un sujet positif dans la mesure où, contrairement à des tenants du créationnisme comme Pat Robertson²⁷ qui voit en Dieu la référence ultime, la transformation de l'homme en primate constitue pour Bernatchez « un recommencement à zéro sans Dieu » (Bernatchez, 2012, p. 22) rempli de possibles. Pour lui :

[l]'objet [le monolithe] représente une entité céleste. Un dieu quelconque, le grand Dieu ou le cosmos, peu importe. C'est une rencontre au coin de la rue entre ces deux-là. Le dernier homme et puis cette masse. C'est une espèce de règlement de compte. Au contact des deux, il y a une déflagration, une métamorphose. L'homme redevient un singe pour éventuellement redevenir un

²⁷ Nous référons le lecteur au site web du réseau télévisuel *The Christian Broadcasting Network* que Pat Robertson a fondé (CBN, 2014).

humain. Mais sans la présence de Dieu. (Bernatchez, 2012, p. 22-23)

L'idée d'un homme exempt de toute idéologie religieuse est aussi l'interprétation que font les historiennes de l'art Mélanie Boucher et Marie-Ève Charron pour qui cette œuvre fait référence à l'idée d'une « promesse de changement » (Boucher, 2012, p. 35) dans la mesure où elle « constitue une allégorie sur le sort du monde » (Charron, 2009b, p. E.8). Une allégorie qui situe le monde « dans les perspectives opposées que sont le darwinisme (le cosmonaute retournant à l'état de primate) et le créationnisme (la présence du monolithe comme entité suprême qui est responsable de tout, mais qui, ici, ne triomphe pas). » (Charron, 2009b, p. E.8) Promesse de changement qui se manifeste par un retour en arrière brutal (l'explosion) et instantané (la métamorphose) pour repartir à neuf sans contraintes idéologiques.

Alors que les dessins de l'ensemble *Chrysalides* mettent en scène une acclimatation biologique ou darwinienne des êtres à de nouvelles conditions de vie, ce film nous en éloigne dans la mesure où l'artiste semble ici reconnaître l'influence, sur la pensée humaine, d'une certaine croyance en un dieu.

L'autre œuvre de notre corpus, *Sans titre, de l'ensemble 134340 Soon* (2009, fig. 3.4), est une image couleur tirée du film commandé par le MAC. Il s'agit d'un acétate photographique apposé sur un miroir recouvert d'un plexiglas teinté jaune. Le format de l'ensemble est de 122 x 183 cm et l'encadrement est en métal brossé.

Au niveau du contenu, l'œuvre nous montre, en plan rapproché et à distance personnelle proche²⁸, la tête d'un personnage hybride aux allures simiesques. Campé

28 Nous référons à l'ouvrage *La dimension cachée* (1971) de Edward T. Hall dans lequel il indique qu'à cette distance « on perçoit avec une netteté exceptionnelle la partie supérieure ou inférieure d'un visage; les plans et le volume de la face sont accentués; le nez prend du relief et les oreilles s'aplatissent; le duvet du visage, les cils et les pores sont très lisibles. » (Hall, 1971, p. 151)

sur la rue de Gaspé à Montréal, le visage de ce personnage nous est montré à l'intérieur d'un casque de cosmonaute sur lequel apparaît le reflet des immeubles et d'un espace industriel déserté où il semble n'y avoir aucune trace de vie. Il est à noter que l'endroit où la photographie fut prise est un lieu industriel qui abritait jusqu'au milieu des années 1990 des entreprises de textiles et de confection de vêtements. L'endroit est également connu sous le nom de Fashion Plaza et l'artiste y a eu un atelier durant presque treize ans (Bernatchez, 2014, 0 min 10 sec). Cet endroit a vécu plusieurs changements de vocation et il a beaucoup inspiré l'artiste. Nous y reviendrons d'ailleurs lorsque nous aborderons le film *I Feel Cold Today, de l'ensemble Chrysalides* (2007).

Sur le plan formel, il est important de s'attarder à une caractéristique importante de *Sans titre, de l'ensemble 134340 Soon*. Il s'agit du fait que l'artiste a choisi de monter l'image tirée du film sur un miroir. Ce qui a pour résultat de rendre possible la réflexion du spectateur et du lieu où est exposée l'œuvre. Ce phénomène est intéressant, car l'insertion potentielle du spectateur dans l'œuvre apporte une dimension narcissique propre au thème de la vanité dans l'art (nous y reviendrons plus loin) qui vient intimement lier l'aspect formel de l'œuvre à son contenu. L'idée que le spectateur soit, par la possibilité de son reflet, virtuellement inclus dans une image qui lui rappelle tout à la fois ses origines et, par les rides du personnage, sa vieillesse à venir, suggère une forme de dépérissement ou de déclin qui, nous l'avons mentionné à quelques reprises, est le propos de Patrick Bernatchez.

Sur le plan interprétatif, il est également important de mentionner que si le singe fait figure d'ancêtre du point de vue darwinien, le costume et le casque de leur côté renvoient à une époque future ou très récente de l'histoire de l'humanité. Ce chevauchement ou ce brouillage temporel entre passé, présent et futur accentue l'idée que cette image comporte sa part d'anachronisme puisqu'elle semble autant nous parler de notre futur que d'une époque révolue depuis longtemps déjà.

L'imaginaire de la fin s'explique dans cette œuvre en faisant un croisement avec les trois figures de Chassay. Nous avons vu à la section 1.3 du premier chapitre que Chassay identifie les sciences, le corps et la ville comme trois figures que peut prendre un imaginaire de la fin. Dans l'œuvre de Bernatchez qui nous concerne, les trois s'y trouvent présentes. La science est présente par le fait que la survie du personnage semble dépendre d'un costume de cosmonaute pressurisé, la ville par le biais des lieux modernes et industriels désertés de toutes vies humaines et finalement le corps parce que la survie du personnage est intimement liée aux prouesses technologiques dont sont issus les différents éléments qui composent le costume.

Étonnamment, c'est peut-être ici par le biais d'un recommencement sans la présence de Dieu que les « fantômes » du passé selon Warburg se manifestent justement. Bien qu'en nous éloignant du créationnisme en montrant un humain ramené à un stade (de primate) où les idéologies religieuses n'existent pas et n'ont donc pas d'effets sur la culture, cette photographie nous rappelle que les « fantômes » qui se sont progressivement imposés jusqu'à nous sont également ce dont l'homme s'est muni et avait besoin afin de croire à son propre destin.

3.2 Des environnements hostiles

3.2.1 *I Feel Cold Today* (2007) : la disparition, la déliquescence ou la fin d'une civilisation

L'ensemble *Chrysalides* ne se limite pas uniquement aux 91 dessins dont deux ont fait l'objet d'une description précédemment. L'artiste s'est également aventuré avec succès dans le cinéma expérimental en réalisant cinq films. Ces films sont : *I Feel Cold Today* (2007), *Chrysalide* et sa variante *Chrysalide : Empereur* (2008), *13* (2009) et *Whole Fashion Plaza* (2009) qui est « une synthèse plus développée qui

réunit en montage alterné » (Boucher, 2012, p. 75) les « trois matrices initiales » (Boucher, 2012, p. 75) que sont *I Feel Cold Today*, *Chrysalide* et *13*.

Nous allons nous attarder à l'un de ces films en raison de son climat inquiétant et anxiogène qui s'insère bien dans un imaginaire de la fin. Il s'agit de *I Feel Cold Today* (2007, fig. 3.3). Cette production cinématographique nous montre des lieux industriels modernes qui se voient progressivement reconquérir par les forces de la nature. Ces lieux, désertés de toute présence humaine, sont soumis à une nouvelle conquête qui cette fois n'est pas celle de l'homme sur la nature, mais bien au contraire celle de cette dernière sur celui-ci.

Ce film 16 mm est d'une durée de 12 minutes 50 secondes et il est subdivisé en trois mouvements ponctués par des fondus au noir. Le premier mouvement nous fait visiter l'intérieur d'un immeuble par de lents jeux de traveling avant et latéral qui nous mèneront éventuellement vers une porte d'ascenseur qui s'ouvrira lentement. « Les mouvements de caméra sont amplifiés par une musique enveloppante, de style inquiétant » (Boucher, 2012, p. 77), créant ainsi un état angoissant. Nous reviendrons un peu plus loin sur la trame sonore du film.

Le second mouvement exhibe un espace de bureau dont les lamelles de plastique qui habillent les vitres sont balayées par le vent et où la neige s'amoncelle progressivement. Cela suggère un lieu abandonné où la présence de l'homme est rappelée par la mise en vue de l'ouvrage du zoologiste Desmond Morris intitulé *Le Zoo Humain* (1969).²⁹

Le troisième mouvement nous montre ce même lieu où la neige s'est infiltrée partout et qui semble signaler le retour d'une nouvelle ère glaciaire. C'est également ce

²⁹ Dans cet ouvrage, Morris suggère que la multiplication des villes déshumanise et contraint l'homme à vivre dans des conditions similaires à celles des primates dans les jardins zoologiques.

propos que tient Michel Marie dans le catalogue de l'exposition de la Galerie UQAM dont le commissariat a été assuré par Mélanie Boucher en 2011 :

À la fin du film, l'ère glaciaire a repris le pouvoir sur la construction humaine et sa technique dérisoire, ici réduite au clignotement de l'ascenseur, au téléphone, au présentoir de revues inutiles. L'immeuble décrit est bien celui du 'zoo humain' où s'enferment les primates pour y mener une existence absurde. Mais dans *I Feel Cold Today*, ils ont déserté le lieu, comme à la suite d'une catastrophe naturelle. Toute présence humaine a disparu pour laisser place aux éléments naturels, ici la neige qui va tout recouvrir. (Boucher, 2012, p. 77)

Le film se termine par un aveuglement qui « est celui d'une source lumineuse froide, glaciale » (Boucher, 2012, p. 77). Cette lumière blanchâtre qui nous rappelle celle de l'arme nucléaire, la désolation des lieux exposés ainsi que la présence du livre de Morris nous laissent présager que cette mise en scène fait en réalité allusion à celle de notre propre extinction.

C'est à son retour de Berlin en 2006 que Bernatchez a eu l'idée de ce film. Le *Fashion Plaza* accueillait depuis les années 1970 de nombreuses manufactures qui, comme nous l'avons mentionné plus haut, œuvraient notamment dans le domaine du textile. Lors de notre entretien, l'artiste mentionne qu'à son retour de voyage, il remarque que son voisin, fabricant de costumes en laine, a libéré son local de production. C'est là qu'il a eu envie de recréer une tempête de neige. *I Feel Cold Today* est, comme il l'indique lui-même, « une façon de conserver une trace du *Fashion Plaza* » et de cet espace. La neige est pour lui une « façon d'évoquer la perte de la fonction première de cet immeuble » (Bernatchez, 2012, p. 9) qui devient autre chose ou qui se transforme à la manière d'un cocon.³⁰ Il ajoute :

30 Patrick Bernatchez a concrétisé l'idée de cette métaphore en réalisant *Fashion Plaza Nights* (2007-2013). Initié en 2007 en photographiant l'immeuble sur une période d'un an et en réalisant une trame sonore en « [t]ransposant la stratification verticale de l'édifice de 12 étages sur les portées superposées

Quand j'ai décidé d'appeler [...] l'ensemble du projet [...] *Chrysalides*, je trouvais que cela faisait du sens. Parce que j'avais l'intention de m'enfermer dans le lieu, dans cette espèce de grand cocon. Cela avait du sens aussi parce que c'était une entreprise de textile où se trouvaient plein de machines à tisser. Des machines au milieu desquelles, nous aurions pu mettre un élément et en faire un immense cocon correspondant à la phase de métamorphose de l'immeuble d'un point de vue économique aussi. L'immeuble est en quelque sorte l'icône d'un événement qui se passe à plus grande échelle avec la globalisation. (Bernatchez, 2012, p. 9)

Étonnamment, alors que les dessins *Chrysalides* nous montrent une éclosion ou une abondance de vie, *I Feel Cold Today* affiche le contraire. La désolation des lieux qui sont abandonnés aux effets ravageurs du climat, les lents travelings qui nous font prendre conscience du temps et le caractère inquiétant de la trame sonore, suggèrent que nous nous trouvons devant une représentation non pas apocalyptique du monde, mais postapocalyptique dans la mesure où l'événement dévastateur et éliminateur de vie s'est déjà produit. Il s'agit ainsi de la représentation d'une civilisation qui, pour reprendre la figure de la ville telle que nous l'avons vu avec Chassay, ne sera bientôt que ruine.

Le bâtiment moderne livré aux intempéries et, comme l'a mentionné précédemment Michel Marie, l'ère glaciaire qui a repris ses droits sur la construction humaine (Boucher, 2012, p. 77) suggèrent que la fin de cette civilisation s'est déjà produite. Ce lien que nous faisons entre un édifice à l'abandon où les éléments de la nature s'installent dans « un endroit qui n'est pas prévu pour cela » (Bernatchez, 2014, 6 min 55) et l'anéantissement de la civilisation dans son ensemble se justifie par le fait que, comme le mentionne l'artiste en parlant du film *Lost in Time*, la neige signifie

d'une partition musicale, » (Lamarche, 2014) l'artiste a par la suite donné à cette œuvre une dimension plus spectaculaire. En effet, lors de l'exposition *Les matins infidèles. L'art du protocole*, présenté au MNBAQ en 2013, Bernatchez diffuse la trame créée dans un haut-parleur tournant sur une plateforme auquel une multitude de fils sont reliés via des supports à bobines. Le tout permettant de créer, au fil du temps, un cocon qui symbolisera la transformation du Fashion Plaza.

pour lui une « disparition des civilisations » (Bernatchez, 2014, 7 min 35). Le bureau enseveli sous la neige fait figure de métaphore d'un monde, d'une organisation ou d'un centre nerveux essentiel à une société qui s'efface pour laisser la nature reprendre sa place. Outre la présence de la neige, des signes présageant que le monde, tel que nous le connaissons, a disparu se manifestent également à travers les lattes de plastique balayées par le vent et à la toute fin, par la source lumineuse blanche et froide qui nous indique que tout se termine ici.

Alors que par leur forte teneur en hybridité, les dessins de la série *Chrysalides* proposent, de façon relativement optimiste, un univers postapocalyptique où la nature « reprend ses droits sur les personnages que l'on y retrouve » (Bernatchez, 2014, 8 min 10) et où la vie foisonne, *I Feel Cold Today* évoque davantage la vision pessimiste d'un monde où la vie a disparu.

I Feel Cold Today porte le titre d'une chanson du groupe autrichien Glutamat.³¹ Il s'agit de la trame sonore sur laquelle l'artiste a conçu chacune des planches ou séquences du film (Bernatchez, 2012, p. 11). Lors du montage, Patrick Bernatchez s'aperçoit que cette trame musicale ne correspond pas au climat qu'il cherche à donner à l'ensemble. Comme il le mentionne, « cela ne fonctionnait pas » (Bernatchez, 2012, p. 11). Il ajoute :

C'était une bonne chose parce que cela m'a ouvert les portes à plein d'autres possibilités. J'ai choisi assez rapidement d'inclure des pièces de Holst et de Fauré. Il y avait quelques œuvres classiques que j'aimais beaucoup. [...] C'est comme cela que j'ai construit la pièce *soundtrack*. C'est une grosse *pizza* qui rassemble du Gorecki, du Fauré, *Les planètes* de Holst. Il y a la *Symphonie no 2* de Rachmaninov en ouverture. Après, ce sont des sons d'ambiance surtout. (Bernatchez, 2012, p. 12)

31 Le nom du groupe et son origine nous ont été fournis par Patrick Bernatchez lors de nos échanges électroniques.

Nous aimerions insister sur l'inclusion de l'œuvre musicale de Gustav Holst intitulée *Les planètes* (1914-1917). Conçue pour un grand orchestre, *Les Planètes* est probablement la plus connue de ses compositions. Holst s'intéressait à l'astrologie. C'est pourquoi sa structure « symbolise l'expérience de la vie de la jeunesse jusqu'à la mort. »³² (Head, 1993, p. 19 traduction libre) Elle est composée de sept morceaux qui font chacun référence à une planète du système solaire. Le premier morceau, Mars, est souvent perçu pour sa mélodie comme un pressentiment de la Première Guerre mondiale (Head, 1993, p. 19) et de la dévastation que celle-ci provoqua en Europe au début du XX^e siècle. Chacune des planètes a sa signification propre.³³ Celles que Bernatchez a incluses dans la trame sonore sont Saturne et Neptune. Alors que Saturne est interprétée dans son ton comme mélancolique et angoissée (Billard, 2003, p. 9), Neptune rappelle, par des sonorités « vaporeuses et éthérées » (Billard, 2003, p. 9) l'idée du passage d'un univers terrestre vers celui d'un « monde métaphysique. » (Billard, 2003, p. 12) C'est dans ce sens la raison pour laquelle l'inclusion des *Planètes* à la trame sonore de *I Feel Cold Today* conditionne selon nous également un imaginaire de la fin.

Ce n'est pas la première fois que Holst est cité dans des films ou que son style est repris par des créateurs. Comme le mentionne Quintin Billard dans son mémoire de maîtrise, Holst a eu une influence sur la musique de film à partir des années 1970. Il mentionne que le compositeur John William s'est inspiré, pour la trame sonore du *Space-Opera*³⁴ *Star Wars* (1977) de George Lucas, des *Planètes* pour créer une

32 « [...] the order of the planets symbolizing the unfolding experience of life from youth to old age » (Head, 1993, p. 19).

33 Mars pour la guerre, Vénus pour la paix, Mercure pour le messenger, Jupiter pour la gaieté, Saturne pour l'angoisse et la mélancolie, Uranus le magicien et Neptune le mystique. À l'époque Pluton n'était pas encore découverte comme planète du système solaire.

34 « George Lucas est le réalisateur de *Star Wars* (1977), considéré à juste titre comme le début du *Space-Opera*, genre cinématographique épique mêlant aventure, héroïsme, bataille et romance. La particularité du *Space-Opera*, c'est qu'il se déroule essentiellement dans l'espace comme son nom l'indique. » (Billard, 2003, p.29)

ambiance sonore qui s'inscrit bien dans une thématique guerrière ou dans un imaginaire où la catastrophe est bien présente.

Bien que les lieux conçus par l'homme soient abandonnés aux forces de la nature et que nous avons interprété ce film comme étant une œuvre qui s'inscrit dans une représentation postapocalyptique d'une civilisation qui désormais n'existe plus, il est intéressant de signaler qu'en plus de rejoindre Gervais par le fait qu'il s'inscrit, par la destruction et l'entropie qu'il suggère, dans une poétique apocalyptique (Gervais, 2004), ce film rejoint également le présentisme de François Hartog.

Un peu comme l'idée du « no future » véhiculée par la culture punk des années 1970, l'artiste mentionne dans notre entretien que ses œuvres sont « très fin-du-mondiste[s]. » (Bernatchez, 2012, p. 2) Cela tend à nous laisser croire que *I Feel Cold Today* métaphorise son appréhension de l'avenir. Si c'est le cas, il s'agit d'une perception négative du monde actuel qui, pour l'artiste, aura un impact direct sur le futur. Une projection du présent en direction du futur, mais aussi une infiltration du futur dans le présent. Cela parce que, tout comme le présentisme de Hartog implique un souci envers l'avenir qui se vit au sein même du présent, ce film suggère peut-être aussi, par son caractère inquiétant et son ambiance pleine de gravité, les inquiétudes qui traversent le monde d'aujourd'hui face à son propre avenir.

I Feel Cold Today se traduit en français par « J'ai froid aujourd'hui » et c'est le dernier point sur lequel nous aimerions insister au sujet de cette œuvre. Comme nous l'avons déjà dit, ce film a été filmé à une époque où l'immeuble (Fashion Plaza) vivait une grande transformation sur le plan économique. Pour l'artiste, « cela devenait un espace dans lequel il était possible de documenter [...] une mutation » (Bernatchez, 2014, 0 min 52) et l'ensemble du projet *Chrysalides* est fortement imprégné de cet espace en changement. Dans cette optique, ce film fait également figure d'archive puisque ses lents travelings nous font visiter l'immeuble.

Bernatchez ajoute qu'« il est intéressant de voir dans les films [...] à quoi ressemblait cet immeuble en 2006, 2007 et 2008. » (Bernatchez, 2014, 1 min 27) Ce qui tend à confirmer qu'à travers l'allégorie de la mutation de l'immeuble, il y a également une volonté de documenter le passé. Le « je » du film ferait peut-être alors référence à l'immeuble lui-même. Comme si l'artiste prêtait la parole au bâtiment en une manière de prosopopée.

Nous l'avons dit, *I Feel Cold Today* s'inscrit dans un imaginaire de la fin gravitant autour d'un monde postapocalyptique. La conjugaison au temps présent employé dans le titre du film suggère cependant un certain espoir. Comme si la vie avait survécu et subsisté aux événements. Alors que certains éléments de contenu présents dans *I Feel Cold Today* renvoient à un imaginaire de la fin, il est à se demander si les diverses interprétations, dont celle de l'usage du temps présent, ne nous renvoient pas à une conception hartogienne d'un présent qui se transpose dans un futur qui lui est incertain.

3.2.2 Des lieux inhospitaliers à la vie

Afin d'aborder la prochaine œuvre, il est important de traiter du paysage comme sujet artistique. Le paysage, nous explique Suzanne Paquet dans son ouvrage *Le paysage façonné : Les territoires postindustriels, l'art et l'usage* (2009), a pour fonction de représenter des lieux de façon à « rendre remarquables des territoires qui auparavant inspiraient l'horreur ou la crainte. » (Paquet, 2009, p. 14) Ainsi, la montagne fut, au XIV^e siècle, le premier paysage à apparaître suivie de la mer au XVI^e siècle. Les peintres de l'époque font usage de la perspective centrale pour « atteindre le plus haut niveau d'excellence dans l'imitation de la nature. » (Paquet, 2009, p. 15) Ces œuvres picturales viendront par la suite susciter chez le spectateur l'idée d'apprécier *in situ* les paysages représentés (Paquet, 2009, p. 18). Ce qui aura pour effet que la peinture de paysage ne sera progressivement plus associée à une représentation artistique, mais davantage à une assimilation du paysage au territoire. (Paquet, 2009, p. 19)

Alors que la peinture s'éloigne au XIXe siècle de l'imitation du réel, la photographie marquera un renouveau puisqu'elle « tire sa première légitimité de sa capacité d'imitation de la nature encore plus parfaite que celle de la peinture » (Paquet, 2009, p. 25). À la même époque, le tourisme populaire naissant favorisera une prise de contact du public avec le territoire.

Plusieurs artistes ont pris la posture du touriste pour développer leur art. Dans son ouvrage, Suzanne Paquet s'intéresse notamment au travail du sculpteur Robert Smithson³⁵ qui s'est approprié des lieux difficiles d'accès et les a exploités de façon parfois spectaculaire. C'est le cas de la monumentale *Spiral Jetty* (1970) qui a été réalisée au Grand Lac Salé en Utah aux États-Unis et où l'artiste a créé, à partir des rives du lac, une jetée en spirale faite des matériaux du site (roches, bois, sel) et tournant dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Le désert et « les zones industrielles à l'abandon [...] permettent de travailler à des échelles colossales, tout en étant sources de matériaux peu coûteux et déjà sur place. » (Paquet, 2009, p. 69-70)

Nous avons vu que Edward Burtynsky réalise des photographies qui dévoilent les ravages de l'industrie lourde sur l'environnement. Un peu à la manière de Smithson qui prend des photos afin de diffuser *Spiral Jetty* en galerie, Burtynsky rend accessible ce qui ne l'est normalement pas.

Patrick Bernatchez aborde, nous l'avons vu, le thème du dépérissement des civilisations en imaginant dans *I Feel Cold Today* (2007) ce qui adviendrait des lieux de l'activité économique dans un monde postapocalyptique. Bien que le thème de la déliquescence soit présent dans son travail et qu'il se remarque par la présence de

³⁵ Les trois artistes phares de Suzanne Paquet sont les artistes du land art Robert Smithson (1938-1973) et Nancy Holt (1938-2014), ainsi que le photographe Lewis Baltz (1945-2014).

lieux industriels jadis bourdonnants d'activités, Bernatchez ne se limite pas qu'à cette mise en scène. Cela parce que certaines œuvres semblent, tout comme le fait Smithson dans le cas précis de *Spiral Jetty*, éliminer l'aspect industriel au profit de lieux naturellement désertiques et inhospitaliers. Des endroits qui pour l'homme sont des lieux de lutte pour la survie.

3.2.2.1 *Ouverture, de grand ensemble* (2011)

Dans cet esprit, nous n'avons qu'à observer l'œuvre intitulée *Ouverture, de grand ensemble* (2011, fig. 3.5). Il s'agit d'un miroir de très grand format (220 x 366 cm) dont le côté tain (le dos) a été gravé de manière à esquisser une banquise polaire. Son titre fait référence au plan utilisé au cinéma.³⁶ À l'origine, Patrick Bernatchez avait l'idée, en guise de scène d'ouverture à son film *Lost in Time*, de filmer des icebergs en plan d'ensemble. Cette œuvre est, en quelque sorte, une représentation gravée de ce plan large. D'où le titre.

De couleur bleue, cette œuvre sur miroir rappelle, à cause de l'usure de la surface qu'ont provoquée les manipulations de l'artiste, le procédé d'origine médiévale de gravure en taille douce qu'est l'eau-forte. Le travail de gravure ou de polissage qu'a fait Bernatchez sur le tain bleuté a un effet similaire à celui de l'acide sur une plaque qui sera par la suite imprimée sur du papier à la différence près que dans le cas d'*Ouverture, de grand ensemble* (2011), c'est la plaque elle-même qui fait figure d'œuvre et non pas l'imprimé.³⁷ La couleur froide du tain est appropriée au sujet de l'œuvre qui rappelle l'ère glaciaire.

De taille monumentale, cette œuvre sur miroir intègre, tout comme le fait l'œuvre *Sans titre, de l'ensemble 134340 Soon* (2009), l'image du spectateur. Ce qui est

³⁶ Cette information nous a été transmise par l'artiste lors d'un échange électronique.

³⁷ Dans l'entretien avec l'artiste, ce dernier mentionne avoir à l'époque eu l'idée de se servir des miroirs comme presse afin de réaliser des gravures. (Bernatchez, 2012, p. 35-36).

d'autant plus vrai dans le cas d'*Ouverture* qui doit être fixée, étant donné sa taille, près du sol pour être exposée. Cela a pour effet d'intégrer l'entièreté des spectateurs présents dans le lieu d'exposition qui semblent alors spatialement transportés dans ce grandiose paysage.

Par le choix du matériau et le traitement qu'en a fait l'artiste, *Ouverture, de grand ensemble* (2011) propose à la fois l'idée de l'éternité et de l'éphémérité. La première parce que le monde gravé paraît, à la manière d'une pierre précieuse, paisible, éternel et figé à jamais. Cette œuvre soulève également l'idée de l'éphémérité. C'est-à-dire de la finitude qui peut aussi être vue par le biais du matériau employé pour la réaliser. Le miroir est très fragile et il renvoie, nous allons le voir à la section 3.5, au thème artistique de la vanité comme représentation de la précarité de la vie.

À la différence des traditionnels paysages peints, *Ouverture, de grand ensemble* (2011) ne représente pas de façon réaliste le sujet. Cette œuvre en fait plutôt la suggestion en esquissant, d'une manière tant abstraite que gestuelle, une ligne d'horizon ouvrant sur l'immensité d'un univers froid qui est suggéré par la couleur bleutée du côté gravé du miroir. Un monde qui fait figure de banquise polaire et qui inspire, tant par son aspect majestueux que par la désolation des lieux qui l'habite, un certain sublime. Un sublime parce que l'œuvre suggère visuellement un environnement magnifique où les phénomènes météorologiques et les conditions de vie sont extrêmes. Un lieu qui suscite, par sa froideur, à la fois beauté et crainte. Ce qui nous rapproche du sublime dynamique tel que défini par Kant. Nous y reviendrons lors de l'étude de *BW* (2009-2011).

Ce grand miroir gravé évoque donc le décor d'un film de Patrick Bernatchez dans lequel nous retrouvons un cavalier qui semble tout droit sortir du futur. Ce personnage évolue dans un monde similaire à celui que nous propose *Ouverture, de*

grand ensemble et il a fait l'objet de trois portraits photographiques. C'est sur l'un d'eux que nous aimerions maintenant nous pencher.

3.2.2.2 *Sans titre, de l'ensemble Lost in Time* (2011)

Nous avons vu avec la photographie *Sans titre, de l'ensemble 134340 Soon* (2009, fig. 3.4) qu'un cosmonaute aux allures simiesques fait référence à une vision métaphorique de la dualité entre le créationnisme et le darwinisme. Cet astronaute ne souligne pas uniquement un brouillage des frontières entre l'homme et l'animal, il suggère également l'importance de la technologie pour la survie du personnage (casque, visière, tubes, etc.).

Patrick Bernatchez a imaginé, dans son présent cycle, un autre personnage qui affiche une proximité entre l'homme et la technologie. Ce personnage est montré dans le portrait photographique intitulé *Sans titre, de l'ensemble Lost in Time* (2011, fig. 3.7). Cette fois-ci au lieu d'avoir une portée mystique, l'être représenté fait davantage figure d'explorateur d'un monde postapocalyptique à conquérir ou à se réapproprier pour survivre.

Cette photographie de grand format (220 x 122 cm) est montée sous plexiglas teinté gris. Elle montre un personnage cadré plein-pied, casqué et habillé à la manière d'un pilote d'essai ou d'un cosmonaute qui porte au poignet gauche la montre *BW* (2009-2011) et qui tient de la main droite un casque conçu pour un cheval. Ce « protagoniste »³⁸ qui a d'une certaine façon les allures d'un cyborg est en fait le cavalier que l'on retrouve monté sur un cheval dans le film *Lost in Time* (2014). Dans ce film, Patrick Bernatchez aborde le thème du voyage dans le temps en mettant en scène, dans un univers glacial, le cavalier et son cheval qui doivent combattre le froid

38 Ce terme a été employé par l'artiste lors de divers échanges.

pour survivre. Patrick Bernatchez décrit ainsi en 2012 ce film alors en chantier et ses personnages :

Le personnage est, si on veut, une représentation de la conscience ou de la pensée rationnelle. La bête c'est la partie inconsciente, le subconscient, la peur instinctive chez nous. Dans ce film, le cavalier et son cheval sont complètement perdus dans un espace vaste et glacial. Ils vont errer pendant une durée indéfinie puisqu'on traite justement d'un espace qui est indéfini non seulement dans sa temporalité, mais aussi dans sa durée. On ne sait pas combien de temps, combien de jours ou d'années peut durer le film. On ne sait pas à quelle époque il se déroule. (Bernatchez, 2012, p. 25)

Il faut préciser que le titre initial du film devait être *77K* en référence à l'échelle Kelvin où « la vie peut hypothétiquement [, à ce degré,] être préservée dans un état latent » (Schütze, 2012, p. 5) de manière cryogénique. L'entretien reproduit en appendice C mentionne cet ancien titre lorsqu'il est question du film *Lost in Time*. Lors de notre rencontre, l'artiste nous a dit :

77K, pour moi, c'est vraiment un voyage dans le temps dont j'ai établi la durée. [...] Cela se passe sur une période de 2 000 ans. J'imagine que c'est après nous, mais en même temps dans le film, il y a une dizaine d'extractions³⁹, qui correspondent à notre époque. Le personnage erre entre le passé et le futur avec son casque et sa montre. Le film évoque le futur, mais pourtant ils se retrouvent, le personnage et son cheval, sur des banquises vieilles de plusieurs milliers d'années. Cet amas de glace dans lequel se retrouve le cheval, il était là avant nous. Il est donc question d'un immense anachronisme ici.

³⁹ Nous comprenons ces « extractions » comme étant certaines « scènes » qui dans le film se déroulent à notre époque.

Avant d'aborder formellement cette photographie, il est important de préciser qu'elle est très sombre, beaucoup plus en fait que ce que la reproduction, qui laisse paraître une certaine clarté, ne le laisse présager.

Cette photographie a été réalisée avant le début de la production du film. La raison est que l'artiste voulait faire exister ce personnage afin de bien le cerner et le définir. Comme il le mentionne : « j'avais envie de camper [le personnage] avant que le film existe. J'avais envie qu'il soit là et j'avais envie d'explorer ce type de grain de photographie-là. » (Bernatchez, 2012, p. 24) À ce niveau, il faut à notre avis, observer deux choses. La première est que le grain employé tend à enlever une part de réalisme à l'image. Cela fait en sorte que celle-ci peut d'une certaine manière s'apparenter à un dessin. La seconde et la plus essentielle est que le grain utilisé, combiné à une tonalité désaturée se rapprochant de celles associées aux plaques argentiques, donne l'impression de nous trouver devant une photographie prise à une autre époque.

Comme nous l'avons mentionné, cette œuvre est sombre et semble plongée dans d'obscures ténèbres. Cet effet de sens est en partie provoqué par la tonalité désaturée qui s'apparente à un quasi-camaïeu de gris. Cela a pour effet de provoquer, à sa surface, des effets de relief qui ne sont pas sans rappeler ceux que nous retrouvons dans les œuvres de type clair-obscur où les formes nettes viennent se dissoudre dans la composition par des jeux d'ombre et de lumière.

En plus de l'effet de clair-obscur, il est intéressant de remarquer qu'il existe un léger flou sur l'image. Les vieux appareils photographiques ont une vitesse de prise relativement lente. Ce qui a pour conséquence de capter les mouvements et de les coucher sur la pellicule. Ce qui favorise parfois l'apparition de nébulosités sur la photographie.

À cela, il faut ajouter un effet d'usure délibéré qui est superposé à l'image et qui donne à la composition une allure surannée. Cette usure se manifeste notamment par la présence de grattages, de froissements ou même de plis qui sont simulés à la surface. Cela nous donne l'impression d'être devant une photographie dont le support aurait été altéré par les manipulations qui auraient été faites au fil du temps.

Tous ces traitements effectués sur l'image sont significatifs, car ils viennent rompre les frontières séparant le passé, le présent et le futur : alors que nous sommes devant un personnage science-fictionnel dont l'aspect futuriste se caractérise par la présence de casques en polymère et d'un habit comportant différents instruments de mesures (de vitesse, température, pression ou autres), le traitement de l'image, lui, fait davantage référence à une époque où la technologie n'était pas suffisamment avancée pour produire ce genre d'objets.

L'aspect suranné du traitement donne l'impression de nous trouver devant une image remontant au début du procédé photographique alors que le personnage semble, lui, tout droit sortir du futur. Un peu comme si le futur avait trouvé le moyen de s'infiltrer dans le passé d'une manière quelconque et qu'il avait documenté son passage par le biais des technologies alors disponibles. À la manière suggérée dans le film *La jetée* (1962) de Chris Marker où des scientifiques utilisent les voyages dans le temps pour y chercher des secours, le personnage de Bernatchez semble effectuer lui aussi un voyage dans le temps pour « appeler le passé et l'avenir au secours du présent. » (Marker, 1962)

Un autre point sur lequel nous aimerions insister est la pose prise par le personnage. Soulignée par la grande taille et le caractère imposant de la photographie, la pose du personnage de Bernatchez se rapproche de ce que la peinture d'histoire nous a habitués à voir (fig. 3.12 et 3.13), notamment des chefs d'État ou des militaires ayant eu une importance historique. Cet élément est essentiel, car il semble souligner l'idée

que notre protagoniste a marqué le passé donc l'Histoire alors que le futur dont il paraît être issu ne s'est pas encore réalisé. Encore une fois, le brouillage des temporalités s'opère puisque l'Histoire dont il est question ne peut avoir déjà eu lieu étant donné que le futur ne s'est pas encore accompli.

Patrick Bernatchez emploie le terme « protagoniste » lorsqu'il discute de son personnage. Ce terme désigne le personnage principal d'une pièce, d'un film ou d'un roman. Celui par qui l'action arrive et qui en est l'instigateur. L'usage de ce terme, mis en relief avec la pose et la taille de la photographie, lui confère une certaine aura. Tout comme le fait la peinture d'histoire, ces éléments suggèrent l'importance du protagoniste et son influence possible sur l'histoire.

La force de cette photographie observée hors contexte de la diégèse ou du cadre chronologique et spatial des événements du récit raconté dans le film *Lost in Time*, c'est justement de donner au personnage une grandeur ou une envergure qui dépasse celle de sa seule représentation. Un peu comme si celui-ci avait, malgré le fait qu'il soit extrait du cadre spatio-temporel d'un récit, une importance emblématique qui dépasse celle du discours historique. Un peu également comme si la photographie du personnage et des objets qui l'accompagnent n'était que le fragment d'un récit et qu'elle faisait figure de bande annonce à une intrigue beaucoup plus importante.

3.3 Désordre dans les échelles du temps

L'imaginaire de la fin dans le travail de Patrick Bernatchez ne se manifeste pas seulement à travers les mutations interespèces, la dévastation des réalisations jadis faites par l'homme ou, comme nous venons de le voir, dans la déconstruction des repères spatio-temporels du récit. Elle se manifeste aussi sous forme de crises, dans les différentes échelles du temps par le biais d'un brouillage de nos repères.

Dans cette section, nous aborderons ce désordre à travers deux œuvres. La première est un objet-sculpture intitulé *BW*, de l'ensemble *Lost in Time* (2009-2011) qui vient remettre en question l'échelle humaine du temps, et la seconde est une œuvre sonore intitulée *Piano orbital* (2011) qui reconstruit une œuvre musicale en effectuant une relecture fort originale de sa partition.

3.3.1 *BW* (2009-2011)

Réalisée en collaboration, *BW* (2009-2011, fig. 3.6) est une montre-bracelet dont le titre, en plus de faire référence à une « BlackWatch », correspond à la première lettre des noms de famille respectifs de Patrick Bernatchez et de Roman Winiger, qui est l'horloger suisse qui l'a conçue. Longuement mûrie, Bernatchez considère cette œuvre comme étant « constellaire » (Bernatchez, 2012, p. 29) dans la mesure où il s'agit de « l'élément moteur » (Bernatchez, 2014, 2 min 52) autour duquel gravite l'ensemble des œuvres qui composent l'ensemble *Lost in Time*. Comme il le mentionne :

La montre, je la mets au centre parce que cela fait dix ans que je l'ai en tête, c'est un long projet... J'avais envie de la placer au centre parce que je trouve qu'elle questionne bien la notion de temps. C'est un bel objet. Je la trouve toute petite, mais c'est un objet central. (Bernatchez, 2012, p. 33)

Dans ce sens, l'importance de *BW* dans le cycle *Lost in Time* est inversement proportionnelle à sa taille. Ce n'est effectivement pas à cause de sa dimension que *BW* est si importante puisque le diamètre de son cadran ne fait que 4 cm. Comme le mentionne Bernard Schütze dans le catalogue d'exposition de la Galerie de l'UQAM, « [b]ien que l'objet soit spatialement non imposant et banal, la *BW* peut être adéquatement définie, dans sa dimension temporelle, comme un monument dont le médium est le temps. » (Boucher, 2012, p. 109-111) Afin de bien comprendre le caractère monumental de l'œuvre, il est important d'en faire une description.

BW est une montre-bracelet qui a la particularité de n'avoir qu'une seule aiguille. Elle présente un grand dépouillement dans la mesure où son cadran circulaire noir ne comporte aucun des repères chiffrés habituels qui nous permettent d'en faire la lecture. L'aiguille et le pourtour du cadran sont en métal brossé gris argenté. Le bracelet, en cuir de cheval, est également noir. La sobriété de l'objet lui donne un caractère usuel. La montre est posée sur un socle et elle est protégée par un cube en verre. L'artiste précise :

J'ai choisi cette matière [le verre du présentoir] pour donner une certaine importance à la montre en dessous qui est un objet vraiment banal. La montre doit normalement être éclairée avec un faisceau doux, très très discret afin de faire disparaître l'ombre du présentoir. (Bernatchez, 2012, p. 33)

Cette montre-bracelet comporte un microphone miniature qui, grâce à un amplificateur et à des haut-parleurs, permet de faire résonner dans le lieu d'exposition les tic-tac rapides qu'elle émet. Cela confère à l'objet une dimension qui ne le confine pas à l'ordre du ready-made tel que le conçoit Marcel Duchamp. Le dispositif technique qui reproduit à haut volume les tic-tac souligne d'emblée l'importance d'un objet qui doit être exposé, vu et entendu. Bien qu'il y ait ressemblance, cette montre-bracelet s'éloigne du ready-made puisque d'une part l'artiste l'a fait fabriquer par un horloger selon ses spécifications et d'autre part parce qu'elle ne comporte qu'une seule aiguille (alors qu'une montre-bracelet à cadran comporte généralement trois aiguilles (heures, minutes, secondes) ou au minimum deux (heures, minutes)). Ainsi, même si l'œuvre de Bernatchez ressemble fort à une montre, les interventions techniques faites pour rendre possible une révolution sur mille ans sont trop grandes et trop complexes pour considérer l'œuvre comme un simple ready-made.

Cela peut laisser croire que l'œuvre n'est pas seulement conceptuelle, mais qu'elle est pensée et conçue de manière à faire vivre aux spectateurs une expérience sensorielle. Expérience qui est d'autant plus déconcertante pour le spectateur que l'aiguille comptant les millénaires se manifeste par un tic-tac hyper rapide qui vient le confronter à deux échelles de conscience diamétralement opposées. Soit celle de l'Histoire et celle du moment présent; celle de l'imperceptibilité et celle de l'infinie précision.

Parce que l'expérience de *BW* (2009-2011) peut être déconcertante et insaisissable pour le spectateur, il est intéressant de l'observer d'un point de vue kantien. À cet égard, Bernard Schütze mentionne, dans son texte consacré à la montre, qu'« [e]n inaugurant un vaste champ temporel pratiquement hors mesure, la *BW* aborde également l'esthétique du sublime dans sa définition kantienne de ce qui est illimité et humainement insaisissable (ou à peine saisissable). » (Schütze, 2010)

Emmanuel Kant conçoit le sublime de deux manières. La première, que nous avons identifiée lorsque nous avons abordé *Ouverture, de grand ensemble* (2011), est celle du sublime dynamique et elle se manifeste à travers l'observation d'une nature déchaînée, de la force des phénomènes et de l'immensité de la puissance naturelle. Ouragans ou tempêtes qui agitent les océans, incendies de forêt, blizzards hivernaux sont autant d'exemples de ce sublime qui provoque chez l'homme une émotion de peur ou de crainte. La seconde est celle du sublime mathématique et elle se manifeste autant à travers ce qui nous dépasse que ce que nous ne pouvons percevoir ou nous représenter mentalement. Bien qu'il soit qualifié de « mathématique », ce sublime n'est pas mesuré de façon objective avec des nombres mais de façon subjective par l'esprit. L'immensité de l'espace et le caractère éternel du temps sont de bons exemples d'un sublime mathématique.

Ce qui est fascinant avec *BW*, c'est que tant le sublime dynamique que le sublime

mathématique semblent opérer dans cette œuvre. Alors que le sublime mathématique se manifeste à travers une temporalité démesurée par rapport à l'échelle humaine et que cette temporalité se veut, face à notre esprit, essentiellement subjective, le sublime dynamique se perçoit à travers « une compréhension spatiale, directe et ordinaire, de l'objet qui s'articule finalement autour du temps vécu » (Schütze, 2010) de manière expérientielle par le spectateur. Ainsi, c'est par la combinaison entre la façon dont l'œuvre est mise en vue dans un lieu d'exposition souvent sombre, la sonorité et la petitesse de cet objet précieux mis sous verre que le sublime dynamique se déploie. Comme si *BW* confrontait le spectateur à la puissance du temps et à l'impact qu'a ce phénomène sur sa nature mortelle.

Le caractère monumental de la montre est lié au fait que l'objet est conçu de façon à ce que son aiguille nécessite mille ans pour faire une révolution complète. Alors que le monument traditionnel inscrit sa « monumentalité » dans son volume matériel et sa capacité physique à traverser les siècles voire les millénaires, *BW* est un monument non pas à cause de la résistance des matériaux qui la composent, mais parce qu'elle suggère et signifie une durée dans le temps qui dépasse l'échelle humaine. La montre s'imposant ainsi à nos yeux, et ce avant même d'avoir effectivement franchi son millénaire, comme un monument qui nous survivra tous.

Bien que l'objet soit spatialement petit, « la *BW* peut être adéquatement définie, dans sa dimension temporelle, comme un monument dont le médium est le temps. » Il s'agit d'« un objet de tous les jours qui est subitement transformé de sorte que le temps est ralenti à un point au-delà de toute compréhension » (Fillmore, 2010, p. 51). De plus, « [p]ar son extension millénaire monumentale, l'œuvre agit comme rappel et admonition d'un temps à venir. » (Schütze, 2010) Un objet qui, comme le mentionne Bernard Schütze, « traite de la quatrième dimension littéralement en étant opérationnel sur une très longue période (d'un point de vue humain) » et

allégoriquement en explorant cette quatrième dimension « autant dans ses liens avec l'expérience humaine qu'à travers ce qui dépasse sa portée. » (Schütze, 2010)

BW propose plusieurs représentations du temps sur les plans visuel et auditif. Sur le plan auditif, *BW* manifeste sa présence d'un point de vue sonore par le tic-tac incessant qui provient de son dispositif mécanique et qui accueille le spectateur via son microphone miniature et ses haut-parleurs. Ce son constitue la première représentation du temps que manifeste l'œuvre *BW* puisque nous associons culturellement ce son, en Occident du moins, au bruit que fait un cadran mécanique ou une montre comportant l'aiguille des secondes.

À cet égard, nous pouvons dire que ce bruit a une dimension iconographique puisqu'il s'agit d'un son familier que nous associons, grâce à nos « codes de reconnaissance » (Eco, 1972, p. 178), au tic-tac d'une montre ou d'un chronomètre. Le clic dénote une condition donnée de la perception telle que le conçoit Umberto Eco⁴⁰ dans sa définition. Nos connaissances acquises nous permettent de comprendre le tic-tac comme la représentation simplifiée ou le trait auditif d'un objet qui nous rappelle dans ce cas présent l'écoulement du temps.

Du côté des signes iconiques visuels, la forme ovale, le bracelet noir, la présence d'une aiguille et le pourtour en métal argenté de l'objet renvoient à la définition peircienne du signe iconique d'un objet qui, dans le cas de la *BW*, a toutes les allures d'une montre-bracelet dont la fonction originale aura été détournée.

40 « [...] les signes iconiques reproduisent certaines conditions de la perception de l'objet mais après les avoir sélectionnées selon des codes de reconnaissance et les avoir notées selon des conventions graphiques, et que par conséquent un signe arbitrairement donné dénote une condition donnée de la perception ou globalement dénote un perçu arbitrairement réduit à une représentation simplifiée. » (Eco, 1972, p. 178)

Au niveau des différents registres de connaissance du temps, nous pouvons bien entendu associer sa représentation auditive au registre du temps physique où, comme l'indique la sociologue Sandy Torres, « [d]'une manière générale, le temps [y] est considéré [...] comme un paramètre que l'on peut mesurer et quantifier. » (Torres, 2004, p. 58) Même si la montre ne comporte qu'une seule aiguille et qu'elle prendra mille ans à faire sa rotation, sa sonorité réfère tout de même au registre du temps physique.

Nous aimerions insister sur une autre représentation du temps, qui s'inscrit celle-là dans le registre du temps de l'histoire et qui est liée à la façon dont *BW* est à la fois conçue et montrée. L'œuvre est déposée sur un socle et insérée dans un cube de verre. En plus d'afficher l'idée du monument (le socle), cela n'est pas sans rappeler les différents artefacts archéologiques ou autres objets historiques sous verre tels que les présentent les musées pour montrer et enseigner l'histoire. Dans ce sens, les différentes représentations du temps présentes dans *BW* ne se manifestent pas seulement dans les registres de la physique ou de l'expérience humaine. La présentation même de l'œuvre induit une temporalité qui est bien différente de celles énoncées précédemment au profit de celle faisant référence à une histoire avec un grand H. Histoire que la montre n'a pas encore vécue puisque l'aiguille ne fait que suggérer un temps historique qui n'a pas encore eu lieu. L'interprétation que fait Bernard Schütze de *BW* dans son texte *Le Temps de dire* (2010) suggère également l'idée du monument qui traverse l'histoire future.

Comme un monument spatial, cette extension temporelle est conçue pour survivre aux mortels, pour durer pendant une période de temps aux proportions historiques et pour constituer le témoignage d'une collectivité, d'un peuple ou d'une civilisation. Dans cet esprit, la *BW* est en vérité un monument, mais un monument qui (contrairement à la sculpture traditionnelle) fait appel à nous pour rappeler, remémorer, non pas ce qui est passé, mais ce qui doit advenir; c'est un monument au futur, dont les

contours seront définis d'ores et déjà par les regardeurs. De plus la *BW* est un *memento mori* actif et plutôt direct qui poursuit lentement son tic-tac, érodant la durée de l'individu et celle de générations pour les siècles à venir. (Schütze, 2010)

Comme le mentionne Bernard Schütze, *BW* est une sculpture qui n'a pas pour but de commémorer ou de nous remémorer un évènement passé, mais plutôt de nous rappeler, à chaque moment, le caractère incertain du futur et de l'impact qu'a, dans une conception tout à fait hartogienne du présentisme, chacun des instants présents sur l'avenir.

De plus, ce que le spectateur concevra au contact de cet objet dans 100, 200 ou 950 ans est la même chose que celui qui se trouve devant à l'instant présent. Que la montre lui survivra, que le décompte qui érode sa durée de vie est inévitablement en branle et que même s'il voyait l'aiguille franchir le cap du millénaire, il ne la reverra très certainement pas une seconde fois. Dans ce sens, *BW* nous rappelle l'importance du présent.

3.3.2 *Piano orbital, 01 Sonate Guillaume Lekeu* (2011)

Comme nous l'avons vu avec la montre *BW*, Patrick Bernatchez accorde au son une grande importance. En fait, au même titre que les êtres représentés dans les dessins de l'ensemble *Chrysalides* se veulent reconfigurés, le son et la musique semblent pour l'artiste autant de médiums à refaçonner ou à déformer. Plusieurs artistes ou compositeurs ont exploré le son et la musique de façon avant-gardiste. À cet égard, nous n'avons qu'à penser au compositeur minimaliste Steve Reich (1936) qui explore la musique sérielle et que Bernatchez évoque dans la vidéo *Les temps inachevés* (2014) réalisée dans le cadre de son exposition au Casino du Luxembourg.

Pensons également à John Cage (1912-1992) qui compose notamment des sonates pour piano préparé, c'est-à-dire en insérant différents éléments entre les cordes de

manière à transformer la sonorité de l'instrument. Bien que Patrick Bernatchez explore également cette idée avec les *Variations Goldberg*⁴¹, nous aimerions aborder une autre œuvre de l'artiste que nous avons choisie parce qu'elle manipule directement le temps musical et qu'elle anamorphose la version originale.

Piano orbital (2011, fig. 3.8) est une œuvre enregistrée sur disque de vinyle de format 33 tours. Ce fait est intéressant, car ce support *vintage*, qui a été remplacé par le CD à la fin des années 1980, participe, au même titre que les textures appliquées à la photographie *Sans titre, de l'ensemble Lost in Time*, à l'idée de brouiller les frontières du temps. Cela parce que l'artiste semble ici faire fi des technologies actuelles et puise dans le passé un support de transmission sonore pourtant périmé. Bernatchez prend ce substrat déclassé et le projette au présent en lui conférant, par son titre, une référence à l'histoire récente et à celle future encore à faire dans le domaine de l'exploration spatiale.

En prenant une œuvre écrite au XIX^e siècle, en lui faisant subir un traitement qui, nous le verrons plus loin, s'inscrit dans une démarche artistique actuelle et en le sauvegardant sur un disque de format (33 tours) remontant au milieu du XX^e siècle, il conjugue, dans une logique très hartogienne, autant le passé que le futur au temps présent.

Piano orbital (2011, fig. 3.8) comporte quatre interprétations de la *Sonate pour piano* du compositeur belge Guillaume Lekeu (1870-1894) sur lesquelles une intervention

41 Dans un échange de courriels, Patrick Bernatchez nous mentionne que « [l]es variations no 26 et 27 ont été interprétées avec le bouquet, les aliments et les objets de cette dernière, disposés sur et à travers les cordes du piano. La variation no 26 a été interprétée avec l'agencement intact [...]. Par la suite, nous nous sommes fait un repas de tout ce qui était comestible. Les restes ont servi à la préparation du piano de la variation no 27; des bouts de fromages écrasés, des asperges, des tranches de pain ou encore les tiges de fleurs et puis des ustensiles entremêlés dans les cordes ont affecté la sonorité du piano. La qualité du jeu était également affectée par l'état du pianiste, repu par le copieux festin et grisé par l'alcool. » (Bernatchez, 29 mars 2011)

technique a été réalisée. L'objectif de cette intervention est de créer « sur le plan spatio-temporel [...] une quatrième dimension. » (Bernatchez, 2012, p. 31)

En plus de la version originale, la sonate de Lekeu a eu droit, sur l'enregistrement, à trois interprétations réalisées en redisant les partitions à 90, 180 et à 270 degrés. « Chaque page de la partition subit une rotation, selon l'angle indiqué. » (Boucher, 2012, p. 43) Selon le cas, « [s]es notes sont [alors] retranscrites de gauche à droite, de haut en bas. » (Boucher, 2012, p. 43) Comme le mentionne l'artiste,

quand je prends une œuvre pour piano et qu'on lui fait faire une révolution sur elle-même, il y a encore la notion du cycle. Mais à 90°, à 180° et à 270°, c'est vraiment pour moi des mondes parallèles qui s'ouvrent. On pourrait faire 360° dans tous les axes et puis en créer des milliers, des milliers, des milliers... Je suis vraiment dans une étape schématique d'un projet qui pourrait être beaucoup plus ambitieux. (Bernatchez, 2012, p. 31)

Le choix de cette sonate⁴² est justifié par le fait que « [l]'œuvre de Guillaume Lekeu se prête bien à cet exercice » (Boucher, 2012, p. 43) d'inversion des partitions et que la version inversée à 180 degrés, qui est celle qui accompagne justement le film intitulé *180°* (2011), devait générer une émotion « suffisamment forte pour faire une trame sonore de film » (Bernatchez, 2012, p. 29). Afin de démontrer l'importance de cette œuvre musicale, Patrick Benatchez mentionne dans son entretien :

Piano orbital est relié à 180°. C'était même une condition *sine qua non* à la réalisation de ce film puisqu'il fallait que j'effectue trois mois de recherche pour trouver une composition sonore qui allait être suffisamment forte pour faire une trame sonore de film sans que je l'altère. C'est-à-dire que ça prenait une pièce inversée à 180° qui allait me procurer l'émotion dont j'avais besoin pour

42 Des questions comme la motivation du choix de cette partition de Lekeu, la façon dont Bernatchez a connu l'œuvre de ce compositeur, qui a fait la réécriture des partitions ou encore à quoi fait précisément allusion le titre *Piano orbital* (au-delà du fait qu'il fait référence au langage astronomique) sont des éléments auxquels une recherche ultérieure pourrait chercher à répondre.

faire le film. Donc, ces deux projets se sont reliés. Mais on pourrait considérer que *Piano orbital* est une œuvre satellite même si elle est essentielle à l'existence de *180°*. (Bernatchez, 2012, p. 29)

Pour permettre à l'interprète professionnel David Kaplan d'exécuter l'œuvre, il a fallu « inverse[r] la clé de sol et la clé de fa. On commence par la fin pour finir au début. Il y a non seulement un retour dans le temps, mais également une déconstruction. » (Bernatchez, 2012, p. 31-32). Inverser la lecture d'une partition provoque nécessairement beaucoup d'illogismes, nous indique l'artiste qui ajoute :

C'est pourquoi on refait une nouvelle transcription. Je travaille avec quelqu'un qui fait de la composition. Nous faisons des essais avant pour trouver justement ce qui se passe au niveau de la rythmique et de la mélodie que cela crée. Après, c'est réécrit pour recréer une structure qui est lisible pour l'interprète [...] et que la nouvelle partition ait tous les aspects d'une partition normale. [...] Le pianiste réalise que c'est une écriture étrange, mais il n'a pas le réflexe de tout retourner. La clé de sol et la clé de fa se trouvent au bon endroit. C'est donc un long processus pour arriver à ce résultat finalement. (Bernatchez, 2012, p. 32)

La figure 3.9 est un bon exemple d'une page de partition qui, comme l'indique la mention dans le coin supérieur gauche, fait référence à la version à 90°. Ce qui est intéressant à observer sur cette page, c'est que toutes les mesures du temps ainsi que les silences et les liaisons semblent d'abord avoir été éliminés lors de la retranscription. La hauteur a été conservée, mais pas la durée. Comme l'indique Bernatchez dans la citation qui précède, c'est en faisant les essais au piano qu'une nouvelle structure lisible pour l'interprète est mise au point. C'est ce que les notes manuscrites sur l'illustration suggèrent.

Pour Bernatchez, *Piano orbital* ouvre la porte à des « mondes parallèles » (Bernatchez, 2012, p. 31). C'est-à-dire que les réécritures sous divers angles sont

autant de façon de voir évoluer un monde. Comme si les multiples partitions ainsi créées à partir de celle d'origine suggéraient non pas une, mais autant de réalités qui existent de façon parallèle ou concomitante.

Les règles que s'est imposées Patrick Bernatchez pour concevoir *Piano orbital* suggèrent, par rapport à l'œuvre originale, une forme de désorganisation que nous inscrivons dans ce que Gervais qualifie de poétique apocalyptique. Cela à cause des interrogations qu'elles soulèvent. Ces retranscriptions signifient-elles une perte de langage ou à l'inverse ces réécritures suggèrent-elles la création de nouveaux moyens de communication qui existeraient dans un monde postapocalyptique ? La question demeure ici ouverte, mais l'artiste, nous l'avons indiqué lorsque nous avons abordé *Chrysalide 6* (2006), imagine les êtres hybrides d'un monde postnucléaire capables de communiquer différemment.

Nous avons vu au chapitre I que Messiaen avec *Le Quatuor de la fin du temps* (1941) a proposé musicalement un imaginaire de la fin, en abolissant les notions conventionnelles du temps musical. L'usage de « rythmes non rétrogradables » (Rischin, 2006, p. 103) est la façon qu'a trouvée ce compositeur pour troubler les notions de passé, présent et avenir qu'induisent normalement les mouvements musicaux. Tout comme Messiaen, Patrick Bernatchez désoriente également la flèche du temps, mais d'une manière spatio-temporelle, en alignant différemment les partitions. Il fait tourner sur elle-même une œuvre qui à la limite pourrait être retournée infiniment sur tous les axes possibles. D'où l'idée que la succession des notes formant l'œuvre musicale originale se trouve désorientée tant d'un point de vue spatial (les partitions réorganisées) que temporel (le rythme musical). « Avec la rotation complète qui est ainsi suggérée, la sonate semble être déployée dans l'espace, considérée sous tous ses angles, voire dans toutes ses 'directions'. » (Boucher, 2012, p. 43) Comme si tous ces angles de lecture de la pièce originale faisaient office d'autant d'anamorphoses possibles.

Dans le film *180°* (2011), Patrick Bernatchez a visuellement représenté ce déploiement dans l'espace, en mettant en scène un pianiste qui interprète, à l'envers, l'enchaînement des notes de la partition réécrite. Alors qu'au début du film, celle-ci semble visuellement pour le spectateur à l'endroit (fig. 3.11), le film évolue de façon à ce que nous comprenions que le pianiste joue une partition qui, tout comme lui, est inversée à 180 degrés (fig. 3.10). L'artiste fait le lien entre la réécriture de la partition originale de Lekeu et le film en déclarant :

Dans le film *180°*, il est non seulement question de dimension spatio, mais aussi temporelle parce que c'est une pièce de musique que l'on retourne à l'envers. Donc on commence par la fin et on inverse la clé de sol et la clé de fa. On commence par la fin pour finir au début. Il y a non seulement un retour dans le temps, mais également une déconstruction. C'est carrément ouvrir les portes sur un nouvel espace sonore finalement. C'est ce que j'ai essayé de rendre en images avec le film et le piano. Même si c'est assez plat comme plan, l'idée est d'avoir un personnage qui est dans une position qui défie la loi de la gravité. C'est-à-dire la tête en bas. On s'en rend progressivement compte. Pas au tout début, mais on réalise que finalement ce n'est pas une supercherie. (Bernatchez, 2012, p. 32)

Ainsi, pour reprendre les mots de Marie-Ève Charron, *180°* « multiplie les opérations de renversement. Elle trouble les repères, refoule les assises dans une sphère incertaine dont il est possible de goûter la magie empreinte de gravité » (Charron, 2011). Une œuvre qui décontenance ainsi tant nos repères visuels que sonores.

3.4 Intermezzo

L'enjeu de ce chapitre est, nous l'avons mentionné, de démontrer que le travail de l'artiste à l'étude se situe dans une préoccupation actuelle de l'avenir qui est liée à l'époque et au climat dans lesquels nous vivons depuis les tout débuts du XXI^e siècle. C'est-à-dire que le travail de Patrick Bernatchez s'inscrit dans un imaginaire de la fin

et que cet imaginaire met en lumière les angoisses du présentisme de François Hartog.

Le travail des artistes s'inspire très certainement de l'époque dans laquelle ils vivent. Ainsi, leur art reflète souvent la perception qu'ils ont du monde. Selon nous, Patrick Bernatchez n'y échappe pas puisqu'il évolue, tout comme nous, dans une société où les différentes guerres et les problèmes environnementaux sont autant de menaces qui nous laissent croire que nous vivons dans un monde qui ne va pas bien.

Les œuvres présentées dévoilent des univers angoissants où rôdent chaos, désordre ou dévastation. Des œuvres où l'imaginaire de la fin prend des formes variées qui semblent vouloir décrire des situations de crises. Crises dont les événements y ayant mené ne sont pas révélés mais dont les conséquences sont bien présentes. C'est particulièrement le cas de *I Feel Cold Today* (2007), *Ouverture, de grand ensemble* (2011), les dessins de l'ensemble *Chrysalides* (2006) et de la photographie *Sans titre, de l'ensemble 134340 Soon* (2009) qui montrent des lieux dévastés ou encore des êtres en mutation qui pourraient être le résultat d'une guerre nucléaire ou d'un désastre environnemental.

Les temporalités se confondent dans le travail de Patrick Bernatchez. C'est notamment le cas dans la photographie *Sans titre, de l'ensemble Lost in Time* (2011) où le cavalier à l'aspect futuriste semble avoir trouvé le moyen de s'infiltrer dans le passé. Comme si le personnage tentait d'échapper à la fin en remontant le temps. Comme si les limites du présent étaient élargies (Hartog), permettant ainsi au protagoniste d'aller puiser dans le passé pour permettre au présent et au futur d'exister. Ou encore comme si une présence fantomatique ou une survivance (Didi-Huberman, Warburg) originalement issue cette fois du futur était transposée dans le passé pour mieux éclairer notre présent et notre avenir. Dans cette photographie, la flèche du temps s'affole et dénote une crise du temps (Hartog) et un temps en crise

(Gervais) dans la mesure où les temporalités se superposent à la surface de l'image. Ce personnage paré pour affronter les froids polaires illustrés dans *Ouverture, de grand ensemble* (2011) fait figure de voyageur naviguant entre le futur et le passé. Voyageur qui paraît avoir trouvé le moyen d'utiliser le voyage dans le temps comme façon de déjouer sinon de repousser la mort dans un imaginaire de la fin hostile à sa survie.

L'imaginaire de la fin est marqué par un désordre temporel excessif qui dépeint souvent un monde en ruine où le temps y est indéterminé (Gervais). Le présentisme (Hartog) voit l'idée d'un futur prometteur perturbé par des « fantômes » (Didi-Huberman, Warburg) mémoriels issus du passé qui nous signifient non seulement les actes barbares du passé, mais également ce qui, dans le but de concevoir un futur, doit être fait maintenant à défaut d'avoir été fait hier.

Le travail de Bernatchez navigue entre ces deux positions. D'une part parce qu'il évoque des mondes ou des êtres semblent tout droit sortis d'univers postcataclysmiques. D'autre part parce qu'en montrant des lieux désertés, il donne l'impression de vouloir mettre le spectateur devant des éventualités catastrophiques. Qu'elles soient environnementales ou autres, ces éventualités font figure d'une « loi » (Gervais) plausible qui a un impact direct sur l'avenir. Et ce, au même titre que ce qui n'a pas été fait dans le passé a un impact sur le présent. D'où l'idée d'inscrire le travail de Bernatchez dans des préoccupations actuelles eu égard à l'avenir.

Le film *I Feel Cold Today* (2006) nous propose un monde futur littéralement dévasté et abandonné à son sort. Cette œuvre tend à nous faire prendre conscience des menaces qui nous guettent. Sans en expliquer les causes, Bernatchez met en scène un imaginaire de la fin qui dénonce l'inefficacité d'une civilisation à contrôler les moyens qu'elle s'est donnés et offerts. Comme si la recherche d'une économie de marché basée sur le court terme avait rendu possibles les conditions nécessaires à

l'anéantissement de la société ou du monde qui les auraient fait naître. Malgré l'absence d'explication sur les raisons d'une telle destruction, le spectateur regardant *I Feel Cold Today* prend conscience, de la même façon qu'en observant un documentaire, que les grandes réalisations issues du bourdonnement de l'activité humaine peuvent également évoquer notre éphémérité.

En observant les différentes propositions artistiques de Patrick Bernatchez, nous constatons ainsi que celles-ci sont très variées. Ses médiums (dessin, cinéma, photographie, musique, sculpture, installation) sont diversifiés et ses sujets le sont tout autant. Ce qui nous amène à nous questionner sur le regard que nous devons poser sur le travail de cet artiste. N'y aurait-il pas un genre artistique ou un motif qui viendrait définir dans son ensemble le travail de Bernatchez? L'artiste concevrait-il ses œuvres d'une manière englobante en ayant consciemment ou non à l'esprit un thème ou quelque chose d'autre qui viendrait unifier le tout au sein des différents ensembles que sont *Chrysalides*, *Lost in Time*, *134340 Soon* ou encore *Mécanique et débordements*? Y aurait-il un thème récurrent qui unifierait également les différents cycles entre eux? Cette avenue nous apparaît intéressante, car si les œuvres de l'artiste ont un motif ou un point en commun qui les font dialoguer les unes avec les autres, quel est-il?

BW à cause de la nature même de l'objet et par les différentes échelles qu'elle suggère, *I Feel Cold Today* à cause de l'éphémérité des civilisations à laquelle elle fait allusion, les dessins de l'ensemble *Chrysalides* à cause de l'éclosion des espèces qui est à l'œuvre aux dépens d'une humanité qui régresse (Bernatchez, 2012, p. 15), *Piano orbital* avec ses partitions réécrites sous tous les angles, toutes ces œuvres nous parlent du temps. Patrick Bernatchez en fait sa matière première. Il prend le temps et l'élève au statut de matière à modeler, à manier et à sculpter. Il nous parle de temps autant dans son insaisissabilité que dans son évanescence, il nous parle de notre incapacité à en cerner définitivement le sens.

Or le temps est le propos d'une catégorie particulière de nature morte. Celle qui suggère l'éphémérité de notre existence terrestre et qui comporte une implication philosophique. Il s'agit de la vanité et ce genre artistique indique peut-être l'essence du propos de Patrick Bernatchez. Nous allons voir pourquoi.

3.5 Les vanités

Le genre pictural de la vanité trouve ses origines par le biais de deux sources historiques différentes. Dans un premier temps, c'est dans les marqueteries des cercles humanistes italiens du XV^e et du XVI^e siècle que ce thème s'est manifesté. Par la suite, c'est à Leyde en Hollande vers 1620 (Laclotte, 1991, p. 935) que la vanité s'est définie comme genre artistique. La ville de Leyde est un bastion calviniste où règne une atmosphère intellectuelle et humaniste tendant à remettre en question ce qui appartient au monde. C'est dans cet esprit que David Bailly (1584-1657) propose un genre qui se veut une allégorie de la mort dans la mesure où l'iconographie employée suggère à la fois la banalité et le caractère éphémère de la vie.

Quoique le thème de la vanité fasse son apparition vers 1620, c'est au début des années 1650 que la grammaire iconographique qui y est associée se définit et se confirme. Bailly est alors « en relation avec les frères Harmen et Pieter Steenwyck, qui fixent le style : monochromie, éclairage en biais, désordre complexe de livres, pipes, vaisselle et crâne, selon un schéma de composition diagonale » (Larousse, 2003). Nous reviendrons plus loin sur certains éléments de l'iconographie.

3.5.1 Définition

Le terme vanité se définit comme étant un « [g]enre particulier de nature morte à implication philosophique et dans laquelle des objets représentatifs des richesses de la

nature et des activités humaines sont juxtaposés à des éléments évocateurs du triomphe de la Mort. » (Laclotte, p. 935) Bien que la nature morte implique de facto au XVII^e siècle qu'elle soit associée au médium de la peinture, nous allons voir que les arts contemporain et actuel auront récupéré le genre de multiples façons originales.

Au niveau de l'iconographie présente dans les vanités, les éléments du répertoire sont de trois ordres. Le premier est en lien avec les objets évoquant les plaisirs de la vie terrestre : ceux qui stimulent nos sens (bougies, fruits frais, parfums, etc.), la richesse (bijoux, argent, or, etc.) et la puissance (armes). Le second ordre est celui qui évoque la brièveté de la vie. Des objets comme le miroir, le sablier ou l'horloge sont de bons exemples qui suggèrent la fuite du temps. D'autres comme le crâne, une fleur perdant ses pétales, un fruit en décomposition ou une pierre lézardée évoquent la destruction de la matière. Finalement, des inscriptions dans le tableau comme « Vanitas vanitatis » et « omnia vanitas », ou une tout autre formule analogue constituent le dernier ordre d'éléments composant la vanité classique. (Laclotte, p. 935)

Comme nous le constatons, les éléments iconographiques issus du répertoire sont nombreux et la liste en est une ouverte dans la mesure où les exemples donnés (argent, sablier, horloge...) ne sont pas exclusifs.

3.5.2 La vanité classique

Le thème de la vanité s'est construit au fil des époques par l'ajout successif de référents au caractère éphémère de notre existence. Nous avons déjà mentionné que le sablier, le miroir et les fleurs fanées sont de bons exemples d'objets permettant d'identifier une nature morte abordant ce thème. Cependant, il nous paraît important de revenir sur trois éléments qui caractérisent bien la vanité classique.

3.5.2.1 Le crâne

La présence quasi systématique du crâne peut être attribuée au peintre Massaccio (1401-1428) qui peignit, dans le bas de sa Trinité (fig. 3.14), un squelette. « [L]’image du squelette étendu dans le sépulcre et parlant à l’humanité future [...] portait à son terme un long processus historique qui avait traversé tout le Moyen Âge pour se conclure au début de la Renaissance » (Nitti, 2010, p. 13). Il visait à représenter l’humanité que le Christ, selon la doctrine de l’Église, est venu racheter. Mais il y a plus, car le squelette, « c’est aussi l’homme universel, non nécessairement chrétien, qui médite sur l’image de la mort et met en garde tous ses semblables contre la caducité et la vanité des choses humaines. » (Nitti, 2010, p. 13) En disant dans la fresque, « [j]’ai été ce que vous êtes et ce que je suis, vous le serez vous aussi » (Nitti, 2010, p. 13), le défunt affirme que nous ne sommes que de passage et que la mort est certainement la seule certitude qui s’applique à tous les êtres vivants. Chose qu’indique également Bernatchez en disant que la « chronique d’une mort annoncée [signifie] la déliquescence, le dépérissement, la fin inévitable... la disparition, ‘la mort assurée’ de toute chose vivante. »

3.5.2.2 Le temps

Autant dans les vanités classiques que contemporaines, le temps est l’un des motifs centraux. Sa présence a été signifiée par les peintres hollandais du XVII^e siècle de plusieurs façons. Que ce soit d’une manière directe, par la présence du sablier qui était là pour signifier son éternel défilement ou par l’apparence générale de la nature morte qui suggère, par la présence de fleurs fanées ou autres végétaux en décomposition (fig. 3.15), ce qui était, mais qui n’est déjà plus, la référence au temps y est le trait essentiel.

Le temps est également représenté par le biais de la composition générale de la nature morte. En illustrant « les objets-symboles de la vanité dans un apparent désordre et

dans un demi-plan du tableau tracé par l'une ou l'autre des diagonales » (Lambotte, 2010, p. 14), le temps se présente à travers l'instabilité. « [C]omme si les objets s'apprêtaient à tomber dans le vide au moindre effleurement, » (Lambotte, 2010, p. 14) le temps se présente alors comme un équilibre de ce qui ne sera bientôt plus. Cela renforce l'idée que la composition générale des vanités traditionnelles affiche un équilibre précaire qu'un rien pourrait faire basculer. Le temps se manifeste ici à un deuxième niveau qui n'est donc pas celui mesuré, mais celui subjectivement anticipé. Chose qui rejoint le temps comme premier principe de Gervais dans un imaginaire de la fin.

3.5.2.3 L'anamorphose

Le troisième élément en est un qui fascine encore aujourd'hui. Il s'agit de l'anamorphose qui se définit comme étant une peinture ou un dessin qui déforme intentionnellement l'objet qu'il cherche à représenter. L'apparence originale de l'objet anamorphosé ne peut être recouverte qu'en observant l'œuvre d'un certain angle ou en utilisant une lunette particulière ou un miroir courbe.

Ainsi, « [l]'anamorphose est déformation, et la déformation est, ou plutôt devrait être, la quintessence de la laideur puisqu'elle constitue la violation évidente de la règle sur le fondement de laquelle l'humanité perçoit le corps » (Nitti, 2010, p. 18). Bien qu'à cause de sa dimension mystérieuse et insaisissable, elle soit une « composante fondamentale de la pensée figurative baroque relative au thème de la *vanitas*, » (Nitti, 2010, p. 20) l'anamorphose constitue toujours aujourd'hui une forme d'aliénation d'un idéal de beauté. Cela parce que la laideur qu'elle incarne constitue l'inverse des critères esthétiques qui, de nos jours, forment souvent socialement l'individu. C'est dans ce sens que la laideur contribue à la signification de ce type de nature morte.

Le crâne, le temps et l'anamorphose. Trois éléments qui viennent essentiellement définir les vanités classiques. Autant de motifs qui, encore de nos jours, sont utilisés par les artistes pour représenter le caractère fugace des choses et de la vie en particulier. Nous verrons dans la prochaine section qu'ils sont tous trois présents dans le travail de Patrick Bernatchez et qu'ils viennent donner le ton à son travail.

3.5.3 La vanité contemporaine

Aborder le thème de la vanité sous l'angle de la contemporanéité n'est pas chose simple puisqu'il s'agit de parler d'un genre dont le contexte d'origine s'est progressivement modifié et qui ne repose plus sur un principe de base. Les vanités contemporaines ne s'appuient plus sur l'intention philosophique et morale qui caractérise les vanités du XVII^e siècle. Ainsi, « [l]a référence théologico-morale essentielle à la définition [...] semble avoir laissé place sur ce point non pas à une seule, mais à une diversité de références qui, sans pour autant délaisser la morale, renvoie pour la plupart, à des positions critiques relatives aux modalités socio-économiques qui caractérisent notre style de vie. » (Lambotte, 2010, p. 10)

Alors que les matériaux employés il y a trois siècles se résumaient au tempera ou à la peinture à l'huile, les vanités contemporaines qui affichent elles aussi les thèmes récurrents du temps et de la mort utilisent une variété impressionnante de matériaux. La peinture est certes encore utilisée, mais comme les Vanitas prennent également la forme de sculptures, de photographies et d'installations, il appert que les matériaux employés peuvent aussi bien être la nourriture comme dans la photographie de Saverio Lucariello intitulée *Vanitas (potirons et carottes)* (2005, fig. 3.19), les fleurs naturelles, les ossements comme dans *Sans titre* (1997) de Maurizio Cattelan (fig. 3.18) où ce dernier nous montre le squelette d'un chien tenant fièrement dans sa gueule une copie du journal *Libération*. La chair peut parfois être utilisée, comme dans l'œuvre de Damien Hirst intitulée *With dead head* (1981-1991, fig. 3.16) ou

encore dans *Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique* (1987, fig. 3.17) de Jana Sterbak.

Étant donné la grande diversité des formes sous lesquelles se manifeste le thème de la vanité dans l'art contemporain, « il apparaîtrait [plus] pertinent de parler de 'motif' plutôt que de genre, au sens où ce dernier terme renvoie à la généralisation d'un même traitement à la fois du thème et du matériau. » (Lambotte, 2010, p. 11) De plus,

[e]n dépit donc de l'apparente hétérogénéité des divers modes d'expression des Vanités contemporaines, de même qu'en dépit des trois siècles qui séparent ces dernières de leurs modèles originels classiques, un même paradoxe ne cesse cependant de hanter le motif, celui qui incite les artistes à rendre manifeste ce qui précisément ne peut se laisser saisir. (Lambotte, 2010, p. 11)

Ce motif est celui du temps et le fait que ce dernier soit considéré comme tel est ce qui fait de lui la première caractéristique de la vanité contemporaine. C'est ce temps que Patrick Bernatchez déploie sous forme de crise et de manière anticipative dans *I Feel Cold Today* (2007). C'est ce temps dont il explore les registres et les échelles dans *BW* (2009-2011). C'est ce temps qu'il fait surgir sous forme de fantômes et de survivances dans les dessins de l'ensemble *Chrysalides*. C'est aussi ce temps qu'il déconstruit puis reconstruit dans une œuvre sonore comme *Piano orbital, 01 Sonate Guillaume Lekeu* (2011).

Les vanités classiques affichent de façon claire leurs prétentions philosophiques. Beaucoup plus nuancées et se lisant à un deuxième niveau, les vanités contemporaines nécessitent que le spectateur accepte et prenne le temps d'en faire la lecture. Dans ce sens la vanité contemporaine est davantage performative puisqu'elle impose le temps autant comme un motif de base que comme phénomène essentiel au processus de compréhension du sujet. Comme le mentionne Marie-Claude Lambotte,

[q]ue la signification de la Vanité participe d'une représentation métaphorique ou métonymique, elle demande que le spectateur en accepte l'écriture comme celle d'un message qui le concernerait personnellement. Sans doute est-ce là aussi ce qui distingue les Vanités classiques des Vanités contemporaines, cette interpellation du spectateur qui, à la différence des premières dont la leçon morale se lisait d'emblée dans la représentation, doit accepter l'expérience que lui proposent les secondes pour parvenir à élaborer sa propre philosophie. (Lambotte, 2010, p. 44)

Cette deuxième caractéristique fait donc de la vanité contemporaine un genre artistique dont on vit l'expérience. C'est-à-dire qui « éloigne la Vanité du champ de la représentation pour la faire quasiment agir comme ces propositions performatives pour lesquelles l'énoncé fait acte. » (Lambotte, 2010, p. 16) À cet égard, Lambotte donne comme exemple *Sans titre* (1991, fig. 3.21) de Claude Lévêque où ce dernier expose un métronome qui place physiquement le spectateur dans une « course du temps » (Lambotte, 2010, p. 16).

Tout comme le fait la *BW* de Bernatchez, il s'agit ici de mettre le spectateur devant une temporalité qu'il doit réellement éprouver et le faire entrer dans une expérience vécue de la durée.

Autre particularité, la Vanitas contemporaine est, en quelque sorte, devenue « seconde » (Buci-Glucksmann, 2010, p. 55) dans la mesure où elle n'est plus uniquement de l'ordre du motif. Du « temps des Vanités » (Buci-Glucksmann, 2010, p. 55) comme représentations d'un genre au XVII^e siècle, les représentations contemporaines sont davantage des « vanités du temps » (Buci-Glucksmann, 2010, p. 55). C'est-à-dire des œuvres qui nous « montrent un temps éphémère, pure modulation du présent ou anticipation d'un avenir de destruction. » (Buci-Glucksmann, 2010, p. 76)

Des œuvres qui reflètent donc notre temps à travers des préoccupations actuelles et non plus simplement de manière philosophique comme cela l'était au XVII^e siècle. D'où l'idée de dire que nous sommes passés du « temps des Vanités » comme expression artistique vers les « vanités du temps » comme représentations de notre époque et de ses angoisses à travers ce genre artistique. Ainsi, les Vanitas contemporaines seraient cet éphémère que nous rappelle notre époque et sur celui-ci Buci-Glucksmann ajoute :

Mais on pourrait distinguer deux modalités de cet éphémère. Un éphémère mélancolique, qui intériorise la mort, pénètre dans sa crypte et vit le malheur absolu du temps comme aliénation du Soi et destruction de l'Être. Et un second éphémère affirmatif, plus léger, plus 'second' et plus nietzschéen, qui saisit le temps comme un processus nécessaire de la vie. Tel le danseur de la fin de Zarathoustra, il se fait aussi léger que l'abîme qui le menace. Dans cet éphémère affirmatif, le devenir est nécessaire à toute vie. Alors, le temps glisse, fluide et transparent, dans toutes les impermanences de l'Être. (Buci-Glucksmann, 2010, p. 76)

L'auteure donne parmi ses exemples l'œuvre de Bruce Nauman *One Hundred Live and Die* (1984). Dans cette installation de néons, ce dernier présente, sans les attributs classiques de la vanité, différentes combinaisons de mots qui font référence à la vie et à la mort. Des combinaisons comme Play and Live, Play and Die, Live and Live, Live and Die, Kill and Live, Kill and Die... (Buci-Glucksmann, 2010, p. 80-82) qui contribuent à rappeler que la mort fait partie d'un processus inhérent à la vie.

Par le biais d'un mouvement aléatoire d'apparitions et de disparitions d'états de vie et de mort, Nauman électrifie l'instant présent pour aussitôt y mettre fin. « Comme le destin, les mots et les existences s'illuminent d'un sourire, ou retournent dans leur néant. » (Buci-Glucksmann, 2010, p. 82) D'où le caractère plus affirmatif et nietzschéen que mentionne l'auteure. Caractère affirmatif qui nous paraît également imposer le temps présent au cœur du propos des vanités contemporaines.

Ce qui encore une fois met le motif du temps au centre du propos de la vanité contemporaine plus que tous les autres éléments (crâne, fleurs, argent). Chose qui, en plus de lier ce genre artistique à un imaginaire de la fin, semble également le lier au présentisme de Hartog. Cela parce que, l'œuvre de Nauman nous paraît assez révélatrice à cet égard, les vanités contemporaines confirment que le « devenir nécessaire à toute vie » (Buci-Glucksmann, 2010, p. 76) passe inévitablement par l'importance à accorder au présent.

Sans vouloir décrire à nouveau les œuvres du corpus, nous aimerions attirer l'attention sur certains faits qui soulignent l'idée que la vanité est au cœur du propos de Patrick Bernatchez. Mélanie Boucher nous rappelle d'abord dans le catalogue de la Galerie de l'UQAM que de nos jours la société occidentale occulte, par la façon dont nous vivons désormais, le deuil, le vieillissement et la mort.

Ainsi, quand Bernatchez en exploite les symboles, avec ses crânes, ses fleurs et ses denrées, il remet devant les yeux du public une réalité qui est refoulée socialement, et ce, dans chacune de ses œuvres – dans ses natures mortes, qui, en art, constituent l'expression la plus courante de la vanité, et dans ses autres œuvres qui, par des procédés divers, font également figure de *memento mori*. (Boucher, 2012, p. 35)

Nous avons mentionné en introduction que dès l'ensemble *Mécanique et débordements* (2004), Patrick Bernatchez propose un cadre figuratif proche de la vanité. C'est notamment à cette époque qu'apparaît le casque comme motif récurrent. Un casque qu'il fend pour l'occasion en deux et qu'il remplit d'une prolifération de champignons afin de suggérer l'idée du vieillissement et de la nature morte. (Bernatchez, 2012, p. 18)

Ce qu'il est intéressant de mentionner, c'est que cet objet rappelle, de par sa forme, le crâne comme élément caractéristique de la vanité classique. Un objet qui reviendra par la suite, notamment dans quelques dessins de l'ensemble *Chrysalides*, dans *134340 Soon* (fig. 3.4) et dans *Lost in Time* (fig. 3.7), régulièrement. Il s'agit ainsi d'un objet qui évoque, depuis maintenant plus de dix ans, le motif du crâne et de la vanité qu'il sous-tend. L'artiste mentionne dans notre entretien :

[J]'ai réalisé que le casque symbolise forcément beaucoup de choses. C'est une façon de se protéger. C'est une façon de conserver une forme d'anonymat. C'est un symbole de vitesse. Pour moi il représente cela. Mais il a forcément aussi le symbole du guerrier même si j'aime plus ou moins cette image. Dans le film *77K*, j'ai tout fait pour m'assurer que la forme du casque du cheval épouse non seulement les courbes de ce dernier, mais également celles d'un casque de coureur automobile. Ce n'est donc pas l'idée d'une armure pour cheval. (Bernatchez, 2012, p. 19)

Nous l'avons indiqué, le motif du crâne est fréquemment utilisé dans la composition classique des Vanitas. Bien que Bernatchez utilise aussi celui-ci, le casque semble symboliser pour lui sensiblement la même chose. Le casque est « un symbole de vitesse » et « une façon de se protéger » (Bernatchez, 2012, p. 19), nous dit-il. Dans ce sens, il a pour fonction de nous éloigner de la mort et de nous en préserver. Le casque sert à la mettre à distance tout en nous rappelant qu'elle peut se produire à tout moment. Il a « aussi le symbole du guerrier » (Bernatchez, 2012, p. 19). Ce qui nous rappelle qu'historiquement, le casque a toujours été présent, au fil des époques, lors des conquêtes et des guerres. Ce qui le lie nécessairement aux morts que ces événements ont provoqués.

Dans un film comme *I Feel Cold Today* (2007), l'idée du *memento mori* est soulevée par la destruction d'une économie marchande comme métaphore du dépérissement. À la fois imaginaire de la fin et Vanitas, ce film souligne, pour reprendre les mots de l'artiste, « la disparition, 'la mort assurée' de toute chose vivante. » Cette œuvre

délaisse la morale associée au genre pour renvoyer à une position critique de nos modalités socio-économiques qui, comme le mentionne Lambotte, caractérisent plus largement à la fois notre style de vie et la vanité contemporaine. (Lambotte, 2010, p. 10)

Au niveau formel, certains plans du film suggèrent également l'idée de la vanité classique. La figure 3.3 montre, par exemple, des objets abandonnés (chaises, table, lamelles de plastique emportées par le vent) qui juxtaposent, dans un plan légèrement incliné qui suggère le procédé relatif à ce type de nature morte, les richesses de ce que l'homme et l'activité humaine pouvaient concevoir avec une nature qui, dans ce cas-ci, est sublimement déchaînée et évocatrice du triomphe de la mort. Une nature qui reprend ses droits et qui impose ses cycles sur ce que jadis l'homme était capable d'accomplir, mais qui n'aura été finalement, au même titre qu'une fleur, que très éphémère par rapport à l'éternelle progression de l'échelle du temps.

Dans *Ouverture, de grand ensemble* (2011), l'idée de la nature morte se manifeste à travers la fragilité du miroir. Ce grand miroir gravé expose certes la vulnérabilité d'un matériau souvent employé dans les Vanitas classiques pour rappeler à l'homme son vieillissement. De par son immensité et sa froideur, cette œuvre évoque également le passage des saisons et le triomphe parfois dramatique et hostile des forces de la nature sur la vie.

Un paysage miroirique qui étrangement, à la manière de l'anamorphose, déforme également l'espace. Comme si la surface grattée venait dénaturer le paysage comme représentation réaliste et que l'effet d'alternance entre opacité bleutée et transparence venait signifier l'effacement du corps du spectateur. Comme si ce paysage absorbait

l'espace et le regardeur de façon à ce qu'il ne reste de tout cela « qu'une image fantomale blanchie par le temps. »⁴³ (Buci-Glucksmann, 2010, p. 55)

Comme si ce paysage suggérait également, par le biais d'un jeu de cache-cache entre l'apparition et la disparition partielle du spectateur, la représentation d'un anachronisme ou d'un accident temporel entre le moment présent vécu par le regardeur qui se voit réfléchi sur la surface du miroir et celui sous-entendu de sa disparition future par l'effacement de son corps.

Bien que la Vanitas signale le passage irréversible et inéluctable du temps, cette œuvre vient subtilement signaler l'idée que l'anachronisme comme opposition de temporalités hétérogènes n'est, selon nous, pas contraire à ce thème et qu'il est compatible avec le genre de la vanité.

La vanité contemporaine selon Patrick Bernatchez aborde, nous l'avons mentionné précédemment, des préoccupations très actuelles du futur et les craintes que celui-ci laisse présager. Cependant, une part d'optimisme se dégage également du travail de l'artiste. Dans ce sens, Mélanie Boucher mentionne :

Ensemble ou séparément, les œuvres de Patrick Bernatchez abordent les enjeux personnels et collectifs liés à l'extinction. Elles traitent également de la naissance, car il y a dans la mort la perspective du renouveau, dans les pourritures des chairs la fermentation de la vie et dans la sexualité la reproduction, la perpétuation d'un cycle. Ainsi, bien qu'elles laissent présager la fin, ces œuvres annoncent ainsi la promesse d'un changement. Dans la vidéo *Pluton* (2008), de l'ensemble *134340 Soon*, le

43 La vanité seconde prend deux formes pour Buci-Glucksmann : la Vanité de cristal et la Vanité de la disparition pure du Soi dans laquelle nous inscrivons *Ouverture, de grand ensemble* (2011). Elle écrit: « La secondarité est du médium, et pas seulement du motif, et l'on peut cerner tout un itinéraire qui va du temps des Vanités aux vanités du temps : Vanités de cristal, où le seul médium 'miroirique' s'expose dans sa transparence et sa fragilité, puis Vanités de la disparition pure du Soi, dont il ne reste qu'une image fantomale blanchie par le temps. » (Buci-Glucksmann, 2010, p. 55)

changement est instantané, provoqué par une explosion à la suite de laquelle un homme arrivé du futur retourne à l'état de primate. (Boucher, 2012, p. 35)

Alors qu'*I Feel Cold Today* (2007) propose une vision pessimiste d'un monde qui disparaît dans son entièreté et que l'œuvre sur miroir *Ouverture, de grand ensemble* (2011) suggère celle de l'espace et de l'individu dont il ne reste qu'une trace, les dessins de la série *Chrysalides* suggèrent, de façon optimiste, un univers postapocalyptique où la nature bourgeoise et foisonne de vie malgré le chaos.

Des dessins qui abordent, nous l'avons mentionné, les thèmes de la gestation, de l'incubation, de l'hybridation, ou encore de la métamorphose. Des dessins qui suggèrent aussi, par la présence de différentes bestioles qui sont généralement celles rôdant autour de la putréfaction et la mort (insectes, champignons et rongeurs), l'idée du *memento mori*.

À l'inverse, la présence de différents insectes ainsi que l'hybridation qui est à l'œuvre dans les dessins de Patrick Bernatchez peuvent aussi être interprétées comme la représentation d'un incubateur ou d'un espace générateur de vie dans un univers postapocalyptique. Un phénomène de longue haleine où le temps est à l'œuvre et expose tant sa cruauté que son pur potentiel. Un phénomène générateur de vie où le temps est, comme c'est le cas pour un cocon, nécessaire à la transition d'une forme de vie vers une autre.

La *BW* (2009-2011) renvoie aussi à la vanité contemporaine. Contemporaine parce qu'en plus d'imposer le temps comme thème, elle est performative et son médium la sort de sa représentation classique. Son tic-tac confronte bien évidemment le spectateur à son identité d'être mortel. Elle le met face au temps qui passe et à celui qui lui reste. Dans ce sens, la référence à la vanité est évidente et son message est direct.

Cependant, la montre soulève autre chose. Quelque chose qui est intimement lié au terme « vanité » comme défaut relatif à l'orgueil et à la complaisance. Il s'agit de l'envie qui se manifeste dans ce cas-ci chez le spectateur par le fait qu'il sait que cet objet unique et de luxe lui survivra. À moins qu'il ne trouve le moyen de contourner la mort au moins dix fois afin de voir l'aiguille faire sa révolution complète, la montre-bracelet lui sera perdurable. Par le temps qui en émane, elle confronte l'homme à sa finitude. Une nature (la mort) que nos sociétés occultent de plus en plus (Boucher, 2012, p. 33-34) et qui, dans un monde menacé comme le nôtre, prend toute sa signification.

Pour terminer ce chapitre, nous aimerions mentionner que, tout comme l'a fait Patrick Bernatchez, plusieurs artistes québécois et canadiens ont exploité le *memento mori* comme thème de la finitude de l'homme et potentiellement celle de l'espèce humaine. Nicolas Baier (1967) propose par exemple avec *Eternity* (2014) une œuvre en acier inoxydable faisant plus de 3 mètres de hauteur et qui dessine littéralement son titre. La monumentalité rendant impossible au spectateur une lecture du mot (eternity), l'œuvre évoque à la fois la pérennité d'un matériau durable et le fait que l'homme est tout au contraire « minuscule par rapport au temps. » (Clément, 2014) Propos qui comme nous l'avons vu est également celui de la montre-bracelet *BW* (2009-2011).

Tout comme celui de Patrick Bernatchez, il s'agit d'un travail dont le fil conducteur est également celui de la vanité. À cet égard, le projet *Vanité (Bureau)* de 2012 où Nicolas Baier met sous vitrine un espace de bureau contemporain qui semble figé à jamais dans le temps est un autre bon exemple. Un espace qui, bien que présenté très différemment de celui de Patrick Bernatchez dans *I Feel Cold Today* (2007), fait également allusion aux modalités socio-économiques qui caractérisent l'époque dans laquelle nous vivons.

La grande différence entre le travail de ces deux artistes est que le thème du *memento mori* est davantage exploité dans sa matérialité dans le cas de Baier alors qu'il est beaucoup plus allusif dans le cas de Bernatchez. Les œuvres de ce dernier donnent l'impression d'avoir une signification moins explicite et plus diaphane.

Sous une tout autre forme, Jana Sterbak aborde avec *Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique* (1987) le thème de la mort et du temps qui passe par le biais d'une représentation faite de tissus organiques qui évoque « la nature physique et corruptible de l'homme » (Grenier, 2010, p. 122). Une représentation qui montre l'envers d'un corps et qui exprime, d'une manière répugnante, l'inscription du temps sur celui-ci. Une robe qui « va évoluer avec le temps, sécher, se dégrader, jusqu'à devenir une relique, l'oubliée et sèche mémoire d'une vie disparue. » (Grenier, 2010, p. 122) Alors que Bernatchez propose avec les dessins de l'ensemble *Chrysalides* des corps qui sont altérés, déformés et dénaturés par une autre forme de vie, Sterbak inverse le corps comme un gant et affiche sa fragilité en rendant visible sa composition interne. Même s'il s'agit d'une œuvre qui visuellement est choquante et inspire pour certains le dégoût, il s'agit d'une représentation qui inscrit la mort à un niveau intime et personnel de l'être.

Simon Bilodeau, de son côté, envisage une dévastation et une disparition à grande échelle. En éprouvant notre époque comme étant « dominé[e] par la noirceur » (Charron, 2012), il conçoit des sites archéologiques du futur en proposant d'imaginer les restes, les déchets et les ruines de civilisations militairement détruites. Ses bâtiments proposent une « architecture de la catastrophe » (Barnabé, 2014) qui s'inscrit dans un imaginaire tourné vers un monde qui a déjà vécu la fin. Un monde où la vie n'est plus et où les vestiges du passé ne sont qu'une trace de ce qu'elle a pu jadis être.

D'une manière opposée, nous allons voir pour conclure que Patrick Bernatchez semble de son côté suggérer un univers sombre, mais où la vie refuse de céder. Un monde qui exprime certes les angoisses d'une époque, mais en mettant en scène une existence qui s'accroche. Une existence qui, dans l'urgence, s'agrippe afin de subsister, de survivre, de demeurer pour éventuellement se perpétuer.

CONCLUSION

La réflexion sur le temps que propose dans son œuvre artistique Patrick Bernatchez est contemporaine à la pensée que développe, sur l'anachronisme, l'historien de l'art Georges Didi-Huberman en 2002 dans *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Une réflexion qui est également contemporaine au développement, un an plus tard, du présentisme selon l'historien François Hartog dans *Régimes d'historicité – Présentisme et expériences du temps*. Ainsi, tous trois s'interrogent de façon quasi simultanée, et chacun à leur manière, sur le temps et la place que ce dernier occupe dans nos vies et dans l'histoire.

Dans ce sens, le travail de Patrick Bernatchez est très actuel et à propos puisqu'il s'agit d'un sujet (le temps) qui reflète peut-être ainsi les angoisses de ce, déjà plus si jeune, XXI^e siècle.

Le travail de Patrick Bernatchez en est un riche de sens et de contenu et ses œuvres pourraient, dans le cadre d'autres recherches en histoire de l'art, être problématisées de multiples façons. Nous avons choisi d'aborder son travail sous les angles de l'imaginaire de la fin et de l'anachronisme, mais nous aurions tout autant pu mettre l'accent sur les enjeux musicologiques de certaines œuvres musicales comme les *Variations Goldberg* ou plus spécifiquement sur la trame sonore de ses films. Nous aurions aussi pu tenter de répertorier ses diverses représentations du temps d'un point de vue phénoménologique ou sémiotique. Il s'agirait d'études pertinentes, intéressantes et méritées sur un artiste fascinant.

Bien que nous ayons subdivisé notre mémoire de maîtrise de manière à répondre à la problématique de recherche – celle de démontrer que le travail de Patrick Bernatchez s’inscrit dans un imaginaire de la fin motivé par l’époque et le climat dans lequel nous vivons –, nous aimerions, avant de conclure, revenir sur certains points abordés précédemment. Et cela afin de pousser un peu plus loin notre réflexion sur le travail de cet artiste.

Tel que mentionné au chapitre I, le temps prend souvent les traits de l’anticipation dans l’imaginaire de la fin et il y occupe une place importante. Il s’y impose comme une crise parce que l’imaginaire de la fin se construit sur le modèle d’un espace de transition entre un monde qui est délaissé au profit d’un autre sur le point de s’imposer. Dans ce sens, l’anticipation structure ici l’inconnu qu’est la fin en donnant un sens et une direction à cette dernière et en dépeignant quand ou comment elle se produira.

Nous avons vu que la figure du temps en crise donne lieu, selon Bertrand Gervais, à deux postures qui sont celles du ressaisissement et du dessaisissement. Alors que le dessaisissement désigne un monde indéterminé pré- ou postapocalyptique souvent marqué par le chaos, l’entropie et la ruine, le ressaisissement, de son côté, indique de façon quasi précise la manière dont la fin adviendra. *L’Apocalypse de Jean* en est probablement le meilleur exemple. De nos jours, les discours environnementaux alarmants laissent croire que le futur n’est plus porteur d’espoir et semblent avoir le même impact chez les gens que l’Apocalypse d’avant les Lumières. Cela parce que ces messages semblent avoir un effet similaire à celui de Jean dans la mesure où le moindre signe d’un réchauffement climatique ou d’une catastrophe naturelle qui pourrait lui être attribué est recherché.

François Hartog nous a montré, au chapitre II, que le présentisme est le terme qui désigne un nouveau régime d’historicité correspondant à la montée rapide de la

catégorie du présent. Une montée qui impose « l'évidence d'un présent omniprésent » (Hartog, 2003, p. 18) et que l'auteur illustre par l'urgence qu'impose notamment le discours autour de la cause environnementale. Il mentionne que le présent est investi de tout le futur puisque l'héritage dégradé que nous laisserons dégradera également nos héritiers. (Hartog, 2003, p. 212) Pour Hartog, ce nouveau régime d'historicité s'étend autant vers le passé que vers le futur. D'où son omniprésence. Vers le passé à cause de notre devoir de mémoire, de dette et de patrimonialisation puis vers le futur à travers les dispositifs de précaution, de responsabilité et de prise en compte de l'irréversible et de l'irréversible.

Ainsi, autant l'imaginaire de la fin que le présentisme revendiquent un temps en crise pour rendre lisible le futur. Ce temps en crise prend les traits d'un moment abrupt de transition menant à une catastrophe ou à une certaine fatalité dans le cas du premier. Il prend les traits d'un avenir encore possible, mais fortement investi du présent dans le cas du second.

Chaque époque a fait naître chez l'homme son lot de peurs et de craintes. Celles de l'*Homo sapiens* tournaient à l'origine autour de la nécessité de satisfaire ses besoins alimentaires et d'assurer sa sécurité. Sa peur de mourir devait nécessairement être liée à l'appréhension de ne pas pouvoir affronter les dangers auxquels il faisait face, et les humains ont progressivement développé des outils et des armes pour pallier les limites et les faiblesses d'un corps qui ne pouvait les défendre contre tous les dangers.

La crainte de l'homme de ne pouvoir assurer sa subsistance s'étant amenuisée, son imaginaire se renouvelle alors autour de préoccupations qui évoluent au fil du temps. Passant d'une peur d'un châtement divin vers celle des catastrophes naturelles (XVIII^e siècle) puis vers une angoisse du nucléaire (XX^e siècle), les inquiétudes de l'être humain s'actualisent continuellement et prennent, de façon régulière, de nouvelles formes.

Au tournant du XXI^e siècle, la dégradation de l'environnement et les dérèglements climatiques ne mettent pas seulement en évidence l'idée d'un patrimoine naturel à préserver. Elles font également craindre à l'homme que sa survie est compromise. Le désordre autour de l'environnement impose donc une urgence d'agir. Une urgence qui, tout comme l'*Homo Sapiens* a su le faire pour survivre, pose à l'homme d'aujourd'hui un autre défi.

Patrick Bernatchez propose un univers grave, inquiétant et parfois sombre, mais où la vie refuse souvent d'abdiquer. Il s'agit de la représentation d'un monde où les angoisses d'une époque sont mises en scène par le biais d'une existence qui s'agrippe à la vie. Une existence qui, dans l'urgence, s'accroche afin de survivre et de rester pour peut-être éventuellement se perpétuer.

C'est dans cette urgence de vivre que les dessins de la série *Chrysalides* s'insèrent. Les espèces qui cohabitent et s'hybrident entre elles de manière intime révèlent un monde chaotique où les êtres sont en pleine redéfinition. Comme si la survivance de la vie dans son entièreté nécessitait qu'une évolution abrupte s'opère sur un laps de temps relativement court, quitte à subitement suspendre une hiérarchisation biologique darwinienne qui perdure depuis l'origine des espèces. Comme si le sacrifice de certaines espèces soulignait l'urgence et l'importance des événements présents sur la viabilité de la vie au sens large et des formes survivantes futures. Une nature à la fois morte et vivante qui suggère la disparition de certaines et l'éclosion de nouvelles.

La science prolonge déjà notre existence. Elle met en suspens, du moins temporairement, le dépérissement du corps comme marqueur du temps (Ross, 2012, p. 35). Elle accroît notre existence de façon étonnante. Maxime Coulombe mentionne, dans l'ouvrage *Imaginer le posthumain* (2009), que la posthumanité vise à repousser

les limites de l'homme en dépassant celles du corps et qu'elle « est fondée sur l'espoir que l'homme saura, dans un avenir prochain, rompre avec les limites de sa condition biologique. » (Coulombe, 2009, p. 1)

Alors que dans les dessins de l'ensemble *Chrysalides*, la survie passe par des mutations interespèces et une biologie fantastique et faisant preuve de créativité, c'est par une facture technologique que certaines autres œuvres de Patrick Bernatchez semblent souligner l'émancipation de la condition et de l'échelle humaine du temps.

D'abord *BW* (2009-2011) qui éveille l'envie parce qu'elle signale à l'homme autant sa mort imminente que sa portée limitée eu égard à l'immensité de l'échelle de durée que l'œuvre suggère. Une échelle qui, à cause de sa longue portée, confère à l'œuvre un effet de sublime. Une échelle qui crée de l'envie parce qu'à moins de contourner la mort plusieurs fois, cette montre-bracelet mesurant les millénaires lui survivra. Par la durée qu'elle impose, la montre confronte l'homme à sa nature de mortel et lui suggère, d'une manière mélancolique et sobre, qu'elle durera, à la manière d'un monument, bien plus longtemps que lui.

De son côté, le personnage du film *Lost in Time* (2014) souligne autant l'émancipation des limites physiques que celle de l'éternel passage du temps. Alors que la présence des casques en polymère (qui rappellent le crâne des Vanitas), de la montre-bracelet *BW* et d'un habit comportant plusieurs outils de mesures font de lui un être du futur qui aura technologiquement adapté son corps à un environnement hostile, le traitement de l'image du *Sans titre*, de l'ensemble *Lost in Time* (2011) fait, comme nous l'avons expliqué, référence à une époque révolue. Passé et futur se conjuguant désormais au présent, ce personnage évolue dans un temps en crise (Gervais) et une crise du temps (Hartog) qui signale l'urgence et l'omniprésence du moment qu'il doit affronter pour survivre.

De plus, ce protagoniste affiche autant du courage à se battre et à évoluer dans un monde difficile que de la résignation à devoir éventuellement affronter le moment décisif qui le mènera à sa fin. Un personnage qui, dans une situation de crise, cherche à la fois à s'affranchir de ses contraintes physiques que de celles du temps restant à son existence.

À la manière suggérée dans le film *La jetée* (1962) de Chris Marker où des scientifiques utilisent le voyage dans le temps pour y chercher des secours, la figure de Patrick Bernatchez évolue aussi dans ce genre de récit science-fictionnel où les bonds dans le temps semblent également avoir pour objectif de venir au secours du présent. Comme s'il était déjà trop tard et qu'un futur incertain passait nécessairement par l'urgence d'agir sur le passé. Comme si la survie ne passait plus par l'importance accordée aux choix présents, mais par une modification de ceux passés.

En étudiant les œuvres de notre corpus, nous avons réalisé que Patrick Bernatchez utilise le temps autant comme s'il s'agissait d'un motif que d'un matériau. Aborder le travail de l'artiste sous cet angle nous a permis de réaliser que le temps unifie les différents ensembles que sont *Chrysalides*, *Lost in Time* et *134340 Soon*. Or le temps, nous l'avons vu au chapitre III, est le propos d'une catégorie particulière de natures mortes à implication philosophique qui suggère l'éphémérité de notre existence terrestre. Il s'agit de la vanité et ce genre artistique est au cœur du propos de l'artiste.

Alors que la vanité classique représente des éléments qui rappellent philosophiquement à l'homme sa mort à venir, sa variante contemporaine s'en éloigne. Elle n'évoque plus seulement le temps qui passe. Elle fait aussi référence à des positions critiques relatives à nos modalités socio-économiques (Lambotte, 2010, p. 10). Des positions critiques qui peuvent prendre la forme d'anticipation d'un avenir de destruction (Buci-Glucksmann, 2010, p. 76). Dans ce sens, en plus de rappeler la ville (Chassay) comme étant l'une des figures permettant d'imaginer la catastrophe, I

Feel Cold Today (2007) fait également office de *memento mori* puisque la destruction de l'économie marchande qu'elle souligne fait office de métaphore d'une civilisation en déliquescence dans un imaginaire de la fin.

Ce qui nous amène à nous demander en terminant si l'art de Patrick Bernatchez ne peut pas à la fois être observé sous l'angle de la vanité et de la posthumanité. Que son travail souligne certes « la mort assurée de toute chose vivante », mais qu'il aborde également l'idée contraire de la vanité classique. C'est-à-dire celle d'une émancipation de la condition humaine qui paverait la voie à l'immortalité, en éloignant la fatalité.

Le thème artistique de la vanité interroge, par le biais de la nature morte, les limites existentielles de l'homme. De son côté, la posthumanité se fonde sur l'espoir qu'il saura, dans un avenir prochain, rompre avec sa condition biologique. Dans ce sens, nous pouvons en déduire que la vanité humaine, qui se définit comme étant un défaut relatif à l'orgueil et à la complaisance et dont la vanité est la représentation artistique, est un des facteurs de motivation faisant en sorte que l'être humain puisse un jour aspirer à la posthumanité.

Alors que sur une longue durée, le temps aura rendu possibles les mutations biologiques faisant de nous ce que nous sommes aujourd'hui et que par les rituels, il aura permis à la culture de faire preuve de survivance (Warburg), il est à se demander si les angoisses actuelles ne soulignent pas l'idée que la nature manquera désormais de temps pour s'accomplir. Alors que les êtres présents dans les dessins de l'ensemble *Chrysalides* suggèrent que la nature en a suffisamment pour reconfigurer de nouvelles entités viables, l'on peut se questionner si des œuvres plus technologiques de Bernatchez comme la montre-bracelet et les deux photographies sans titre n'imposent pas l'idée inverse. C'est-à-dire que le temps nécessaire à notre

survie n'est plus suffisant et que cette dernière a désormais besoin d'une assistance en lien avec les découvertes technologiques de l'homme pour se perpétuer.

Chaque époque a fait naître chez l'homme son lot de peurs et de craintes, disions-nous. En ayant la possibilité de voyager dans le temps et d'évoluer dans un milieu hostile, il semblerait bien que le protagoniste du film *Lost in Time* (2014) a, tout comme l'a fait l'*Homo Sapiens* en dépassant ses limites corporelles, de plus réussi à transgresser les barrières biologiques et temporelles de la condition humaine. Ce qui en fait, à cet égard et dans le sens de ce que nous disions un peu plus haut, au moins déjà un être qui, grâce à la technologie, est déjà bien différent de nous.

Bien que Patrick Bernatchez propose un univers sombre qui s'inscrit adéquatement dans notre XXI^e siècle riche en drames et en noirceur, il n'en demeure pas moins que la vision de la vie qu'il nous propose dans ses œuvres riches de sens en est une où celle-ci refuse de lâcher prise. Il s'agit d'un univers postapocalyptique qui exprime certes les angoisses de notre époque, mais en mettant en valeur une existence qui s'accroche.

Du « temps des Vanités » comme expression artistique du XVII^e siècle aux « vanités du temps » (Buci-Glucksmann, 2010, p. 55) comme représentations de nos valeurs et de nos préoccupations actuelles, Christine Buci-Glucksmann a exprimé l'idée que les vanités contemporaines comportent un caractère plus affirmatif et nietzschéen dans la mesure où le temps s'y inscrit comme un processus nécessaire de la vie. Dans ce sens Patrick Bernatchez démontre que le temps n'est pas seulement le matériau de base à son travail mais qu'il nous est fondamental et que ce ne sera que grâce à lui si une vie future demeure possible.

APPENDICE A



Figure 1.1

Byron Haskin, *La guerre des mondes*, 1953, Film couleur de 35 mm, sonore, 85 min.
Source : Culture visuelle. « La guerre des mondes a-t-elle eu lieu? ». In *Culture visuelle*. En ligne. < <http://culturevisuelle.org/pulpsciences/archives/62> >. Consultée le 10 février 2015.



Figure 1.2

Jack Arnold, *Tarantula*, 1955, Film noir et blanc de 35 mm, sonore, 80 min.

Source : Wikipedia. « Tarantula (film) » In *Wikipedia The Free Encyclopedia*. En ligne. < [http://en.wikipedia.org/wiki/Tarantula_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Tarantula_(film)) >. Consultée le 10 février 2015.



Figure 1.3

Stanley Kramer, *Le Dernier Rivage*, 1959, Film noir et blanc de 35 mm, sonore, 135 min. Source : Comme au cinéma. « Le Dernier Rivage ». In *Comme au Cinéma.com*. En ligne. < <http://www.commeaucinema.com/film/le-dernier-rivage-science-fiction,15763> >. Consultée le 10 février 2015.

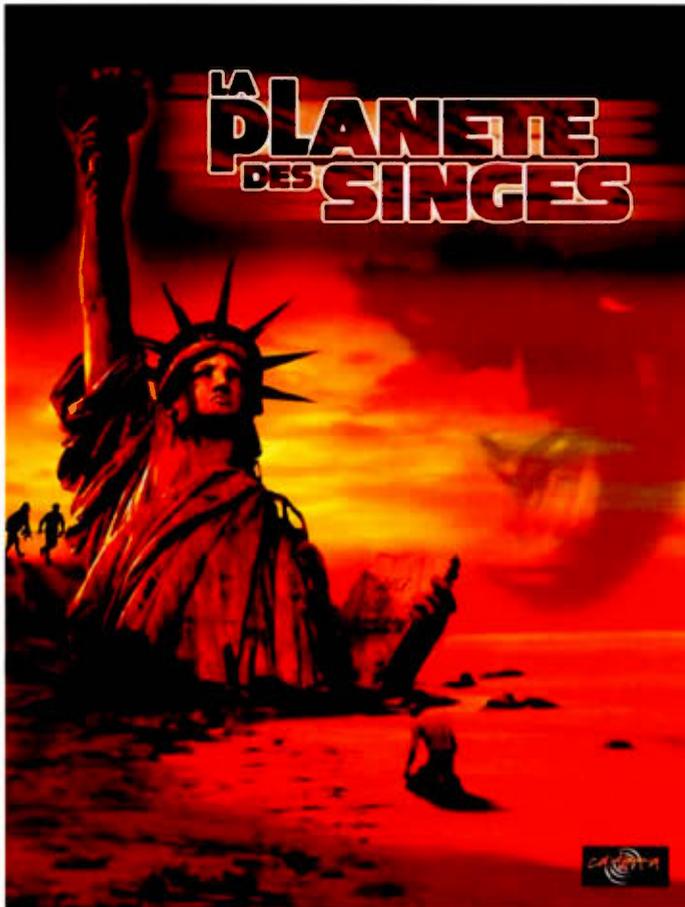


Figure 1.4

Franklin J. Schaffner, *La planète des singes*, 1968, Film couleur de 35 mm, sonore, 112 min. Source : Wikipédia. « La Planète des singes (film, 1968) » In *Wikipédia L'encyclopédie libre*. En ligne.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Plan%C3%A8te_des_singes_%28film,_1968%29>. Consultée le 10 février 2015.

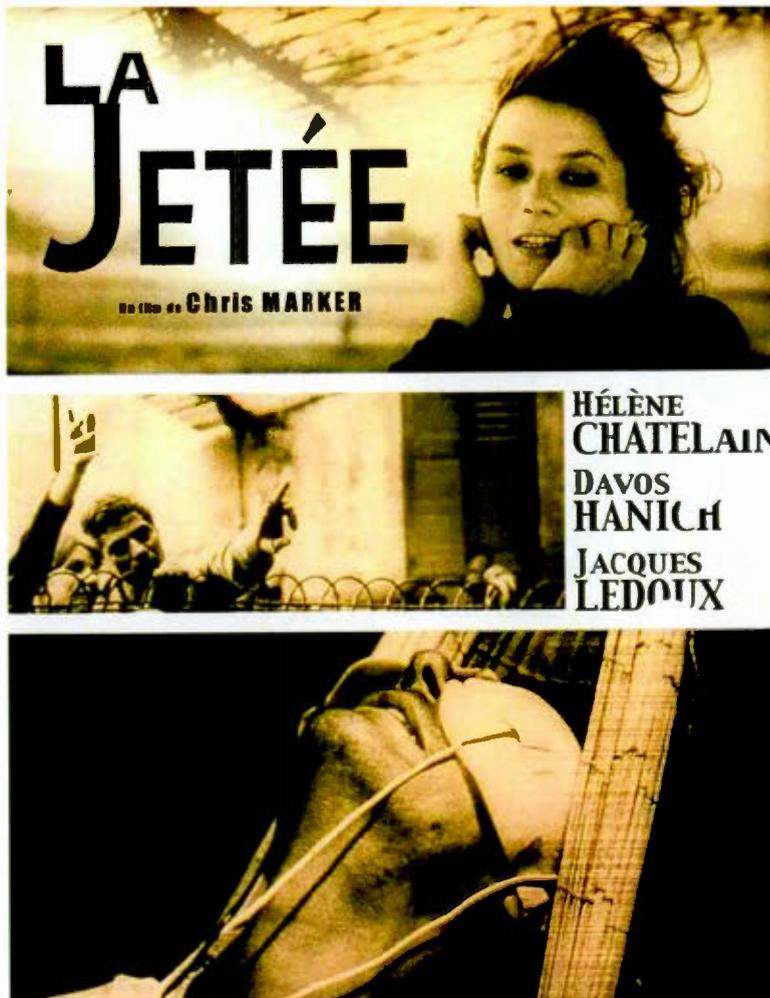


Figure 1.5

Chris Marker, *La Jetée*, 1962, Photo-roman noir et blanc de 35 mm, sonore, 28 min.

Source : Wikipédia. « La Jetée » In *Wikipédia L'encyclopédie libre*. En ligne.

< http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Jet%C3%A9e >. Consultée le 10 février 2015.

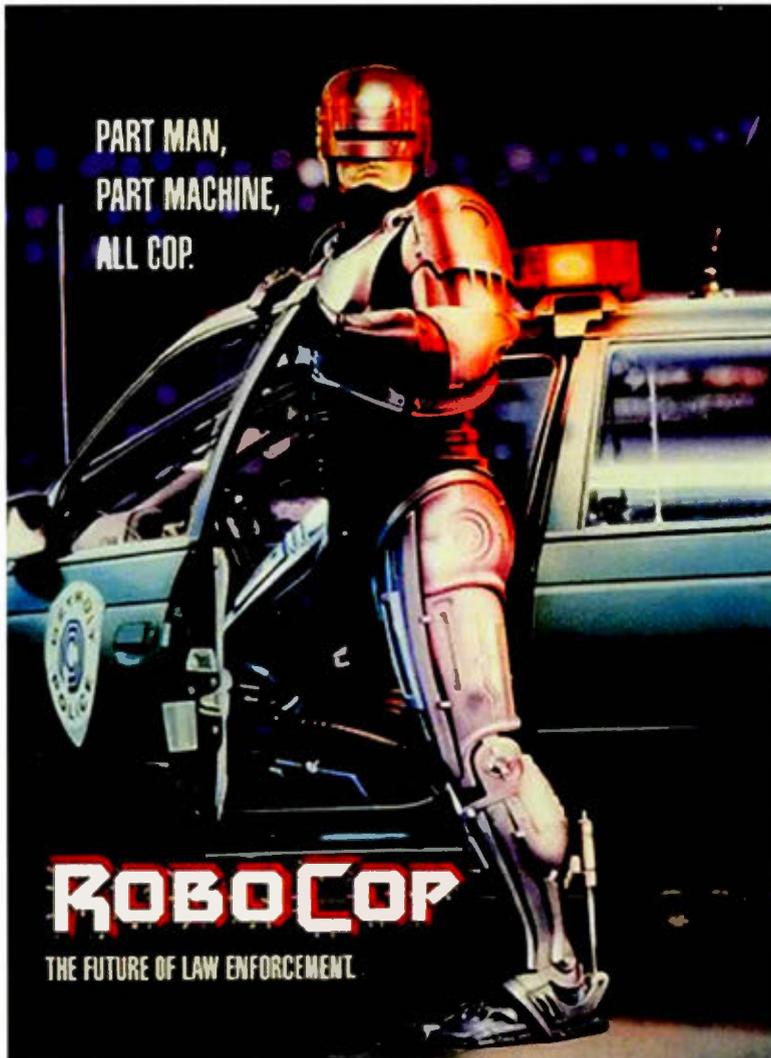


Figure 1.6

Paul Verhoeven, *Robocop*, 1987, Film couleur de 35 mm, sonore, 102 min.

Source : Wikipedia. « Robocop » In *Wikipedia The Free Encyclopedia*. En ligne.

< <http://en.wikipedia.org/wiki/RoboCop> >. Consultée le 10 février 2015.



Figure 1.7

Jonathan Frakes, *Star Trek – Premier Contact*, 1996, Film couleur de 35 mm, sonore, 111 min. Source : Wikipedia. « Borg (Star Trek) » In *Wikipedia The Free Encyclopedia*. En ligne. < http://en.wikipedia.org/wiki/Borg_%28Star_Trek%29 >. Consultée le 10 février 2015.



Figure 1.8
Jake et Dinos Chapman, *HMS – Cockshiter*, 1997, Résine, peinture et perruque sur fibre de verre, dimension inconnue. Source : (Chapman, 2011, p. 39)

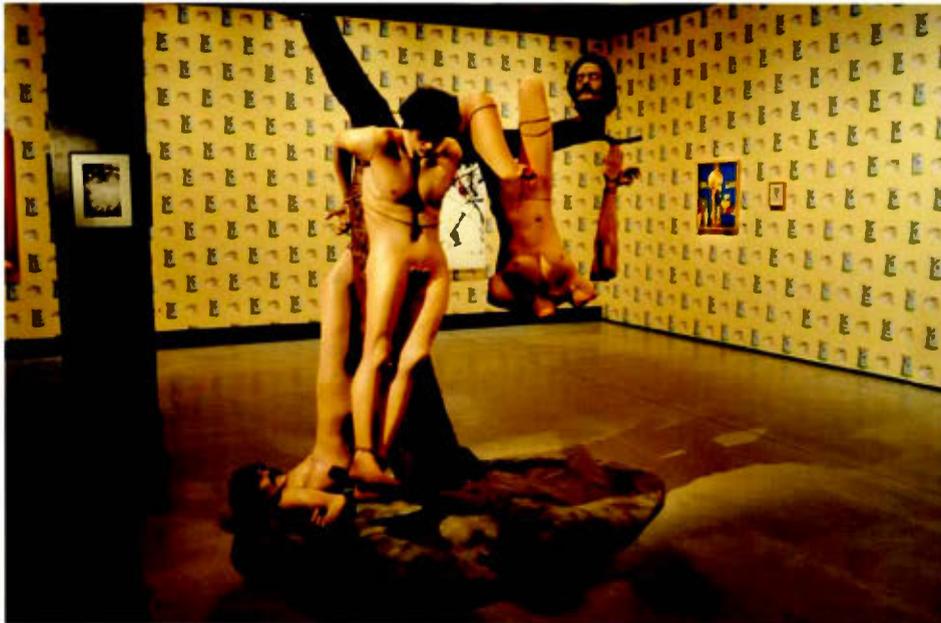


Figure 1.9
Jake et Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead*, 1994, Résine, peinture et perruque sur fibre de verre, 277 x 244 x 152,5 cm. Source : (Chapman, 2011, p. 14)



Figure 1.10
Jake et Dinos Chapman, *Disasters of War*, 1993, Techniques mixtes sur résine de polyester, 130 x 200 x 20 cm. Source : (Chapman, 2011, p. 11)



Figure 1.11

Jake et Dinos Chapman, *Fucking Dinosaurs*, 2011, Techniques mixtes, Dimension variable. Source : White Cube Gallery. « Jake & Dinos Chapman » In *White Cube Bermondsey*. En ligne. < http://whitecube.com/artists/jake_dinos_chapman/ >. Consultée le 10 février 2015.

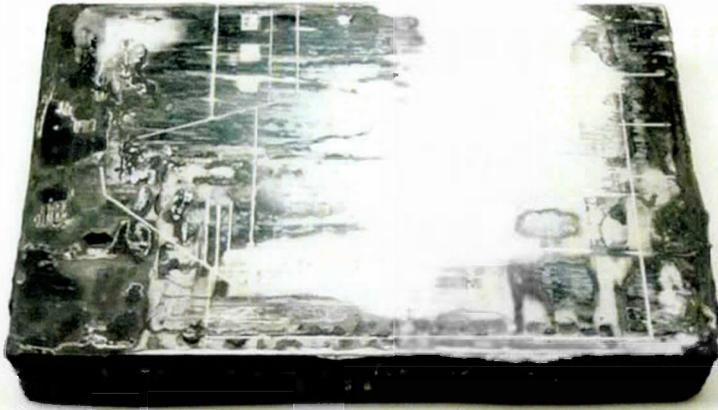


Figure 1.12

Simon Bilodeau, *Sans titre de la série Paysage*, 2012, acrylique, latex et ciment à joints sur bois, 22 x 34 cm. Source : Art Mûr. « Simon Bilodeau » In *Art Mûr*. En ligne. < <http://artmur.com/artistes/simon-bilodeau/aujourd'hui-la-fin-de-la-fin/> >. Consultée le 10 février 2015.



Figure 1.13

Simon Bilodeau, *Ce que l'on ne voit pas qui nous touche : plateforme #1*, 2014, acrylique, latex et ciment à joints sur bois, 122 x 122 x 18 cm. Source : Art Mûr. « Simon Bilodeau » In *Art Mûr*. En ligne. < <http://artmur.com/artistes/simon-bilodeau/ce-que-lon-ne-voit-pas-qui-nous-touche/> >. Consultée le 10 février 2015.



Figure 1.14

Jérôme Bosch, *Le Jugement dernier*, vers 1482, Huile sur panneau (trptyque) 163 x 247 cm. Source : Wikipédia. « Le Jugement dernier (Bosch, Vienne) » In *Wikipédia L'encyclopédie libre*. En ligne.

< [http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jugement_dernier_\(Bosch,_Vienne\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jugement_dernier_(Bosch,_Vienne)) >.

Consultée le 11 février 2015.

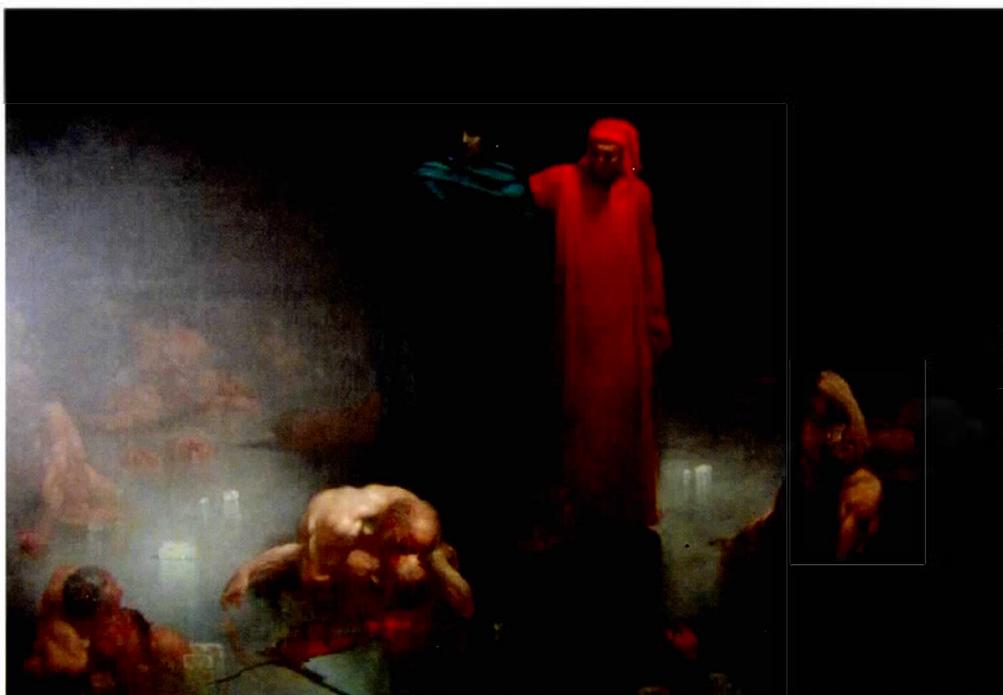


Figure 1.15

Gustave Doré, *Dante et Virgile dans le Neuvième Cercle de l'Enfer*, 1861, Huile sur toile, 315 x 450 cm. Source : Musée d'Orsay. « Gustave Doré (1832-1883).

L'imaginaire au pouvoir. » In *Musée d'Orsay*. En ligne.

< <http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/index.htm> >. Consultée le 11 février 2015.



Figure 1.16

Edward Burtynsky, *Résidus de mine de nickel n° 34*, 1996-1998, Photographie couleur, 102 x 152 cm. Source : Musée des Beaux-Arts du Canada. « Edward Burtynsky. » In *Gallery.ca*. En ligne.

<<http://www.gallery.ca/fr/voir/collections/artist.php?iartistid=815>>

Consultée le 11 février 2015.



Figure 1.17

Huang Yong Ping, *Bugarach*, 2012, Installation, Dimension variable.

Source : Kamel Mennour. « Bugarach ». In Kamelmennour.com. En ligne.

< <http://www.kamelmennour.com/fr/media/6104/huang-yong-ping-bugarach.html> >.

Consultée le 11 février 2015.



Figure 1.18

Huang Yong Ping, *Bugarach*, 2012, Installation, Dimension variable.

Source : Kamel Mennour. « Bugarach ». In Kamelmennour.com. En ligne.

< <http://www.kamelennour.com/fr/media/6104/huang-yong-ping-bugarach.html> >.

Consultée le 11 février 2015.



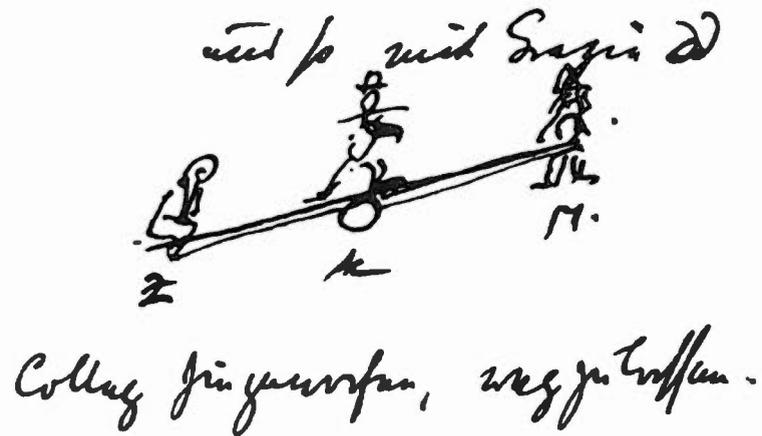
Figure 2.1

Anonyme, *Laocöon et ses fils*, vers 40 av. J.-C., Marbre, 208 x 163 x 112 cm.

Source : Musées du Vatican. « *Laocöon* ». In *Musées du Vatican. En ligne*.

< http://mv.vatican.va/5_FR/pages/x-Schede/MPCs/MPCs_Sala02_03.html >.

Consultée le 11 février 2015.



25. Aby Warburg, *La Balance éternelle*, 1890. Dessin à l'encre extrait des *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, I, p. 110. Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute.

Figure 2.2

Aby Warburg, *La balance éternelle*, 1890, Encre sur papier, Dimension inconnue.
Source : (Didi-Huberman, 2002, p.182)

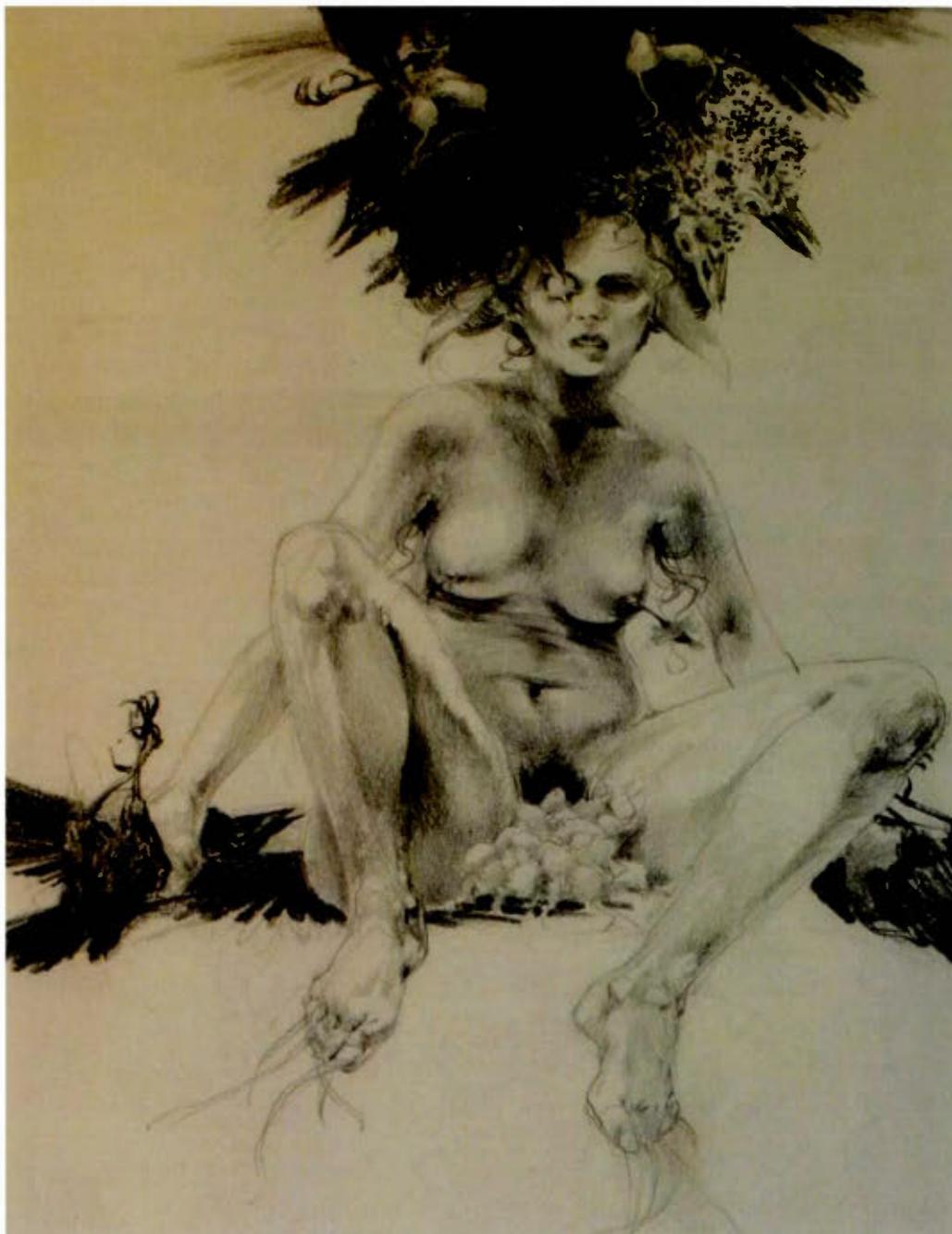


Figure 3.1
Patrick Bernatchez, *Chrysalide no. 70*, 2006, Graphite sur papier, 28 x 21,5 cm.
Source: Collection privée



Figure 3.2
Patrick Bernatchez, *Chrysalide no. 6*, 2006, Graphite sur papier, 28 x 21,5 cm.
Source : (Boucher, 2012, p. 51)



Figure 3.3

Patrick Bernatchez, *I Feel Cold Today*, de l'ensemble *Chrysalide*, 2007, Film couleur de 16 mm, sonore, 12 min 50 sec, 1/3. Source : Canadian Art. « *Patrick Bernatchez : The Chrysalides Trilogy* ». In *CanadianArt*. En ligne.

<<http://canadianart.ca/must-sees/2009/02/26/patrick-bernatchez/>>. Consultée le 13 février 2015.



Figure 3.4

Patrick Bernatchez, *Sans titre*, de l'ensemble *134340 Soon*, 2009, Impression au jet d'encre sur Duraclear laminée sur plexiglas miroir, 122 x 183 cm, 1/3. Source : Canadian Art. « *Patrick Bernatchez : Coming Soon* ». In *CanadianArt. En ligne*. < <http://canadianart.ca/must-sees/2009/06/25/patrick-bernatchez-4/> >. Consultée le 13 février 2015.

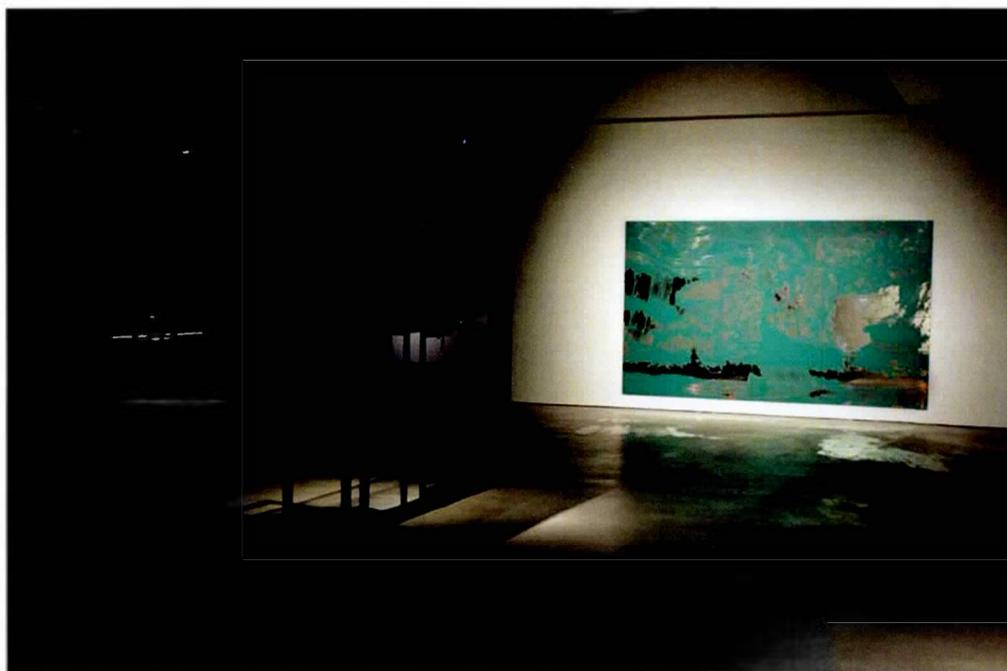


Figure 3.5
Patrick Bernatchez, *Ouverture, de grand ensemble, de l'ensemble Lost in Time*, 2011,
Graphite sur trois miroirs gravés côté tain, 220 x 366 x 0,5 cm. Source : (Boucher,
2012, p. 94-95)



Figure 3.6
Patrick Bernatchez et Roman Winiger, *BW (BlackWatch)*, de l'ensemble *Lost in Time*,
2009-2011, Montre-bracelet, 27 x 5 x 1,5 cm, 1/10. Source : (Boucher, 2012, p. 101)

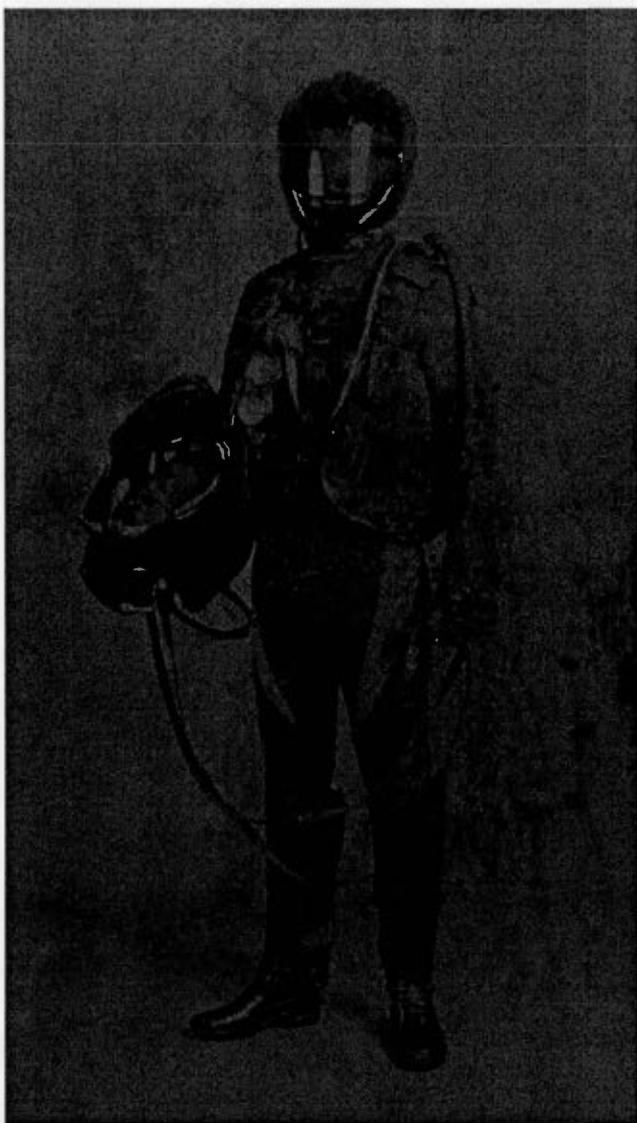


Figure 3.7
Patrick Bernatchez, *Sans titre*, de l'ensemble *Lost in Time*, 2011, Plexiglas teinté, sur impression au jet d'encre sur papier photo, 220 x 122 cm, 1/3. Source : (Boucher, 2012, p. 91)

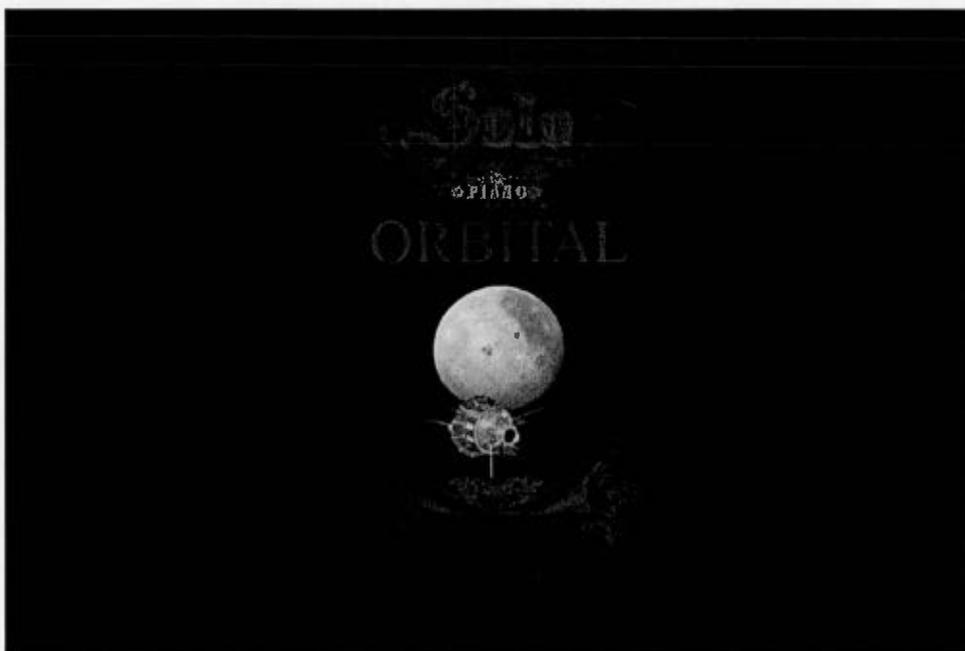


Figure 3.8

Patrick Bernatchez, *Piano orbital, 01 Sonate Guillaume Lekeu*, 2011, Disque vinyle, pochette, 27 min 16 sec, 1/100. Source : Patrick Bernatchez. « *Nouvelles* ». In *Patrick Bernatchez.com. En ligne*. < <http://patrickbernatchez.com/index.html> >. Consultée le 13 février 2015.

Handwritten musical score for 'Piano orbital' by Patrick Bernatchez. The score is written on six staves. At the top left, there is a handwritten number '90' with a circled '3' below it. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The score is written in black ink on white paper. There are some handwritten annotations and corrections throughout the piece, particularly in the lower staves. The overall style is that of a working draft or a composer's sketch.

Figure 3.9
Patrick Bernatchez, *Piano orbital*, 01 Sonate Guillaume Lekeu, de l'ensemble *Lost In Time*, 2011, Page de partition, Dimension inconnue. Source : (Boucher, 2012, p. 21)



Figure 3.10
 Patrick Bernatchez, *180°*, 2011, Film couleur de 35 mm transféré sur support numérique, sonore, 10 min 8 sec. Source : (Boucher, 2012, p. 25)



Figure 3.11
 Patrick Bernatchez, *180°*, 2011, Film couleur de 35 mm transféré sur support numérique, sonore, 10 min 8 sec. Source : (Boucher, 2012, p. 23)



Figure 3.12

Diego Vélasquez, *Portrait de l'infant Don Carlos*, 1626-27, Huile sur toile, 209 x 125 cm. Source : Wikipédia. « Portrait de l'infant Don Carlos » In *Wikipédia L'encyclopédie libre*. En ligne.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_de_l'infant_Don_Carlos>.

Consultée le 13 février 2015.



Figure 3.13

Karl Bryullov, *Portrait of the General-adjutant Count Vasiliy Alekseevich Perovskiy*, 1837, Huile sur toile, Dimension inconnue. Source : Russian paintings. « Bryullov Karl (1799-1852) - brief biography » In *Russian paintings .net*. En ligne. < <http://www.russianpaintings.net/doc.vphp?id=466> >. Consultée le 13 février 2015.

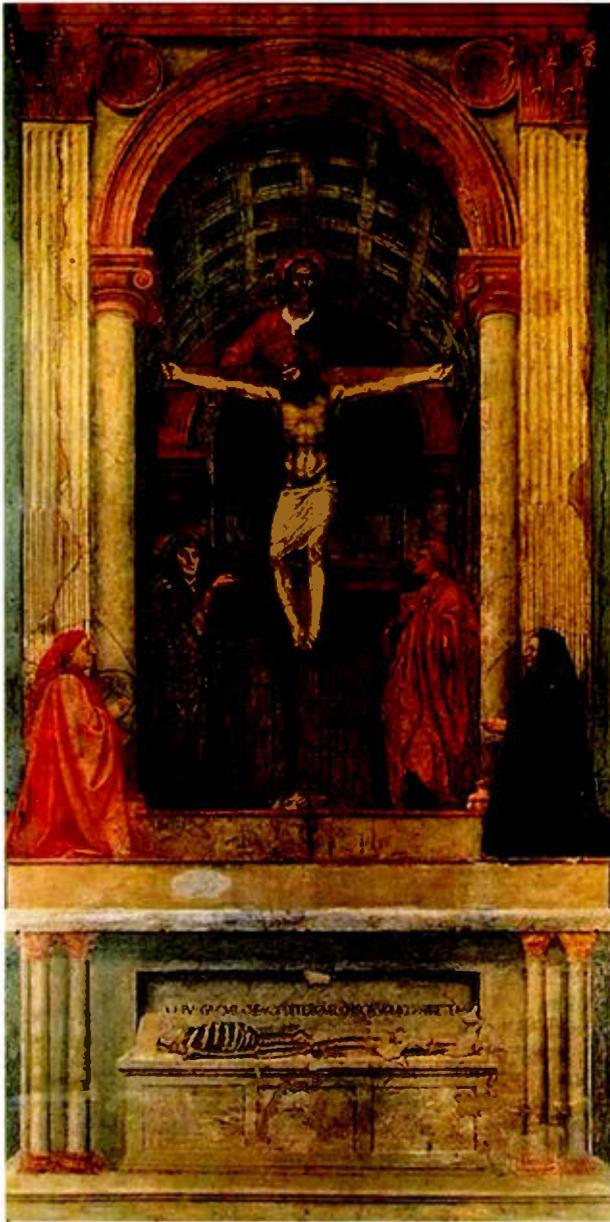


Figure 3.14

Masaccio, *La Trinité*, 1425, Fresque, 667 x 317 cm. Source : Wikipédia. « La Trinité, Masaccio » In *Wikipédia L'encyclopédie libre*. En ligne.

< http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Trinit%C3%A9_%28Masaccio%29 >.

Consultée le 13 février 2015.

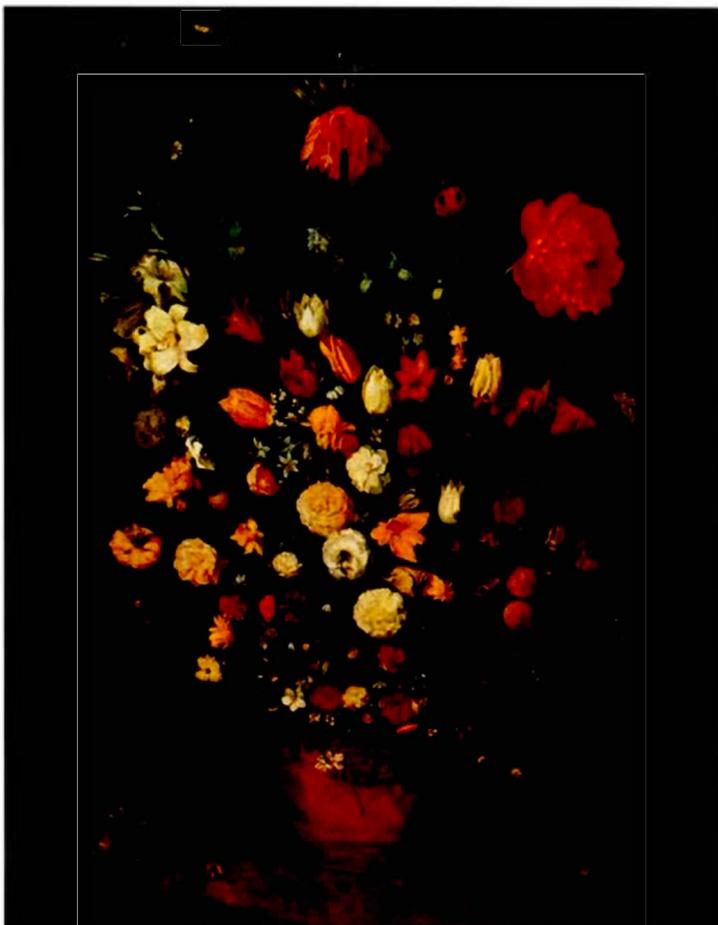


Figure 3.15
Jan Brueghel l'ancien, *Bouquet de fleurs*, 1607, Huile sur bois, 125 x 96 cm.
Source : (Charbonneaux, 2010, p. 60)



Figure 3.16
Damien Hirst, *With Dead Head*, 1981-1991, Photographie sur aluminium, 57.2 x 76.2 cm. Source : (Charbonneaux, 2010, p. 93)



Figure 3.17
Jana Sterbak, *Robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, Bifteck de flanc, Dimension variable, 1/2. Source : (Charbonneaux, 2010, p. 123)



Figure 3.18
Maurizio Cattelan, *Sans titre*, 1997, Squelette de chien, journal Libération, Dimension inconnue. Source : (Charbonneaux, 2010, p. 96)



Figure 3.19
Saverio Lucariello, *Vanitas (potirons et carottes)*, 2005, .Épreuve chromogène, 122 x 162 cm. Source : (Charbonneaux, 2010, p. 73)



Figure 3.20

Rembrandt, *Saint Jérôme écrivant sous un saule*, 1648, Eau-forte et pointe sèche, 18 x 13,3 cm. Source : Bnf Expositions. « Saint Jérôme écrivain sous un saule » In *Bnf Expositions – Les galeries virtuelles de la bibliothèque nationale de France*. En ligne. < <http://expositions.bnf.fr/rembrandt/grand/057.htm> >. Consultée le 13 février 2015.

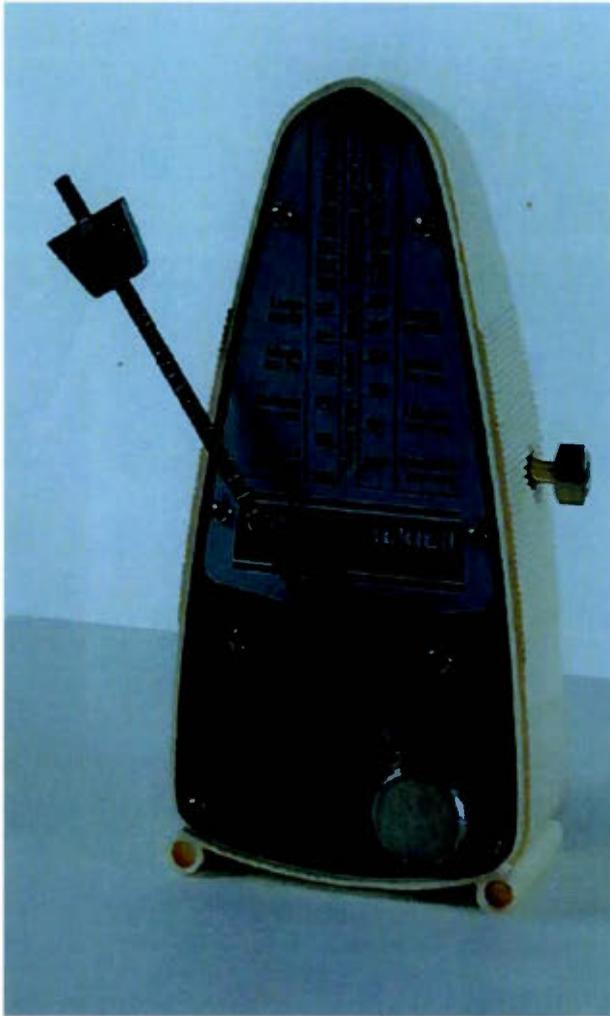


Figure 3.21
Claude Lévêque, *Sans titre*, 1991, Métronome, socle, Dimension inconnue.
Source : (Charbonneaux, 2010, p. 45)



Figure 3.22

Massimo Guerrera, *Passing through (La réunion des pratiques)*, 2012-2013, Encre, médium polymère, papier chiffon marouflé sur toile, 97 x 128 cm.
Source : Massimo Guerrera. « Dessin » In *Galerie Joyce Yahouda Gallery*. En ligne.
< http://joyceyahoudagallery.com/fr/artistes/massimo_guerrera/works/type/3/ >.
Consultée le 4 mars 2015.

APPENDICE B

Countdown To Extinction (1992)

Paroles: Dave Mustaine, David Ellefson et Nick Menza

Musique : Dave Mustaine et Marty Friedman

Durée: 4 minutes 16 secondes

Endangered species, caged in fright
Shot in cold blood, no chance to fight
The stage is set, now pay the price
An ego boost don't think twice
Technology, the battle's unfair
You pull the hammer without a care
Squeeze the trigger that makes you Man
Pseudo-safari, the hunt is canned...
The hunt is canned

[Chorus]

All are gone, all but one
No contest, nowhere to run
No more left, only one
This is it, this is the Countdown to Extinction

Tell the truth, you wouldn't dare
The skin and trophy, oh so rare
Silence speaks louder than words
Ignore the guilt, and take your turn
Liars anagram is "lairs"
Man you were never even there
Killed a few feet from the cages
Point blank, you're so courageous...
So courageous

[Chorus]

One hour from now
Another species of life form

Will disappear off the face of the planet
Forever... and the rate is accelerating

APPENDICE C

ENTRETIEN AVEC PATRICK BERNATCHEZ (entretien du 23 mars 2012 à 13h au local DS-7240 de l'UQAM)

J.P. : [...] Je voulais t'expliquer un peu ma problématique, l'angle sur lequel je vais essayer de composer avec ces deux principaux auteurs [que sont Bertrand Gervais et François Hartog]⁴⁴. Je pense que je suis sur une bonne piste. Si nous nous étions rencontrés il y a un an cela aurait été une autre problématique de recherche. Il a fallu que je fasse une pause parce que j'ai changé d'emploi et je n'ai pas suivi de cours à l'automne. Il s'agissait d'une approche beaucoup plus sémiotique sur les représentations du temps. Je me suis penché sur des auteurs, entre autres Heidegger et Ricœur. À un moment donné cet été j'ai décroché et je me suis dit : ah, non. Ce n'est pas l'approche que je veux prendre.

P.B. : Je suis un autodidacte, je n'ai pas toutes ces références. De temps en temps, je les ai abordées. Je travaille de façon très instinctive et j'ai confiance en cela parce que c'est toujours ce qui m'a guidé. Quand j'hésite ou quand je me pose la question sur la pertinence d'un projet ou d'une idée, normalement le temps fait son cours. À ce jour cela a toujours fonctionné. Cela ne veut pas dire que je fais juste des chefs-d'œuvre parce que j'ai ce modus operandi. Il reste que c'est

44 La problématique et ces deux auteurs phares ont été mentionnés avant le début de l'enregistrement.

d'abord et avant tout des pulsions instinctives qui guident mon travail. [...] Je n'ai pas fait d'études en art ou en philosophie. Ces auteurs je ne les connais pas bien et ils n'ont pas guidé ma pensée. Ce qui guide mon travail c'est vraiment des pulsions purement instinctives. Je constate que cela s'inscrit dans une continuité que je peux maintenant moi-même comprendre. Lorsque je conçois un nouvel ensemble, je peux me situer dans ma démarche beaucoup mieux qu'avant.

J.P. : Comme tu le mentionnes, ce n'est pas quelque chose qui est prédéfini [ou déterminé] à l'avance. Cela s'impose graduellement sans que tu aies à forcer quoi que ce soit.

P.B. : Ce sont des préoccupations [les représentations du temps], mais qui sont le résultat d'une série d'éléments qui se sont combinés ensemble. Parce que mes préoccupations dans la vie ne sont pas forcément centrées sur l'art. Je ne fais que cela [de l'art] maintenant. Étonnamment, mon rapport à la société et ma vision du monde divergent beaucoup de ce que l'on peut voir dans mes œuvres. Dans mes œuvres c'est très fin-du-mondiste.

J.P. : Postapocalyptique?

P.B. : Je suis d'accord. Sauf que si je faisais des œuvres qui me ressemblent [et qui sont plus près de mes préoccupations], à d'autres niveaux, probablement que je ferais des œuvres très politiques. J'ai toujours essayé d'éviter cela pour justement ne pas

me confiner dans un discours que je vis au quotidien. Pour moi, faire de l'art c'est une libération, une forme d'exutoire si on veut. C'est sûr qu'il y a des traces de qui je suis dans la vie. Donc, quand je fais des œuvres d'art, il y a des pulsions qui guident chacune de mes œuvres que souvent j'arrive à identifier un peu plus tard ou en cours de processus. Ou parfois longtemps après.

J.P. : Tu fonctionnes par cycles. Qu'est-ce qui détermine quand un cycle est terminé?

P.B. : C'est nouveau... Pas si nouveau que cela en fait. Parce qu'en discutant avec les gens ou avec Mélanie [Boucher] qui a dû retracer tout le travail des dernières années, j'ai réalisé que la première exposition que j'ai faite officiellement dans un centre d'artistes à Montréal, c'était chez Clark et elle s'appelait *Prophylaxie*. C'était une série de tableaux dans lesquels un couple jouait des jeux érotiques qui les menaient à leur propre autodestruction.

Au début de la série, c'était très figuratif et plus ça allait, plus cela devenait clinique dans l'illustration de leurs actes. À la fin, ça se terminait avec une image d'un couple d'oiseaux.

Encore là le fruit du hasard. Un couple d'oiseaux devant chez moi a fabriqué son nid au printemps. Un matin, je sors et je ne les entends plus. Je les vois, un pendu par le cou et l'autre par une patte. C'était en faisant le nid probablement avec un fil de pêche. C'était vraiment tragique comme image et j'ai pris cela en photo de mauvaise qualité. J'ai reproduit cette scène sur un miroir découpé et cela

venait clore l'ensemble du projet.

[...]

Pour finir mon propos là-dessus, c'est qu'à l'époque, je travaillais parallèlement à ma production artistique. Je travaillais pour me payer un atelier et faire des projets. Cela faisait cependant en sorte que je devais écourter des cycles que je n'avais pas le temps de pousser plus loin.

Prophylaxie est né de divers projets que j'interrompais le temps de travailler, de gagner ma croûte puis de revenir à l'atelier. C'était toujours en dilettante. *Prophylaxie* est un projet dans lequel je m'étais beaucoup investi, mais qui n'a pas connu de suite comme cycle. Je travaillais six mois à un an et à chaque fois c'était entrecoupé dans le temps. Cela aurait pu faire partie d'un seul et même ensemble. C'est juste qu'il me manquait des éléments et que l'idée à un moment donné s'estompe. C'est comme s'il y avait toute une série d'œuvres qui n'ont jamais existé, qui sont apparues dans ma tête, mais que la réalité quotidienne a fait en sorte que je ne les ai pas réalisées. À ce moment-là, je n'avais ni les moyens, ni le temps nécessaire.

Quand j'ai repris, un an ou deux après, avec *Mécanique et débordements*, même chose. J'ai travaillé intensément là-dessus. Au moment de l'expo, j'avais le sentiment d'arriver à quelque chose, de commencer à découvrir un monde puis encore une fois interruption. Pour moi l'art c'était fini puis j'ai repris à mon retour de Berlin.

J.P. : Est-ce à ce moment-là que tu as pensé à *Chrysalides*?

P.B. : Oui, sauf que je pensais surtout à arrêter. Lorsque je suis parti à Berlin pour six mois, c'était pour arrêter de faire de l'art. Parce que cela n'avait plus de sens pour moi puisque c'était constamment en dilettante. Il y avait comme un cercle vicieux. Faire de l'art m'empêchait une certaine mobilité, parce que j'étais obligé de louer un atelier, de payer mon appartement et de fonctionner. Tout cela nécessitait le fait que j'aie travaillé à l'extérieur. J'étais pris dans un cercle vicieux. Je ne pouvais pas faire de l'art à fond et si j'arrêtais de travailler, je ne pouvais pas faire les projets dont j'avais envie, parce que ceux-ci impliquaient d'avoir des moyens [financiers considérables]. Je ne pouvais pas m'exprimer et faire les choses pleinement. Je préférais donc arrêter totalement.

J.P. : Tu es donc parti à Berlin pendant six mois en te disant, on met l'art de côté et on passe à autre chose.

P.B. : Puis [une fois rendu là-bas,] cela a peut-être pris deux ou trois semaines et je me suis dit : Je vais quand même essayer de revoir mon approche et ma façon de travailler. Je ne ferai pas de demande de bourse ni appliquer dans une galerie.

En étant là-bas, j'ai réalisé que tout le temps que j'avais passé dans le *Fashion Plaza*, avait [fait naître chez moi] plein d'idées. Lorsque je suis parti, ce n'est pas parce que je n'avais plus d'idées.

C'est juste que je constatais que plusieurs projets n'avaient pas été réalisés par manque de temps ou de moyens. J'étais dans une impasse continue.

Là-bas, j'ai trouvé cette formule-là. Je me suis dit : si je retourne à Montréal, je pourrai faire un film et des dessins que je présenterai de façon sporadique dans l'immeuble. Je ferai un cycle d'une année et toujours dans l'esprit du cycle je pourrai faire quatre événements de six heures. Chacun de 6 heures à minuit. J'en fais quatre, ce qui forme un cycle de vingt-quatre heures. Ce sera des petits *happenings* où je vais montrer mon travail en cours. C'est-à-dire en cours de processus. Pendant leur réalisation. De cette manière, je m'enlève ce stress-là. Cela va être comme une espèce de laboratoire qui va susciter puis générer une énergie. Cela évite la perpétuelle attente d'une subvention potentielle ou d'une acceptation d'une galerie.

Si à Berlin je m'étais dit : bon je vais appliquer à Clark, à Skol, ou je ne sais où. Ou encore si je m'étais dit : je vais faire une demande de bourse, je me serais encore retrouvé dans une attente de quatre, cinq ou six mois au risque d'avoir un refus.

J.P. : En fait, c'est une attente qui stoppe ton esprit créatif.

P.B. : Oui, mon esprit créatif est complètement entaché par cette réalité, qui est complètement castrante. J'ai fonctionné souvent comme cela. Qu'un projet ne pouvait naître que si j'obtenais une bourse ou si je prenais d'autres moyens pour y arriver.

Mais c'est assez contraignant. Ce n'est absolument pas dans l'ordre des choses. Quand tu as une idée en tête, il faut que tu puisses la réaliser. Peut-être pas toujours dans l'urgence, mais dans une certaine instantanéité.

J.P. : Dans quelques mois. Pas question d'attendre six mois avant qu'une bourse arrive.

P.B. : Idéalement. Ou bien tu es hyper organisé et tu arrives à gérer tout cela en sachant que tu es à peu près certain d'obtenir ta bourse. Maintenant, j'ai davantage de chance d'en obtenir une que j'en avais à l'époque. À l'époque, envisager ou anticiper cette attente, ce n'était pas garant d'une bourse. Alors que maintenant, je pourrais évaluer mes chances à environ 1 sur 4. Je peux dire que maintenant cela a du sens. Je fais une demande maintenant qui s'intégrera éventuellement dans un projet. Alors qu'à l'époque, c'était un problème qui venait constamment briser le rythme.

En trouvant cette façon de présenter mon travail dans un espace où j'avais mon atelier, sachant très bien que je pouvais obtenir la collaboration du concierge de l'immeuble, j'ai réalisé [...] et pris conscience que les films, les projets sonores et même les dessins que j'avais en tête sont des œuvres reliées, pensées, réfléchies dans le contexte de cet immeuble [*Fashion Plaza*]. Ça faisait déjà des années que j'étais là-bas et j'ai réalisé que l'immeuble changeait beaucoup.

J.P. : C'était un immeuble dont la principale industrie, dans les années 70, était celle du textile.

P.B. : Oui, jusqu'au milieu des années 90. Quand je suis arrivé [au *Fashion Plaza*], c'était le début de la fin, mais je ne pouvais pas le savoir. J'ai assisté à toute la métamorphose, depuis douze ans. En pensant à cela depuis Berlin, je me suis dit : finalement c'est cela mon sujet. C'est *Fashion Plaza*. Je vais faire mes œuvres à cet endroit, puis je vais les diffuser là pendant une année. On laisse tomber les demandes de bourse. On laisse tomber les propositions dans les galeries. J'en ferai une plus tard ce n'est pas grave, mais je sais déjà que je peux attaquer le projet de front.

J.P. : On se trouve à être autour de 2005-2006?

P.B. : C'est en 2006 que je suis allé à Berlin. À mon retour, je vois une grosse pile [de dépliant] au pied de la porte de mon voisin d'atelier qui était là depuis les tout débuts. Il était fabricant de costumes en laine [et avait libéré son local]. C'est là que j'ai eu envie de recréer une tempête de neige et *I Feel Cold Today*. J'ai eu une semaine pour le faire, car tout allait être démoli.

J.P. : *I Feel Cold Today* a donc été tourné au *Fashion Plaza*?

P.B. : Oui. Cela a été filmé dans le local voisin au mien. C'était une manufacture et il s'agissait de leur bureau qui était dans cet état depuis les années 70. Ça se voit d'ailleurs par le décor qui n'a pas changé.

J.P. : On voit les divisions [dans ton film]. Là où étaient les bureaux. Le cadrage principal, c'est justement le bureau avec la chaise.

P.B. : On est dans le hall d'entrée. Dans la salle d'accueil en fait. C'est intéressant parce que l'aménagement a été démoli peu de temps après. C'est une façon de conserver une trace du *Fashion Plaza* et de cet espace. Une façon d'évoquer la perte de la fonction première de cet immeuble qui est en train de devenir autre chose.

Quand j'ai décidé d'appeler [...] l'ensemble du projet [...] *Chrysalides*, je trouvais que cela faisait du sens. Parce que j'avais l'intention de m'enfermer dans le lieu, dans cette espèce de grand cocon. Cela avait du sens aussi parce que c'était une entreprise de textile où se trouvaient plein de machines à tisser. Des machines au milieu desquelles, nous aurions pu mettre un élément et en faire un immense cocon correspondant à la phase de métamorphose de l'immeuble d'un point de vue économique aussi. L'immeuble est en quelque sorte l'icône d'un événement qui se passe à plus grande échelle avec la globalisation.

J.P. : C'est difficile pour l'industrie du textile à cette époque à Montréal.

P.B. : C'est une industrie particulière, mais c'en est une parmi tant d'autres. Je trouvais que c'était un bel exemple. Même si je n'ai pas voulu mettre l'accent là-dessus [la transformation liée à la globalisation], ce propos-là y est aussi. Un bâtiment qui devenait vétuste puis qui finalement s'est transformé en autre chose.

J.P. : Alors, quelque chose disparaît, mais en réalité autre chose apparaît.

P.B. : Oui, autre chose apparaît. La vie, la mort, la renaissance...

J.P. : Transformé en quelque chose de positif?

P.B. : Pas forcément, parce que pour moi l'immeuble représente en quelque sorte des besoins d'un système dans lequel on vit et qui est en transformation. Le capitalisme qui se transforme et qui se déplace. Celui-là [*Fashion Plaza*] a servi à une époque. Il avait une fonction qui cadrerait dans le système. À un moment donné cela ne fonctionne plus. Cette espèce de gros bloc de béton, nous sommes en train de l'adapter une fois de plus. Le bon exemple de ce qui se passe maintenant est qu'il s'est transformé en un espace de luxe. Éventuellement en condos. C'est une belle représentation de l'évolution de ce système [capitaliste].

[...]

Enfin, pour en revenir à notre histoire, au retour de Berlin, *paaf!* Tout de suite je réalise *I Feel Cold Today* qui ne devait pas être le premier film. La raison pour laquelle le film avec la voiture s'appelle *Chrysalides*, c'est que c'était le film [central]. Un peu comme le rôle qu'occupe aujourd'hui la montre dans *Lost in Time*. Pour moi la montre, c'est l'élément central de tout le projet actuellement en cours.

À l'époque, ce film-là [*Chrysalides*], c'était le noyau. Un film [...] où la caméra était fixée sur un personnage qui lui se trouvait confiné dans cette voiture. Qui elle était dans un garage. Le garage qui était dans *Fashion Plaza*. C'est donc une succession de couche. Un peu comme on imagine la terre avec en son centre le noyau terrestre. Le personnage dans la voiture, c'est l'atome si on veut. Le noyau central de tout cela.

Le film *Chrysalides* devait donc être tourné en premier et puis finalement pour des raisons pratiques, j'ai commencé par *I Feel Cold Today*. C'était mon premier film. Je ne savais pas comment se faisait [la production d'un film] et puis on a fait cela en une journée et demi avec les amis.

J.P. : Cela s'est donc fait très rapidement. La trame musicale pour les films *Chrysalides* et *I Feel Cold Today*, est-ce que c'est toi qui l'a composée?

P.B. : Pour la petite histoire, *I Feel Cold Today* porte le titre d'une chanson d'un groupe autrichien trash assez minimal. Il s'agit de la trame sonore sur laquelle j'ai tout conçu le scénario. En procédant au montage sur cette pièce musicale, j'ai réalisé que cela ne fonctionnait pas du tout. Mais ce n'était pas grave parce que cela m'a permis de concevoir chacune des planches ou séquences du film. Je savais exactement ce que je voulais parce que j'ai entendu cette musique pendant un an. Je le savais que ce serait cela. C'est juste que quand j'ai plaqué la musique, cela ne fonctionnait pas.

C'était une bonne chose parce que cela m'a ouvert les portes à plein d'autres possibilités. J'ai choisi assez rapidement d'inclure des pièces de Holst et de Fauré. Il y avait quelques œuvres classiques que j'aimais beaucoup. [...] C'est comme cela que j'ai construit la pièce *soundtrack*.

C'est une grosse *pizza* qui rassemble du Gorecki, du Fauré, *Les planètes* de Holst. Il y a la Symphonie no 2 de Rachmaninov en ouverture. Après, ce sont des sons d'ambiance surtout.

[...]

J.P. : Lorsque tu as décidé de faire des films, tu n'avais aucune expérience dans le domaine de la production?

P.B. : Non. J'ai appelé une amie qui était DOP (directrice de production) et je lui ai dit que je voulais tourner en pellicule. Je lui ai expliqué le scénario. Je lui ai dit que je voulais deux caméras. J'ai demandé comment faire après et j'ai questionné au sujet de la technique. [...]

J.P. : Tu conçois ton scénario et l'esprit que tu veux donner à l'ensemble?

P.B. : Je suis très précis dans mes directives, donc il n'y a pas d'hésitation. Pour un DOP (directeur de production), c'est facile. La caméra, c'est moi qui la place. Je dis ce que je veux comme plan, les valeurs de plan... J'explique même si je ne sais pas le nom de la lentille.

Je peux faire un dessin à la limite. Mais c'est tellement clair que je n'ai pas besoin d'en faire.

Je fais aussi un *story-board*. Cela dirige et aide la DOP et l'équipe. Cela les énerve quand ils ne connaissent pas [les directives précises]. Ils n'ont pas la vision d'ensemble du projet et comme à chaque fois, c'est toujours précipité... Précédemment j'ai fait beaucoup de *story-board*. C'est le paradoxe, j'en ai fait beaucoup...

J.P. : Pour la publicité ?

P.B. : J'ai gagné ma vie avec cela longtemps. J'ai toujours détesté ça et maintenant, je fais le *story-board* pour mes propres films.

J.P. : Sauf que pour ceux qui travaillent avec toi, il leur est très utile justement parce qu'il leur permet de comprendre exactement ce que tu veux.

P.B. : Oui, mais je trouve cela tellement inducteur un *story-board*. Ça m'énerve.

J.P. : As-tu l'impression que le fait de devoir le faire a un effet sur le rendu final qui aurait été différent sans sa présence?

P.B. : Je pense que oui. Mais en même temps, il vaut mieux que les gens sachent ce que tu veux, même s'il s'agit d'un dessin pas très précis.

Sinon, ils interprètent mal. Sauf que puisque je suis là pendant le tournage, il n'y a pas de risque que la caméra soit au mauvais endroit. J'ai remarqué qu'ils tiennent souvent pour acquis que le plan doit être celui que tu as dessiné à la va-vite. Alors que parfois la situation où l'on se retrouve nécessite forcément que la caméra ne se positionne plus ici, mais là. Pour moi c'est clair, je peux le dire en étant là. Pour eux, le *story-board*, il est comme ça... Mais on s'en fout du *story-board* (rire).

Quand je faisais des dessins pour la publicité, souvent c'était exactement les plans que j'avais dessinés qui étaient tournés. Cela me fascinait. Je me disais ils sont fous. Je regardais la télé, je le voyais passer (le commercial) et je disais : O.K. on a fait ça, tel quel. Le personnage est frisé pareil comme celui que j'ai dessiné, les mêmes lunettes, la madame est blonde pareille, la lampe est blanche. Je me disais : c'est étrange, ils sont paresseux, ils ont pris cela *by the book*.

J.P. : Ils se disent que c'est ce que le client a approuvé.

P.B. : Ils ne prennent pas de risque. Je faisais comme si j'appliquais des automatismes, si l'on veut. Il a une scène puis je la dessine de la façon la plus simple en schématisant pour atteindre la compréhension.

J.P. : Dans *Chrysalides*, les dessins affichent beaucoup d'hybridité entre l'homme et la nature (les champignons, les abeilles, etc.). Nous sommes dans un monde postapocalyptique selon toi.

P.B. Oui

J.P. Est-ce que tu perçois cette hybridité-là comme étant un facteur positif ou quelque chose de plutôt péjoratif par rapport à notre avenir?

P.B. : L'avenir, cela dépend comment on le perçoit. Parce que ce n'est pas forcément négatif d'imaginer que la disparition de l'humanité s'en vient. Quand je dis cela, ce n'est pas que cela s'en vient en 2012. L'idée n'est pas que cela se produise dans un avenir rapproché. Cela ne m'empêche pas de dormir. Je vois le tout comme une fatalité ou une nécessité. Quand on regarde le cosmos, on comprend assez vite qu'il y a eu un événement formidable qui fait qu'on est là aujourd'hui. Maintenant on a créé tellement de choses complètement débiles et fascinantes en même temps. Notre technologie est avancée. Tout cela ne fait pas de sens.

Ces dessins-là, quand je dis que c'est postapocalyptique c'est tout simplement comme si j'imagine qu'après nous, il y aura une fin progressive ou une espèce de retour, une régression, une perte du langage, à la limite un retour à une forme de bestialité de l'humanité telle qu'on la conçoit aujourd'hui comme civilisée.

J'aime imaginer en fait que s'il y a disparition de l'homme et des sociétés un jour (dans mille ans, dans cent ans, dans *whatever* quand), il y aura forcément des traces, des restants. Imaginons que ce soit un cataclysme nucléaire, il y aura des êtres

hybrides qui auront perdu la notion du langage et qui communiqueront d'autres façons et qui vont se réapproprier [le monde].

J.P. : Des nouvelles espèces qui se forment à partir du chaos.

P.B. : Oui. Je vois cela comme des genres mélangés. Des abeilles qui fécondent une femme et qui forment leur ruche dans le corps humain. Dans un corps à moitié délabré qui a encore des fonctions, mais qui ressemble plus à une loque humaine qu'à un humain tel qu'on le connaît aujourd'hui. [Un corps] qui devient un espace vivant où le sang circule, mais où d'autres parasites s'y greffent. J'ai pris des abeilles, des champignons... cela aurait pu être autre chose. J'imagine un désordre total dans la hiérarchie puis dans les chaînes alimentaire et biologique. Les dessins sont un peu ça. Cette hybridité provient d'une idée qui m'est venue comme cela. Pas d'un coup, mais progressivement en faisant des dessins. Je ne me suis pas dit : je vais faire des êtres hybrides. C'est en faisant des dessins de façon spontanée, peut-être de façon psychanalytique, à raison d'un par jour que s'est installé un univers que j'ai appris à apprivoiser et à définir.

J.P. : Ce n'était pas prédéfini, cela s'est imposé en faisant le constat à la fin?

P.B. : Pas à la fin. En cours de route. Quand je commence un dessin, c'est très simple. Je commence exactement comme ça, dans un fauteuil. Dans un cahier, j'amorce. Je trace des lignes, des contours, et là, apparaît un personnage. Puis quelques esquisses de courbes, puis cette personne-là est courbée. Puis il y a une excroissance là, mais c'est un défaut de dessin qui devient une ruche, etc.

J.P. : Tu combles, ce que tu estimes des lacunes, en y greffant d'autres éléments organiques.

P.B. : Oui. J'avais envie de trucs organiques. Je n'avais pas envie d'objets. Même si le casque est apparu dans ces dessins-là, j'ai cherché à éviter la contextualisation. J'avais envie d'espaces naturels dont le contexte se limite toujours à la nature.

J.P. : Le casque est présent dans ces dessins?

P.B. : Il y a quelques casques qui sont présents. Les dessins ont motivé le désir de recommencer à dessiner tout simplement. Parce que j'ai beaucoup dessiné, j'avais mis cela de côté. J'ai toujours essayé de me distancier du dessin par représentation parce que c'était plus facile pour moi. Je n'avais pas envie de me cantonner dans la peinture et dans le dessin. Pour moi, c'était comme un retour tout à fait assumé à une pratique tout à fait traditionnelle. J'avais envie de faire du dessin et de faire un exercice d'ombre et lumière, un truc très classique.

J.P. : Avec un côté à la fois baroque et grotesque. Le casque, tu mentionnes qu'il est présent dans quelques dessins. Évidemment, dans *134340 Soon* et dans *Lost in Time*, il semble avoir pris une grande importance. Il était présent aussi dans *Mécanique et débordements*. Il s'agit d'un motif qui semble te suivre et qui s'impose de cycle en cycle.

P.B. : Oui. Je ne sais pas pourquoi. En fait, pour des raisons esthétiques peut-être au tout début. Même cela ce n'est pas clair pour moi. [...] Dans *Mécaniques et débordements*, j'ai pris un casque, je l'ai fendu en deux et je l'ai rempli d'une prolifération de champignons. L'idée du champignon vient de *Mécanique et débordements*. Je plaquais des champignons sur des matières qui étaient tout à fait synthétiques. C'était encore l'idée d'un vieillissement dans la nature morte. Il y a un casque, plein d'objets du quotidien, un jeu vidéo, mais chacun des objets sont incrustés de champignons.

Quand je suis allé à Chicoutimi présenter cette exposition, j'avais envie d'une grosse installation. Il y avait une espèce de mur immense qui avançait vers nous de façon conique. [...] Il y avait une forme concave de 8 pieds de profondeur en miroir bleu. Puis à l'intérieur j'y ai ce casque tout au fond qui était fendu en deux avec une prolifération de champignons. Il y avait des éclats de verre. Je n'ai plus aucune photo de cela. Je l'ai démoli et j'ai jeté le casque. Le souvenir que j'ai c'est que de loin on n'avait aucune notion de profondeur. Donc, la forme de 8 pieds de long avait presque l'air d'une surface holographique.

Quand j'ai décrit la chose à ma mère, elle m'a dit : C'est étrange, cela semble avoir un rapport à ton cousin. Je n'y avais pas songé, mais j'ai effectivement un cousin qui est mort dans un accident de moto. C'était un accident vraiment violent. Le casque *fullface* a éclaté et écrasé. Il s'agissait d'un cousin avec qui j'étais très proche. Sauf que quand c'est arrivé, j'étais en Europe depuis un mois. J'y étais parti pour trois ou quatre mois et c'était avant internet. J'avais 19 ans. Je n'étais pas le genre à téléphoner non plus quand je partais. Quand je suis revenu, j'ai appris que j'avais un cousin qui était disparu et décédé de cette façon-là. Donc, il se peut qu'inconsciemment...

[...]

Quand ma mère m'a évoqué ce lien possible, j'ai réalisé que le casque symbolise forcément beaucoup de choses. C'est une façon de se protéger. C'est une façon de conserver une forme d'anonymat. C'est un symbole de vitesse. Pour moi il représente cela. Mais il a forcément aussi le symbole du guerrier même si j'aime plus ou moins cette image. Dans le film *77K*⁴⁵, j'ai tout fait pour m'assurer que la forme du casque du cheval épouse non seulement les courbes de ce dernier, mais également celles d'un casque de coureur automobile. Ce n'est donc pas l'idée d'une armure pour cheval.

45 Le film *Lost in Time* qui a été présenté au Casino du Luxembourg en 2014 devait initialement s'intituler *77K* en référence à l'échelle Kelvin de température.

[...]

C'est un objet que j'aime beaucoup... Cette idée du cheval postapocalyptique et d'une civilisation qui revient après nous, ça vient des dessins [de *Chrysalides*]. L'idée du film [77K] que je suis en train de faire remonte aux dessins [de l'ensemble *Chrysalides*]. Dessiner est pour moi très méditatif et je conçois des projets en dessinant.

[L'idée originale est que] le personnage et le cheval casqués à la manière d'un coureur automobile auraient eu droit à une certaine évolution. Dans la courbe qu'on connaît de l'évolution, il y aurait encore des idées de conquêtes. D'abord de conquêtes.

[Dans ce monde], il faudrait composer avec des matières qui ne sont plus les mêmes. Il faudrait reprendre là où nous aurions laissé. C'est un peu ça l'idée, je vois un casque qui est conçu pour des raisons de vitesse ou guerrières, mais avec des technologies qui ont été oubliées, retrouvées, puis réadaptées à des nouvelles fonctions.

Depuis 2006, nous sommes en 2012, les choses ont évolué. Le cavalier et le film [77K] font maintenant partie de l'ensemble *Lost in Time* pour des raisons pratiques, d'anachronisme puis de voyages dans le temps.

J.P. : Abordons *134340 Soon* qui est un ensemble plus court.

P.B C'était un météorite. C'est une commande. C'est le MAC qui a voulu faire une capsule télé de 57 secondes.

Je me suis dit : si je fais un cinquante-sept secondes, je vais quand même me permettre de faire un court métrage avec cette journée de tournage. La journée fut catastrophique. Il y a eu plein de problèmes techniques qui n'étaient aucunement dus à l'équipe, mais à la température, au matériel et aux caméras qui étaient défectueuses. Bref, ce projet-là devait être une capsule télé qui servait de *bande-annonce* à un film qui allait durer dix minutes et qui lui-même était en soi monté sur le principe d'un *thriller*. Mélange de série B, science-fiction et western.

C'était une lutte entre deux pensées. Le darwinisme et le créationnisme tout simplement. Je reprenais des clichés tirés de 2001 l'odyssée de l'espace. Pluton avait perdu son statut de planète pour être rétrogradée à celui de planète naine. Il fallait que je fasse quelque chose avec cela. Donc en 2008 je me suis dit, je vais reprendre cette idée de Pluton et je vais exploiter ce projet de capsule télé pour en faire un projet plus intéressant et plus vaste.

J.P. : Le cosmonaute semble faire figure d'explorateur. [...] Je pense que c'est le *Fashion Plaza* qui se réfléchit dans le casque. C'est très désertique. Il n'y a pas d'autre trace de vie.

P.B. : C'est comme le dernier humain. Même si l'idée est de suggérer un film de série B, le but est de générer quelque chose qui peut nous toucher et nous procurer une certaine émotion. La façon dont ça s'est déroulée a fait en sorte que je n'avais pas les éléments nécessaires pour faire plus que les 57 secondes.

J.P. : Est-ce que je me trompe ou c'est ce film qui était présenté sur un iPod?

P.B. : Oui, chez Donald Browne.

J.P. : C'était une version qui était quand même plus longue.

P.B. : Oui. En fait, ce projet est devenu un projet ouvert auquel je vais peut-être retourner de temps en temps. Peut-être qu'un jour je vais me dire : OK, je consacre une ou deux journées de tournage.

C'est un projet particulier qui est venu d'une commande du Musée et qui me permettait d'explorer ce thème de Dieu ou de l'anéantissement de Dieu. Parce que l'idée de ce film est une fin positive de la transformation de l'homme en primate. C'est un retour en arrière. Mais c'est un recommencement à zéro sans Dieu.

L'objet [le monolithe] représente une entité céleste. Un dieu quelconque, le grand Dieu ou le cosmos, peu importe. C'est une rencontre au coin de la rue entre ces deux-là. Le dernier homme et puis cette masse. C'est une espèce de règlement de compte. Au contact des deux, il y a une déflagration, une métamorphose.

L'homme redevient un singe pour éventuellement redevenir un humain. Mais sans la présence de Dieu.

J.P. : On fait un *clean up* et on repart là où ça devrait être.

P.B. : C'est peut-être pour cela que le tournage a très mal été (rire). Je ne sais pas exactement où cela s'en va, mais c'est un projet qui va toujours rester en parallèle. J'ai eu à revoir le matériel [...] et lorsque j'ai exploré la version un peu plus longue qui était montrée chez Donald [Browne], je me suis mis à considérer qu'il y avait des choses qui pouvaient être récupérées finalement. Je pourrais aller beaucoup plus loin. Il faut juste avoir le temps de le faire et m'y replonger. Il n'est pas dit que je ne le ferai pas pour le MAC dans deux ans, je ne sais pas.

J.P. : Y a-t-il quelque chose qui s'en vient au MAC?

P.B. : J'ai un solo là-bas.

J.P. : Félicitations!

P.B. : C'est un secret, il y a quelques personnes qui le savent. Je pensais que tu le savais.

J.P. : Non, je n'étais pas au courant.

P.B. : L'ensemble *Lost in Time* va se terminer là. [...] Je commence à être épuisé un peu.

J'ai envie de faire des projets, mais ils sont souvent déficitaires depuis plusieurs années. J'arrive à vendre, mais c'est parce que les ventes se font à un rythme qui n'est pas forcément celui de la production.

La journée de tournage [est très dispendieuse]. J'ai 14 000\$ qui est passé en une semaine. Je vais encore dépenser, je ne sais pas combien et peut-être que le film va se faire en deux ans et demi. Mais entretemps, j'avance les 60 000 ou 70 000\$ dont j'ai besoin. Les ventes arrivent, mais aux compte-gouttes.

J.P. : D'où l'idée d'avoir des produits autres comme la photographie?

P.B. : Oui, c'est certain que c'est plus payant de faire une photo pour parler de façon pragmatique. Mais ce n'est pas un leitmotiv pour moi. La photographie du cavalier [existe parce que] j'avais envie de camper [le personnage] avant que le film existe. J'avais envie qu'il soit là et j'avais envie d'explorer ce type de grain de photographie-là.

J.P. : Parle-moi du film *77K*.

P.B. : Lorsque j'ai amorcé l'ensemble *Lost in Time*, j'avais plein de projets, un peu comme *Chrysalides*, qui étaient latents. À un moment donné, j'ai réalisé qu'il y avait des rapports évidents entre ceux-ci et je me suis dit : O.K. je commence mon nouveau [cycle] bientôt parce que je sens qu'il y a tous les éléments pour en faire un nouveau.

77K est un film qui fait un peu le pont entre les ensembles *Chrysalides* et *Lost in Time*. Cela à cause de l'iconographie de laquelle il provient. La définition même du film et de son sujet se fait progressivement en ce moment, même si j'ai le film en tête depuis plusieurs années. Il me reste encore...

J.P. : À le développer?

P.B. : Plus ou moins, je le comprends mieux maintenant. On revient toujours aux instincts. C'est une forme de libération des instincts. Le personnage est, si on veut, une représentation de la conscience ou de la pensée rationnelle. La bête c'est la partie inconsciente, le subconscient, la peur instinctive chez nous. Dans ce film, le cavalier et son cheval sont complètement perdus dans un espace vaste et glacial. Ils vont errer pendant une durée indéfinie puisqu'on traite justement d'un espace qui est indéfini non seulement dans sa temporalité, mais aussi dans sa durée. On ne sait pas combien de temps, combien de jours ou d'années peut durer le film. On ne sait pas à quelle époque il se déroule.

J.P. : Un jeu de va-et-vient entre le passé et le présent?

P.B. : Oui j'y arrive. Le personnage avec son cheval, progressivement on sent une forme d'épuisement. Il va y avoir le cavalier qui descend du cheval et qui essaie de le tirer vers lui. Mais ils sont seuls dans une tempête et finalement le cheval va s'écrouler. Le cavalier va l'abandonner afin d'assurer sa propre survie.

Il va faire un moment seul. Donc dans la conscience et la pensée rationnelle, il va poursuivre sa route. Mais seul dans un paysage aussi vaste et aussi dénudé, il ne peut rien faire. Il va finalement, lui aussi, s'écrouler d'épuisement et il va s'auto-inhumer dans la neige. On ne sait pas si c'est pour se donner une chance de survivre ou tout simplement parce qu'il a pris conscience de sa propre disparition. Puis il se dit qu'il va faire cela [l'inhumation] en respectant les traditions et les rituels.

Plus tard, le film va être entrecoupé de scènes montrant une expédition dans le Grand Nord durant laquelle on va extraire un amas de glace d'une banquise. C'est une scène de nuit. Nous sommes dans l'Arctique et cela se passe aujourd'hui ou plus ou moins de nos jours. On met cet amas de glace dans un camion. On ferme les portes et l'amas de glace se dirige vers ce qu'on imagine être un laboratoire.

J.P. : Est-ce que c'est le cheval ou le personnage qui est dans l'amas de glace?

P.B. : J'ai raconté l'histoire du cheval et du cavalier, mais toute cette évolution dans le temps est entrecoupée de la scène d'expédition, du voyage, du transport de l'amas de glace qui va fondre progressivement. Le bloc se met à fondre et on revient au cheval. L'abandon. On revient au bloc qui fond, qui fond et éventuellement le cavalier qui poursuit sa route seul et qui s'inhume.

Plus loin, nous sommes dans un espace aussi blanc que celui du Pôle Nord. Un lieu qu'on imagine être une salle d'opération. Mais en fait, il n'y a pas vraiment de référence. On est dans un endroit avec des néons et le bloc qui fond. Les formes qui apparaissent à travers la glace nous font progressivement comprendre qu'il s'agit du cheval qui a été abandonné. Le cheval va renaître.

J.P. : Est-ce que l'on pourrait dire que le cavalier s'est sacrifié pour son cheval?

P.B. : Non, c'est un retour aux origines, à la question primaire de la pensée, des intentions, de la vie ou de l'énergie vitale si l'on veut. C'est comme se débarrasser de certains blocages ou d'idées préconçues trop rationnelles et de libérer l'esprit de ses contraintes.

C'est comme cela que je l'interprète. L'important, c'est l'émotion que je peux procurer avec le film. L'histoire du cavalier, du cheval, le cheval qui renaît, le casque qui tombe, c'est vraiment de gros clichés. Mais après, c'est la façon dont on aborde le sujet et que l'on tourne cela. La trame sonore, à moins qu'il y ait un gros changement, va être la fin du projet *Goldberg Experience* que j'ai amorcé avec le piano préparé. Je suis en train de terminer le deuxième volet et le troisième volet de ce projet sonore va culminer avec le film *77K*. Ce sera la trame sonore du film. Ça m'excite beaucoup...

J.P. : Ce piano, il a beaucoup voyagé. Je crois que tu as travaillé dessus d'abord à Berlin, il est revenu à Montréal. Est-ce qu'il est ici dans sa version définitive?

P.B. : Ce projet est une sculpture que j'adapte à chaque fois. J'ai présenté la troisième variation à l'UQAM et la quatrième probablement que ce sera au MAC à ma prochaine exposition. Sauf si je le présente avant.

J.P. : Tu prévois y apporter une trentaine de variations, je crois.

P.B. : J'ai la possibilité de le faire. Si je vends ce piano à un Musée ou à une institution, cela va se faire avec cette clause mentionnant qu'à chaque fois qu'il le présente, je suis libre d'en faire une nouvelle adaptation.

J.P. : Je pense qu'il y a Massimo Guerrera qui a déjà mis des clauses similaires.

P.B. : Massimo a fait cela. Peut-être qu'ici c'était nouveau. Je ne sais pas. [Cela s'est] sûrement [fait] dans d'autres musées du monde.

J.P. : Je veux revenir sur la photographie du cavalier. Je distingue quelque chose à l'intérieur du casque qui n'est pas une forme humaine. J'y vois un museau.

P.B. : Je vois une espèce de forme moi aussi, mais il ne s'agit que d'une réflexion sur le casque.

[...]

J.P. : Quels sont les liens entre les différentes œuvres de l'ensemble *Lost in Time*?

PB. : La montre en fait est très « constellaire » si cela se dit. La montre, trois films [dont] le film *180°*. Autour du film, on a un projet sonore qui s'appelle *Piano orbital*. Autour de *Piano orbital*, j'ai huit explorations d'œuvres pour piano qui sont toutes reliées entre elles par le projet *Piano orbital*. *Piano orbital* est relié à *180°*. C'était même une condition *sine qua non* à la réalisation de ce film puisqu'il fallait que j'effectue trois mois de recherche pour trouver une composition⁴⁶ sonore qui allait être suffisamment forte pour faire une trame sonore de film sans que je l'altère. C'est-à-dire que ça prenait une pièce inversée à *180°* qui allait me procurer l'émotion dont j'avais besoin pour faire le film. Donc, ces deux projets se sont reliés. Mais on pourrait considérer que *Piano orbital* est une œuvre satellite même si elle est essentielle à l'existence de *180°*. Elle contient huit explorations et il va y en avoir une neuvième éventuellement. Mon fantasme est de faire cet exercice avec une symphonie et un orchestre entier. On ne sait pas quand cela va se faire.

46 La partition choisie est la *Sonate pour Piano* de Guillaume Lekeu.

Ensuite, j'ai le film *77K* avec toute une série [...] de sculptures. Puis, il y a des photos. Il va y avoir d'autres aspects, d'autres approches, dont une installation que je suis en train de faire [...].

Ensuite, j'ai mon personnage qui va disparaître. C'est le troisième film, mais je ne sais pas si je vais le faire. Ce film s'appelle *Les avalés*. Si je trouve l'énergie et les moyens, il est relativement simple à faire, mais cela demande, comme à chaque fois, énormément de travail. Il m'attire particulièrement parce qu'il va nécessiter la parole et le jeu d'un comédien. [...] Il symbolise aussi la disparition. Le personnage va disparaître sous nos yeux. On va le voir dans ses actions pendant quelques minutes puis, il va disparaître sous nos yeux d'une manière assez cinématographique.

77K, pour moi, c'est vraiment un voyage dans le temps dont j'ai établi la durée. [...] Cela se passe sur une période de 2 000 ans. J'imagine que c'est après nous, mais en même temps dans le film, il y a une dizaine d'extractions, qui correspondent à notre époque. Le personnage erre entre le passé et le futur avec son casque et sa montre. Le film évoque le futur, mais pourtant ils se retrouvent, le personnage et son cheval, sur des banquises vieilles de plusieurs milliers d'années. Cet amas de glace dans lequel se retrouve le cheval, il était là avant nous. Il est donc question d'un immense anachronisme ici.

[Pour revenir à *Piano orbital*,] il est question sur le plan spatio-temporel de créer une quatrième dimension. C'est-à-dire que quand je prends une œuvre pour piano et qu'on lui fait faire une révolution sur elle-même, il y a encore la notion du cycle. Mais à 90°, à 180° et à 270°, c'est vraiment pour moi des mondes parallèles qui s'ouvrent. On pourrait faire 360° dans tous les axes et puis en créer des milliers, des milliers, des milliers... Je suis vraiment dans une étape schématique d'un projet qui pourrait être beaucoup plus ambitieux.

J.P. : Tu penses avoir complété [les huit explorations pour piano] d'ici deux ans?

P.B. : J'ai déjà une œuvre de Ligeti qui va servir à la deuxième. Je vais travailler sur trois nouveaux compositeurs français. Donc, je vais en avoir quatre. Puis il va falloir que je procède à l'enregistrement avec David, le pianiste. Donc, pour le MAC, il n'est pas impossible que j'aie fini. Mais ensuite il y a toute une série d'œuvres visuelles qui vont être construites et conçues à partir de chacune des partitions. Les premières pages de toutes les partitions des projets vont devenir, je ne sais pas encore si ce sera des gravures ou un projet photographique.

Dans le film *180°*, il est non seulement question de dimension spatio, mais aussi temporelle parce que c'est une pièce de musique que l'on retourne à l'envers. Donc on commence par la fin et on inverse la clé de sol et la clé de fa. On commence par la fin pour finir au début. Il y a non seulement un retour dans le temps, mais

également une déconstruction. C'est carrément ouvrir les portes sur un nouvel espace sonore finalement. C'est ce que j'ai essayé de rendre en images avec le film et le piano. Même si c'est assez plat comme plan, l'idée est d'avoir un personnage qui est dans une position qui défie la loi de la gravité. C'est-à-dire la tête en bas. On s'en rend progressivement compte. Pas au tout début, mais on réalise que finalement ce n'est pas une supercherie.

J.P. : Entre autres lorsque l'on voit le pianiste et sa partition. Je ne sais pas comment la caméra était fixée, mais pour nous la partition est à l'endroit alors que pour le pianiste, elle est à l'envers. En faisant le lien avec le titre *180°*, on réalise que tout se tient.

P.B. : Les gens comprennent à la fin que l'œuvre qu'ils ont entendue est effectivement une œuvre qui est retournée à *180°* et non une pièce qui existe. Et là, ça devient encore plus intéressant.

Il y a beaucoup d'illogismes. C'est pourquoi on refait une nouvelle transcription. Je travaille avec quelqu'un qui fait de la composition. Nous faisons des essais avant pour trouver justement ce qui se passe au niveau de la rythmique et de la mélodie que cela crée. Après, c'est réécrit pour recréer une structure qui est lisible pour l'interprète [...] et que la nouvelle partition ait tous les aspects d'une partition normale. [...] Le pianiste réalise que c'est une écriture étrange, mais il n'a pas le réflexe de tout retourner. La clé de sol et la clé de fa se trouvent au bon endroit. C'est donc un long processus pour arriver à ce résultat finalement.

La montre, je la mets au centre parce que cela fait dix ans que je l'ai en tête, c'est un long projet... J'avais envie de la placer au centre parce que je trouve qu'elle questionne bien la notion de temps. C'est un bel objet. Je la trouve toute petite, mais c'est un objet central.

J.P. : La présentation à la Galerie de l'UQAM de la montre sur son socle avec les *spots* qui créaient un effet de prisme au sol...

P.B. : Oui, c'était l'avis de l'éclairagiste. Je ne l'aurais pas éclairé comme cela.

J.P. : J'ai trouvé l'effet intéressant au sol.

P.B. : C'est intéressant... mais le côté *glam*... J'ai choisi cette matière [le verre du présentoir] pour donner une certaine importance à la montre en dessous qui est un objet vraiment banal. La montre doit normalement être éclairée avec un faisceau doux, très très discret afin de faire disparaître l'ombre du présentoir. [...] C'était l'effet contraire de ce que je voulais.

J.P. : L'ambiance sombre de la présentation au prix Sobey correspondait peut-être davantage à ce que tu voulais.

P.B. : C'était exactement ce que je voulais. J'ai envie que les gens soient dans un espace qui est propice à une forme de méditation. Qu'ils se questionnent face à la nature de cet objet et sur ce cadran comptant le millénaire. Qu'ils essaient de figurer l'espace qu'eux prennent et qu'ils s'efforcent de figurer celui que peut prendre la durée d'utilisation d'un tel objet. Qu'ils comprennent qu'il existe plusieurs échelles de temps. Le temps est très relatif. En fait la conception du temps, c'est une chose complètement abstraite, qu'on a dompté, puis qu'on a asservi à nos propres besoins dans le fond. [...] Maintenant c'est ancré en nous, on a des montres en nous.

J.P. : La dernière question que j'ai concerne le miroir gravé *Ouverture, de grand ensemble*. Le miroir semble revenir de façon récurrente, qu'est-ce que tu y vois?

P.B. : Le miroir, c'est une matière noble comme le verre en fait. Pour moi, le verre, c'est une matière incroyable, car c'est une matière solide à travers laquelle on peut voir. C'est quand même assez rare et fascinant. On l'oublie parce que nous sommes entourés de verre partout. C'est une grande invention quand même. Le miroir pour moi c'est du même ordre. C'est la même matière, mais derrière laquelle on a créé une surface qui permet de se voir intégralement. Le côté vanité, je ne l'aborde pas vraiment parce qu'il vient de soi. Miroir, vanité, c'est implicite, c'est là. Ce n'est pas ça qui m'intéresse. C'est vraiment la matière elle-même. C'est-à-dire que c'est une surface qui permet [...] de créer une force dans les couleurs. Par exemple dans la nature morte (*sans titre*, 2006), il y a une profondeur. [...]

La raison pour laquelle le miroir m'attire, c'est qu'il y a cette possibilité de capter la lumière et de créer une image en mouvement avec une image fixe. Quand j'ai commencé à mettre des couleurs, des résines colorées sur des miroirs, surtout avec le bleu, j'ai atteint une densité et une profondeur qu'aucune surface normale ne peut atteindre.

[...]

Après, j'ai conservé cette idée ou cette envie de travailler avec le miroir tout simplement parce que cela génère et provoque des amalgames de couleurs transparentes vraiment riches. Il y a des failles, des forces et des faiblesses dans ces procédés-là, mais je m'acharne de temps en temps à revenir à cette matière. Je trouve qu'elle est mal exploitée.

Je trouve qu'on a enlevé beaucoup de lustre, pour ne pas faire de mauvais jeux de mots, à une matière qui est intéressante. Malheureusement, je n'ai jamais eu le temps de l'explorer plus à fond. De temps en temps, je reviens à cette matière.

L'idée de graver le miroir (*Ouverture, de grand ensemble*, 2011), c'est pour aller chercher une illusion de profondeur. [...] C'est une matière qui se grave très bien et j'aurais aimé imprimer ces images sur papier si l'exposition de la Galerie de l'UQAM n'était pas arrivée si vite.

J'aurais trouvé une façon de transformer ces miroirs en presse et j'aurais fait des reproductions négatives de ce que j'ai gravé [sur le côté tain].

[...]

J.P. : Je te remercie beaucoup pour cet entretien, c'est très généreux et gentil de ta part.

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, J. (2008, 7 juin). What's going to be hot this summer. *The Globe and Mail*, p. R7.
- Adams, J. (2010, 19 novembre). Daniel Barrow win \$50,000 Sobey Art Award. *The Globe and Mail*, p. A-5.
- Agence France-Presse Washinton. (2013, 29 mars). *États-Unis: 4000 à 6000 milliards de dollars pour les guerres d'Irak et d'Afghanistan*. Récupéré le 6 mars 2014 de <http://www.lapresse.ca/international/etats-unis/201303/29/01-4636005-etats-unis-4000-a-6000-milliards-de-dollars-pour-les-guerres-dirak-et-dafghanistan.php>
- Aquin, S. (2001). *Francisco Goya et Jake & Dinos Chapman – Les désastres de la guerre*. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.
- Arpin, M. (2011, hiver). Entrer en dehors du temps. *Spirale*, 235, p. 10-12.
- Art mûr. (2012). *Simon Bilodeau*. Récupéré le 9 décembre 2013 de <http://artmur.com/artistes/simon-bilodeau/>
- Atlan, M. et Droit, R.-P. (2012). *Humain. Une enquête philosophique sur ces révolutions qui changent nos vies*. Paris : Flammarion.
- Augustine, I. E. (2004, été). Patrick Bernatchez: Mécanique et Débordements: Galerie B-312. *Vie des Arts*, 195, p. 119.
- Baqué, D. (2004). *Photographie plasticienne, L'extrême contemporain*. Paris : Éditions du Regard.
- Barnabé, C. (2014). *Simon Bilodeau – Ce que l'on ne voit pas qui nous touche*. Récupéré le 11 novembre 2014 de <http://artmur.com/artistes/simon-bilodeau/ce-que-lon-ne-voit-pas-qui-nous-touche/>
- Bélisle, J. et Lanctot, M. (2008). *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme - La triennale Québécoise*. Montréal : Musée d'art contemporain.

- Berelian, E. (2005). *The Rough Guide To Heavy Metal*. New York : Rough Guide.
- Bernatchez, P. (2015, 5 mars). *Re : Trois dernières questions*. Courriel envoyé à Jean Pitre. 5 mars 2015.
- Bernatchez, P. (2014). *Les temps inachevés*. Communication donnée au Casino du Luxembourg dans le cadre de son exposition *Les temps inachevés* (27 septembre 2014 au 4 janvier 2015). Récupéré le 15 janvier 2015 de <https://vimeo.com/110559726>
- Bernatchez, P. (2014, 25 août). *Re : Mémoire de maîtrise – Quelques questions*. Courriel envoyé à Jean Pitre. 25 août 2014.
- Bernatchez, P. et Pitre, J. (2012). *Entretien avec l'artiste*. Communication accordée par Patrick Bernatchez à Jean Pitre le 23 mars 2012 à 13h au local DS-7240 de l'UQAM. Voir retranscription à l'appendice C.
- Bernatchez, P. (2011, 29 mars). *Re : Des nouvelles et quelques questions*. Courriel envoyé à Jean Pitre. 29 mars 2011.
- Bernatchez, P. (2009). 13. Récupéré le 15 janvier 2015 de http://www.art-action.org/proposition/catalogue/detail_cat.php?codeoeuvre=15705683&lang=fr&qui=reali&oeuvre=15705683
- Billard, Q. (2003, octobre). *Présences et influences des Planètes de Gustav Holst dans la musique de film américaine de 1970 : un jeu de codes entre les compositeurs et leur modèle*. Récupéré le 10 décembre 2014 de <http://www.cinezik.org/reperes/memoire-holst.pdf>
- Bleu, F. (2007, été). Les détours de l'été. [Summer detours.]. *Vie des Arts*, 207, p. 56-63.
- Boquet, Damien. (2010, 25 octobre). *Pathosformeln: iconographie et représentation verbale des émotions dans les Romans de Tristan (XIIe-XIIIe siècles)*. Récupéré le 12 décembre 2014 de http://emma.hypotheses.org/1061#_ftn4
- Boucher, M. (2012). *Patrick Bernatchez : Lost in Time*. Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Boucher, M., Béland, M. et autres (2008). *Intrus / Intruders*. Québec : MNBAQ.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel.

- Buci-Glucksmann, C., sous la direction de Charbonneau, A.-M. (2010). Les Vanités secondes. *Les Vanités dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion, p. 53-86.
- Campeau, Sylvain. (2010, 10-2010 à 01-2011). Mise en scène de catastrophes appréhendées. *ETC*, 91, p. 59-62
- Careri, G. (2003, janvier). Aby Warburg – Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire. *L'Homme*, 165, p. 41-76
- Caron, J.-F. (2008, hiver). Alain Tremblay collectionneur. [Alain Tremblay the collector.]. *Vie des Arts*, 213, p. 48-50.
- CBN. (2014). *The Christina Broadcasting Network*. Récupéré le 15 janvier 2015 de <http://www.cbn.com/>
- Chapman, J. et Chapman, D. (2011). *Flogging a Dead Horse. The Life and Works of Jake & Dinos Chapman*. New York: Rizzoli.
- Chapron, Jean-Yves. (2010, 26 octobre). *Le changement climatique*. Récupéré le 26 février 2014 de http://www.lemonde.fr/mmpub/edt/doc/20101028/1432327_9d4e_changement_climatique_octobre_2010.pdf
- Charbonneau, A.-M. (sous la direction de). (2010). *Les Vanités dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion.
- Charron, M.-È. (2009a, 2 mai 2009). Un véritable supplément vitaminé. *Le Devoir*, Arts visuels.
- Charron, M.-È. (2009b, 13 juin 2009). Entre bande-annonce et production expérimentale. *Le Devoir*, p.E.8
- Charron, Marie-Ève. (2010, 24 décembre). Expositions – Mise en vue inspirée. *Le Devoir*, Actualités culturelles.
- Charron, M.-È. (2011, 5 novembre 2011). Morts contrôlées. *Le Devoir*, Arts visuels. Récupéré le 15 janvier 2015 de <http://web2.ledevoir.com/culture/arts-visuels/335263/morts-controlees>
- Charron, M.-È. (2012, 27 octobre). La résurgence d'un conteneur industriel. *Le Devoir*, Arts visuels. Récupéré le 15 janvier 2015 de <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/362306/la-resurgence-d-un-conteneur-industriel>

- Chassay, J.-F. (2008). *Dérives de la fin : Sciences, corps & villes*. Montréal : Le Quartanier.
- Chion, M. (2008). *Les films de science-fiction*. Paris : Cahier du cinéma.
- Clark. (2002). *Patrick Bernatchez : Prophylaxie*. Récupéré le 1 mars 2015 de http://centreclark.com/archives/site_pre-2014/programmation/02_03/0204_Bernat_Hilar_Blackmrkt/bernatchez.html
- Clément, Éric. (2014, 27 octobre). *Nicolas Baier à la Biennale : une éternité d'acier*. Récupéré le 24 mars 2019 de <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201410/27/01-4813115-nicolas-baier-a-la-biennale-une-eternite-dacier.php>
- Côté, N. (2008, 19 janvier). La fin du match selon Bernatchez. *Le Soleil*, Arts visuels.
- Coulombe, M. (2009). *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Coulombe, M. (2007, mars, avril, mai). Le sismographe et l'automate : pour une autre lecture de l'art technologique. *ETC*, 77, p. 12-15
- Darwin, C. (2008). *L'origine des espèces*. Paris : Flammarion.
- Debray, R. (2011). *Du bon usage des catastrophes*. Paris : Gallimard.
- De Larochellière, É. (2008, mai, juin et juillet). Le projet Chrysalides : Désordre et mutations au Fashion Plaza, Entretien avec Patrick Bernatchez. *OVNI – Littérature, art, critique*, 01, p.9-11.
- Delgado, J. (2007, 27 octobre). Expositions – Une noyade, une fin de cycle. *Le Devoir*, Arts visuels.
- Delgado, J. (2008, 7 juin). Duels et petits rassemblements de notre art. *Le Devoir*, Arts visuels.
- Delgado, J. (2008, 19 juin). Expositions – Entre chenille et papillon. *Le Devoir*, Arts visuels.
- Delgado, J. (2010, 9 octobre). Expositions – Génération Sobey. *Le Devoir*, Arts visuels.

- De Pasquale, G. (2001). Post-Audio Esthetic. *Espace Sculpture*, 58, p. 26-27
- Desjardins, M. (2004). *Patrick Bernatchez : Mécanique et débordements*. Récupéré le 1 mars 2015 de <http://www.galerieb312.ca/programmation/m%C3%A9canique-et-d%C3%A9bordements>
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Eco, U. (1972). *La structure absente*. Paris : Mercure de France.
- Eco, U. (2010). *De l'arbre au labyrinthe*. Paris : Grasset.
- Évard, J.-L. (2005). *Signes et insignes de la catastrophe. De la swastika à la Shoah*. Paris : Éditions de l'éclat.
- EXPRMNTL Galerie. (2009). *Patrick Bernatchez (Invité pour l'exposition Collisions baroques)*. Récupéré le 6 août 2014 de http://www.exprmntl.fr/IMG/pdf/Patrick_BERNATCHEZ.pdf
- Ferretti, S. (2013). *Pathosformel et mythe du progrès dans l'œuvre de Warburg*. Récupéré le 20 janvier 2014 de <http://imagesrevues.revues.org/2834>
- Fevry, S., Goriely, S. et Join-Lambert, A. (collectif). (2012). *L'imaginaire de l'apocalypse au cinéma*. Paris : L'Harmattan.
- Fillmore, S. et Johnstone, L. (2010). *Prix artistique SOBEY*. Halifax : Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse.
- Foessel, M. (2012a). *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique*. Paris : Editions du Seuil.
- Foessel, M. (2012b, août et septembre). La raison de l'apocalypse. *Critique*, 783-784, p. 666-676
- Funken, P. (2010, juillet-septembre). Relaunch, *Kunstforum International*, 203, p. 266-268.
- Gervais, B. (2004, février). En quête de signes : De l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique. *Sociétés*, 84, p. 13-26.

- Gervais, B. (2008). *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence. Logique de l'imaginaire Tome II*. Montréal : Le Quartanier.
- Gervais, B. (2009). *L'imaginaire de la fin : temps, mots & signes. Logiques de l'imaginaire Tome III*. Montréal : Le Quartanier.
- Gervais, B. et Tillard, P. (dir.) (2010). *Fictions et images du 11 septembre 2001*. Cahier Figura. Récupéré le 10 décembre 2014 de http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/51743/documents/fictions_et_images_du_11_septembre_2001.pdf
- Gessell, P. (2008, 18 juin). Artists pull out all the stops at Quebec Triennial. *The Ottawa Citizen, Arts & Life*.
- Gonnard, A. (sous la direction de). (2001). *Le temps*. Paris : Éditions Flammarion.
- Grenier, C., sous la direction de Charbonneaux, A.-M. (2010). Les Vanités comiques. *Les Vanités dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion, p. 91-129.
- Hall, E. T. (1971). *La dimension cachée*. Paris : Seuil.
- Haraway, D. (2007). *Manifeste cyborg et autres essais*. Paris : Exils Éditeur.
- Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité – Présentisme et expériences du temps*. Paris : Editions du Seuil.
- Head, R. (1993). Holst – Astrology and Modernism in 'The Planets'. *Tempo, New Series, Cambridge University Press*, 187, p. 15-22.
- Hein, F. (2003). *Hard Rock, Heavy Metal, Metal... Histoire, cultures et pratiquants*. Paris : Mélanie Sèteun et irma éditions.
- Henriet, É. B. 2009. *L'uchronie*. Paris : Klincksieck.
- Houellebecq, M. (2015). *Soumission*. Paris : Flammarion.
- Journet, N. (2010). Catastrophes et ordre du monde. *Terrain, revue d'ethnologie de l'Europe*, 54, p. 4 - 9
- Judet de la Combe, P. (2012). Catastrophe et crise : de l'épopée à la tragédie (Grecques). *Critique*, 783-784, p. 642-652.
- Laclotte, M. (1991). *Dictionnaire de la peinture*. Paris : Larousse.

- Lamarche, B. (2002, 24 août). Centres d'artistes – En tous lieux. *Le Devoir*, De visu.
- Lamarche, B. (2014). *Fashion Plaza Nights*. Récupéré le 30 mai 2015 de <https://www.mnbaq.org/blogue/2014/06/04/fashion-plaza-nights>
- Lamotte, M.-C., sous la direction de Charbonneaux, A.-M. (2010). Une introduction. *Les Vanités dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion, p. 9-44.
- Larousse, Dictionnaire de la Peinture. (2003). *Vanité*. Récupéré le 6 août 2014 de <http://www.larousse.fr/archives/peinture/page/1300>
- Lavigne, J. (2007). Les frères Chapman et l'abjection : l'art au service de l'horreur / The Chapman Brothers and Abjection : Art Serving Horror. *Espace Sculpture*, 79, p. 19-25
- Legentil, D. (2010, 4 août 2010). Launch of the fall season at the MAC. *Canada NewsWire : Ottawa*.
- Lehmann, M. (2014). Patrick Bernatchez : 77K, 1^{er}, 2^e et 3^e mouvement. *ETC*, 102, p. 50-51.
- Lepage, J. (2008, 12 avril). L'apocalypse selon Patrick Bernatchez. *La Presse*, Art visuels.
- Lepage, J. (2010, 8 octobre). L'art de la relève, selon Sobey. *Cyberpresse*.
- Lessault, B. (2004). F. Hartog. Régime d'historicité. Présentisme et expériences du temps. *L'orientation scolaire et professionnelle*, 33/3, Récupéré le 20 mars 2015 de <http://osp.revues.org/752>
- Letarte, M. (2008, 10 mai). Journée des musées montréalais – Les portes s'ouvrent sur une triennale ou dévoilent une installation. *Le Devoir*, Actualités culturelles.
- Letendre, D. (2008). *Le Discours utopique dans La Possibilité d'une île de Michel Houellebecq (Mémoire de maîtrise)*. Récupéré le 6 mai 2014 de https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/7247/Letendre_Daniel_2009_memoire.pdf;jsessionid=5A97D4814CC383B09D06A8B873AF89CF?sequence=1
- Marcus, G. (1999). *Lipstick Traces – Une histoire secrète du vingtième siècle*. Paris : Editions Allia.

- Mavridorakis, V. (2011). *Art et science-fiction : La Ballard Connection*. Genève : Mamco.
- Mavrikakis, N. (2007, été). Le 25^e symposium ici et maintenant s'engager dans l'art. [The 25th symposium engaging in art here and now. *Vie des Arts*, 207, p. 71-77.
- Mavrikakis, N. (2008, 24-30 avril). À deux doigts du fantastique. *Voir*, Arts visuels.
- Medley, M. (2010, 16 avril). Canada's 2010 Sobey Art Award longlist announced. *National Post*, p. PM9
- Mennour, K. (2013). *Huang Yong Ping - Bugarach*. Récupéré le 6 mai 2014 de <http://www.kamelmennour.com/media/exhibition/s4/id327/hyp---galerie-cdp-fr.pdf>
- Nitti, P. et Strinati, C. M. (2010). *C'est la vie : vanités, de Pompéi à Damien Hirst*. Paris : Skira Flammarion.
- Paquet, S. (2009). *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Peirce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris : Éditions du Seuil.
- Pauli, L., Haworth-Booth, M. et Baker, K. (2003). *Paysages manufactures. Les photographies d'Edward Burtynsky*. Ottawa : Musée des Beaux-arts du Canada et Yale University Press.
- Perrin, M. (1995). *Le chamanisme*. Paris : PUF.
- Philippon, A. (2013). *Étude comparative de la réactualisation du motif de la vanité dans la pratique artistique contemporaine*. Mémoire. Montréal (Québec, Canada). Université du Québec à Montréal.
- Piras, T. (2000). *Chamanisme*. Puiseaux : Pardès.
- Poulin, P. (2008, 12-2008 à 02-2009). La filature des métaphores : nature/culture - Patrick Bernatchez, Chrysalides : Galerie Skol. *ETC*, 84, p. 40-48.
- Radio-Canada. (2013). *Découverte d'un virus géant vieux de 30 000 ans*. Récupéré le 6 mars 2014 de <http://m.radio-canada.ca/nouvelles/science/2014/03/03/002-virus-geant-congelation.shtml>

- Ribon, M. (1999). *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'Art et la catastrophe*. Paris : Éditions Kimé.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit. Tome 1 – L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil, Essai. .
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit. Tome 3 – Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil, Essai.
- Rischin, R. (2006). *Et Messiaen composa... 1941, Stalag Görnitz. Genèse du Quatuor pour la fin du Temps*. Paris : Ramsay.
- Robert, C. (1985). *Claude Lanzmann explique Shoah au journal télévisé*. Récupéré le 10 janvier 2014 de <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01217/claude-lanzmann-explique-shoah-au-journal-televisé.html>
- Ross, C. (2012). *The Past is the present; it's the future too – The temporal turn in contemporary art*. New York : Bloomsbury.
- Schütze, B. (2009). *Chrysalides – An Allegorical Diagnostic of an Imminent Cataclysm*. Récupéré le 7 février 2011 de http://www.patrickbernatchez.com/p_bernatchez_Schutze.pdf
- Schütze, B. (2010). *Die Zeit Verschlíngt*. Récupéré le 6 août 2014 de http://www.patrickbernatchez.com/project_BW_FR.html
- Schütze, B. (2012). *Patrick Bernatchez - Fraction II*. Récupéré le 1 juillet 2013 de http://www.bertrandgrimont.com/news/COM/DP_Bernatchez_2012.pdf
- Skene, C. (2008, hiver). Québec Triennial. *Canadian Art*, vol. 25, no. 3, p. 152-154.
- Solomon-Godeau, A. (2010, janvier). Photographier la catastrophe. *Terrain*, 54, p. 56-65
- Torres, S. (2004). *Les temps recomposés du film de science-fiction*. Paris : L'Harmattan.
- Unesco. (1972). *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*. Paris : éditions UNESCO.
- Vaughan, R. M. (2010, 21 août). Why modernism failed to connect. *The Globe and Mail*, p. R.10

- Vermorel, C. (2007). *La région humaine, des corps dans la ville : une exposition entre art contemporain et tradition photographique* (Mémoire de maîtrise). Récupéré le 18 novembre 2014 de http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2007/vermorel_c/pdf/vermorel_c.pdf
- Vievard, L. (2012, juin). Dix imaginaires des sciences et des techniques. *Le Centre Ressources Prospectives du Grand Lyon*. Récupéré le 15 octobre 2014 de http://www.millenaire3.com/uploads/tx_ressm3/DIX_imaginaires_des_sciences_01.pdf
- Vila, M.-C. (2012). *Guide de l'opéra : les œuvres majeures du répertoire*. Paris : Larousse.
- Virilio, P. (1989). *Esthétique de la disparition*. Paris : Éditions Galilée.
- Von Drathen, D, sous la direction de Charbonneaux, A-M. (2010). La limite et la dynamique de son pouvoir. *Les Vanités dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion, p. 133-146.
- Wermester, C. (1999, printemps). Fin du monde, fin d'un monde : les expressionnistes et la première guerre mondiale. *Pratiques, Réflexions sur l'art*, 6, p. 15-26
- Wren, J. (2008, hiver). Patrick Bernatchez – Skol, Montreal. *Canadian Art*, vol. 25, no. 3, p. 148.