

AMÉLIE LAURENCE FORTIN

YMAGO MUNDI
La *traductibilité* de l'expérience

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en arts visuels
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

ÉCOLE DES ARTS VISUELS
FACULTÉ D'AMÉNAGEMENT, D'ARCHITECTURE
ET DES ARTS VISUELS
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2011

RÉSUMÉ

Le présent texte témoigne de ma recherche sur le sens du mot expérience dans le champ des arts visuels, de son impact sur la transformation de l'imaginaire d'un artiste et de comment est-il possible de traduire l'expérience. Je choisirai comme point fondateur de ma recherche l'expérience de la survie, épreuve dont je me ferai le cobaye et qui me permettra de développer sur la force directe du changement par des notions telles que le corps sensation, les forces dynamiques et le désir résistant. Le pivot de ma recherche sera la *traductibilité* : point de fuite de l'expression structurée du réel intense dans la création artistique.

Ce texte sera aussi accompagné d'un corpus d'œuvres qui témoigneront de cette transformation. J'utiliserai ces œuvres comme bases comparative. Finalement j'expliquerai mon projet final : *La chambre des idoles*, qui sera la synthèse de mes recherches.

ABSTRACT

The present text testifies of my research on the meaning of the word “experience” in the field of visual arts, of its impact on the transformation of the artist’s imaginary and how the said experience can be translated into an artistic expression. I chose the survival experience as the founding point of my research, point of which I lived and challenged myself. This life challenge allowed me to develop and expand on the direct power of change through notions such as the body’s own internal sensation, the dynamic forces and the inner strength of desire. The pivotal aspect of my research will be the *translability*: the vanishing point of the structured expression of the intense reality in the artistic creation.

This text is accompanied by a body of work which testifies of this transformation. I use this body of work as a comparative base. Finally, I explain my final project: La chambre des idoles (“The Idols Hall”), which is born from my research.

REMERCIEMENTS

Merci tout particulier au
Léviathan de Gore Point.

Merci aussi à

Jocelyn Robert, Jacques Perron, Francine Chainé, Monika Grünter, Ruedi Schill, Jacques Fortin, Justine Rainville, Georges-Étienne Fortin, Émilie Roi, François Simard, Vincent Hinse, Pascale Bédard, Hélène Doyon, Yan Lévesque et à tous ceux et celles que j'oublis.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
CHAPITRE 1 - L'expérience comme fondement de l'œuvre	10
1.1. <i>Le terrain d'investigation</i>	10
1.2. <i>Expérience et vérité</i>	12
1.3. <i>La présence</i>	14
CHAPITRE 2 - Le monument	18
2.1. <i>Le vase d'expérience</i>	18
2.2. <i>Le corps sensation et l'expérience extrême</i>	21
2.3. <i>Triomphe et Chuchotement primal</i>	23
2.3.1. <i>Chuchotement primal</i>	24
2.3.2. <i>Triomphe</i>	30
2.4. <i>Spacieuses et luxueuses et les Marines: le résultat de l'avant et après</i>	34
CHAPITRE 3 - La traductibilité	44
3.1. <i>Méthode</i>	44
3.2. <i>Traductibilité et langage</i>	45
3.3. <i>Pièges de la traductibilité</i>	47
3.4. <i>Traductibilité et narration</i>	50
CHAPITRE 4 - La force	54
4.1. <i>L'intensité : force dynamique</i>	54
4.2. <i>Le récit : le désir résistant</i>	57
CHAPITRE 5 - Projet final : Le roc étincelant Acte 1	61
5.1. <i>La chambre des idoles</i>	61
CONCLUSION	69
BIBLIOGRAPHIE	71

TABLE DES FIGURES

Fig. 1 :	Graphique de la démarche en rhizome	9
Fig. 2 :	Carte du trajet de l'expédition	11
Fig. 3 :	Noémi Collin, départ de l'expédition, Homer (Alaska) 2010	11
Fig. 4 :	Amélie Laurence Fortin, campement, Hive Island (Alaska) 2010	11
Fig. 5 :	Auteur inconnu, Illustration Moby Dick	16
Fig. 6 :	Agnès Martin, Starlight, 1963	16
Fig. 7 :	John Cage, partition Concert for Piano and Orchestra, 1957	16
Fig. 8 :	Monika Grünter/Ruedi Schill, Feeling Red, Nipaf, 2010	17
Fig. 9 :	Graphique du vase d'énergie	20
Fig. 10 :	Edward S. Curtis, Family group, Noatak, 1929	21
Fig. 11 :	Edward S. Curtis, At the old well of Acoma, 1904	21
Fig. 12 :	Edward S. Curtis, Eskimos in kayaks, Noatak, 1929	21
Fig. 13 :	Roald Amundsen	24
Fig. 14 :	Sa Sainteté le Dalai-Lama	24
Fig. 15 :	Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, Chuchotement primal, vue d'ensemble, 2010	26
Fig. 16 :	Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, All that Jazz, 2010	27
Fig. 17 :	Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, Le Sphinx, 2010	27
Fig. 18 :	Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, Bûche Fluxus, 2010	28
Fig. 19 :	Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, Clôture, 2010	28
Fig. 20 :	Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, L'ubiquité-loups, 2010	28
Fig. 21 :	Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, Les gagnants, 2010	28
Fig. 22 :	Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, Politique, 2010	29
Fig. 23 :	Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, La Femme verte, 2010	29
Fig. 25 :	Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, La tête de choux, 2010	29
Fig. 26 :	David Altmedj, You, 2008	30
Fig. 27 :	Paul McCarthy, Tomato Head, 1994	31
Fig. 28 :	Allison Schulnik, Long Hair Hobo #2, 2008	31
Fig. 29 :	Amélie Laurence Fortin, Triomphe, vue d'ensemble, 2010	31
Fig. 30 :	Amélie Laurence Fortin, Cheval, 2010	31
Fig. 31 :	Amélie Laurence Fortin, Handball, 2010	32
Fig. 32 :	Amélie Laurence Fortin, Taureau, 2010	32
Fig. 33 :	Amélie Laurence Fortin, Roche, 2010	33
Fig. 34 :	Amélie Laurence Fortin, Chiens, 2010	33
Fig. 35 :	Amélie Laurence Fortin, Mannequin, 2010	33
Fig. 36 :	Amélie Laurence Fortin, Girafe, 2010	33
Fig. 37 :	Amélie Laurence Fortin, Soccer, 2010	34
Fig. 38 :	Leonard de Vinci, Étude de cheval, vers 1490	34
Fig. 39 :	Michel Ange, Étude de nu, vers 1496-1500	35
Fig. 40 :	Jackson Pollock, Action-Painting, 1949	35
Fig. 41 :	Gordon Matta Clark, Day's End, 1975	36
Fig. 42 :	Amélie Laurence Fortin, Spacieuses et luxueuses, vue de l'exposition, 2010	36
Fig. 43 :	Amélie Laurence Fortin, Eagle Beach, 2010	38
Fig. 44 :	Amélie Laurence Fortin, Bellingham, 2010	38
Fig. 45 :	Amélie Laurence Fortin, Nome, 2010	39
Fig. 46 :	Amélie Laurence Fortin, Chatam Strait, 2010	39
Fig. 47 :	Alphonse de Neuville et Édouard Riou, Le capitaine Némoto devant le calmar géant, 1866-1869	40
Fig. 48 :	Anonyme	40
Fig. 49 :	Hokusai, La grande vague de Kanawaga, 1831	41

Fig. 50 :	Tacita Dean, Chère petite sœur (détail), 1999	41
Fig. 51 :	Ivan Aïvazovsky, The Wrath of the Seas, 1886	41
Fig. 52 :	Serse, Al sali d'argento, 2004	41
Fig. 53 :	Eugène Lepoittevin, Marine, épisode d'une guerre franco hollandaise, 2 e quart du 19e siècle	42
Fig. 54 :	Anonyme	42
Fig. 55 :	Louis Ambroise Garneray, Abordage du Kent, 3e quart du 19e siècle.	42
Fig. 56 :	Amélie Laurence Fortin, Storm, 2011	43
Fig. 57 :	Amélie Laurence Fortin, Glacier, 2011	43
Fig. 58 :	Amélie Laurence Fortin, Bering, 2010	43
Fig. 59 :	Amélie Laurence Fortin, Eddystone Rock, 2010	43
Fig. 60 :	Amélie Laurence Fortin, Exploring, 2011	44
Fig. 61 :	Michael Heizer, Negative Megalith, 1998	49
Fig. 62 :	Hamish Fulton, Sleep, 2002	49
Fig. 63 :	Nathalie Talec, Groenland, 1987	50
Fig. 64 :	Pierre Huyghe, L'expédition Scintillante, 2002	52
Fig. 65 :	Amélie Laurence Fortin, La chambre des idoles, vue d'ensemble, 2011	62
Fig. 66 :	Bathsheby, Barbades	63
Fig. 67 :	Gore Point, Alaska	63
Fig. 68 :	Old White desert, Égypte	63
Fig. 69 :	Vieste, Italie	63
Fig. 70 :	Eddystone Rock, Alaska	63
Fig. 71 :	Îles Mingan, Canada	63
Fig. 72 :	Richard Long, Five Path, 2004	65
Fig. 73 :	Richard Long, Stone Line, 1980	65
Fig. 74 :	Sol Lewitt, Détail de Composite part I-IV #1-24, B, 1969	66
Fig. 75 :	Sol Lewitt, Complex Form #6, 1988	66
Fig. 76 :	Amélie Laurence Fortin, La chambre des idoles, vue d'ensemble des dessins, 2011	66
Fig. 77 :	Amélie Laurence Fortin, La chambre des idoles, Amundsen, 2011	67
Fig. 78 :	Amélie Laurence Fortin, La chambres des idoles, Cook, 2011	67
Fig. 79 :	Amélie Laurence Fortin, La chambres des idoles, Hillary, 2011	67
Fig. 80 :	Amélie Laurence Fortin, La chambres des idoles, Ibn Batouta, 2011	67
Fig. 81 :	Amélie Laurence Fortin, La chambres des idoles, Optimus	67
Fig. 82 :	Amélie Laurence Fortin, La chambres des idoles, Optimus, 2011	67
Fig. 83 :	Amélie Laurence Fortin, La chambres des idoles, Optimus , 2011	67
Fig. 84 :	Amélie Laurence Fortin, La chambres des idoles, Le roc étincelant, 2011	68
Fig. 85 :	Anonyme	68
Fig. 86 :	John Blake, Carte de la baie du Bengal, 1750	68
Fig. 87 :	Anonyme	68
Fig. 88 :	Anonyme	68

INTRODUCTION

Parce que «l'art c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art» [Robert Filliou]. Mais la vie, ce n'est pas ce qui rend forcément l'art intéressant.¹

Nathalie Talec

L'exercice de la maîtrise en est souvent un de réflexions tourné vers un médium, une pratique dominante de laquelle s'articulera des points de fuite divers. Une sorte de conversation avec un bloc qui est observé, regardé, analysé et décortiqué. Cet exercice d'appoint permet de raffiner une pratique, solidifier les bases d'une méthode. Cette gymnastique de la pensée en regard de la praxis s'est cependant présentée différemment pour moi. De façon absolument non arborescente, la pratique ne s'impose pas comme le corps ou colonne de ma réflexion. Le *quoi* ne m'intéressant que très peu finalement parce que ma stratégie, ma méthode et ma démarche d'action dans l'art sont formées de plusieurs éléments, prenant une importance tantôt grande, tantôt évanescence. Tous en lien les uns avec les autres, inséparables et se développant dans une mouvance constante, ma démarche artistique est un rhizome complexe et en mutation (figure 1). On dira que toute recherche va ainsi et on aura raison de le dire. La mobilité et la diversité de ma recherche formelle étant définitivement en lien avec ma mobilité physique dans le monde réel, je ne pouvais pas passer outre la question du *comment*, qui est si permanente dans ma démarche. Du *comment* découle inévitablement le fruit de toutes mes investigations et est finalement le défi ultime de ma recherche. C'est pourquoi le processus de transformation de l'imaginaire par l'expérience a dominé ma réflexion durant ces deux années. C'est dans cette phase de transformation essentielle que se trouve, à mon sens, toute la force de mon travail.

¹ TALEC, Nathalie, Paris, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2008, p. 175.

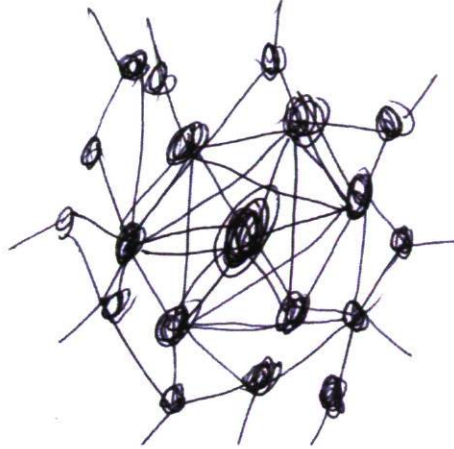


Fig. 1 : Graphique de la démarche en rhizome

Durant la maîtrise, j'ai pris le parti de m'intéresser à une constante de ma recherche, qui est l'expérience, dans le sens d'expérience de l'intensité, du monde, des choses, de l'humain et de l'art comme territoire de réflexion premier. Ce signe agissant au départ plutôt comme une intuition pour mettre en perspective des notions comme le territoire, l'art action, la présence, le déplacement, le risque, la limite et la diversité autant dans ma pratique des arts que dans ma curiosité générale, s'est rapidement imposé comme sujet fondateur, mais surtout comme le terrain d'investigation à privilégier.

CHAPITRE 1 - L'expérience comme fondement de l'œuvre

1.1. Le terrain d'investigation

Le voyage est une dynamique importante dans ma réflexion. C'est pourquoi je me suis énormément déplacée au cours des dix dernières années. Chacun de mes voyages a eu un impact majeur sur ma pratique en arts visuels mais a été rendu visible de façon plus claire en dessin ; ma pratique principale durant mes déplacements. Influencée par la lumière, l'architecture, le design ou les habitudes d'un pays ou d'une ville, le dessin a eu tendance à muter, se modifier voire se transformer radicalement, cela en fonction de l'intensité de mon immersion ou du choc culturel. Ces changements dans ma pratique du dessin, à *contrario* des changements alimentaires ou vestimentaires qui ont tendance à disparaître rapidement au retour du voyage, sont toujours demeuré actifs et j'ai ainsi toujours pu joindre dans mon travail les nouvelles notions acquises de façon manifeste pour augmenter la diversité des lectures possibles.

Reconnaissant que l'expérience est à la base de tout, j'ai décidé de me faire le cobaye d'une expérience de terrain en plein milieu de mon cursus de maîtrise afin de comprendre l'impact réel de l'expérience sur l'imaginaire d'un artiste, et du mien en l'occurrence. Pour cette recherche j'ai cherché à me placer dans un environnement où je devrais être dans un état de présence permanente. C'est la façon que j'ai trouvée pour que l'expérience puisse s'inscrire clairement dans mon investigation. Cet exercice me permettra de poser trois questions auxquelles je répondrai tout au long de ce mémoire.

Question 1- Quelle est la possibilité d'une expérience ouverte à l'art dans un contexte extrême?

Question 2- L'expérience transforme-t-elle l'imaginaire ? Si oui, de quelle façon ?

Question 3- Comment traduit-on une expérience extrême, est-ce possible?

L'expérience que j'ai choisie pour répondre à ces trois questions a consisté à participer, aux côtés de deux coéquipiers, à une expédition de kayak de mer d'une durée de trois mois, avec

comme point de départ Homer (Alaska) pour rejoindre, par l'océan, Vancouver (Colombie-Britannique) (figure 2). Le contexte de cette expérience était la survie en milieu sauvage, en autonomie complète. Entre chaque relais de ravitaillement, nous pouvions survivre exactement un mois sur l'océan. Cette expérience s'est déroulée dans des conditions extrêmes et intenses sur toute sa durée et le contact avec la civilisation ne s'est fait qu'en de très rares instants (figures 3-4).

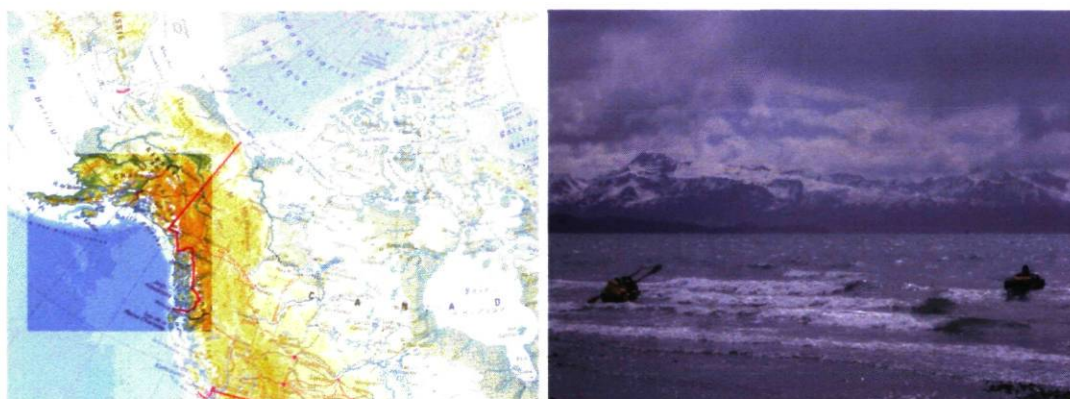


Fig. 2 : Carte du trajet de l'expédition

Fig. 3 : **Noémi Collin**, départ de l'expédition, Homer (Alaska) 2010



Fig. 4 : **Amélie Laurence Fortin**, campement, Hive Island (Alaska) 2010

Ces conditions de détachement culturel m'ont permis de répondre à mes trois questions à partir d'un système comparatif basé sur l'avant et l'après expérience avec, au centre, une expérience de déterritorialisation complète. J'ai pu, ainsi, en utilisant la méthode privilégiée par les philosophes pragmatistes, et aussi celle de Nietzsche, « observer en malade des concepts plus sains, des valeurs plus saines, puis inversement, du haut d'une vie riche

surabondante et sûre d'elle, plonger les regards dans le travail secret de l'instinct de la décadence (...) »² C'est en observant la culture du point de vue de la survie et en observant la survie du point de vue de la culture, dans le contexte de cette expérience, que j'ai pu poser mes axes de réflexion.

En séparant le monde et l'art pour déterminer la place de l'un et de l'autre dans ma pratique, il sera possible de jeter un regard sur des méthodes qui pourront servir à augmenter la cohérence de mes gestes artistiques et ainsi déterminer la place occupée par la présence dans ma pratique. La méthode comparative est en cela essentielle pour la mise en perspective d'une recherche, ses tenants et ses aboutissants, mais aussi ses perspectives d'avenir.

1.2. Expérience et vérité

L'expérience est un des fondements de base de toute philosophie, de tout art aussi. Bien que l'expérience ne soit devenue une donnée majeure de l'étude de la pensée qu'à l'âge moderne, elle a toujours occupée une place cruciale chez les philosophes, de tout temps. Être en relation avec le monde est en quelque sorte être en relation avec le réel et nos sens nous infligent d'en appréhender l'expérience constamment. Cependant, ce n'est qu'avec les pragmatistes américains que la donnée d'expérience prendra une dimension active, « L'expérience est cette opération spontanée ou à saisir qui fournit la matière d'un donné pour le penser et l'agir. De fait, [...] l'expérience vient toujours tenter de faire accéder à la vérité; c'est-à-dire au rapport authentique que l'homme entretient avec le réel. Seule la source varie (...) »³

Dans cette perspective, l'expérience est la source de la connaissance et c'est dans cette optique que j'ai décidé de la prendre en considération. La connaissance ne se limite pas à l'étude des phénomènes naturels. Mais parce que l'expérience est un événement, elle agit aussi sur la sphère intérieure et subjective de l'être humain. Ce caractère ontologique de l'expérience amènera des penseurs comme Emerson et plus tard Dewey à en saisir les aspects

² NIETZSCHE, Frederick, *Ecce Homo*, Paris, Éditions Gallimard, tr. Vialatte, p. 20. « (...) voilà la pratique à laquelle je me suis le plus longtemps entraîné, voilà ce qui fait mon expérience particulière. »

³ SAMANA, Claude-Raphaël, *W. James, C.S Peirce, J. Dewey... Tradition et vocation du pragmatisme, L'expérience en philosophie. Pragmatisme et empirisme entre James et Bergson*, Paris, L'art du comprendre, no.16, deuxième série, 2007, p. 4.

sociaux et aussi à en développer l'étude par l'investigation de terrain. Ainsi, l'expérience n'est plus une donnée de la raison ou de la nature, mais une rencontre du réel qui « sera relative à son contexte, à l'interprétation de celui-ci, fonction d'un but opératoire, d'un résultat à atteindre, d'un moment, d'un bénéfice espéré. »⁴ Dans la pensée pragmatiste américaine, le monde est ouvert, accessible et illimité et c'est dans cette perspective que l'expérience est définie, comme l'action humaine et l'étude de ses résultats. Dans cette perspective, ce n'est que la mise à l'épreuve de l'idée qui en assurera la vérité.

De ce point de vue, l'expérience est près de l'expérimentation. L'expérimentation est la méthode de vérification de la science moderne pour trouver la vérité. Celle-ci procède à l'aide d'un langage commun, les mathématiques ; elle suppose la mesure et se réfère aux aspects quantitatifs des phénomènes pour établir des faits et prouver des hypothèses. La science moderne selon Agamben, « naît d'une méfiance sans précédent envers l'expérience telle que la conçoit la tradition (Bacon la définit comme une forêt, comme un labyrinthe où il se propose de mettre bon ordre) ». ⁵ Comme si l'expérience, ce fruit du hasard, de la rencontre et de l'imprévu était incomplète pour appréhender le réel et que seule la science, par l'expérimentation, pouvait être un outil de compréhension et de savoir.

L'art est, je pense, une pratique qui s'intéresse moins à l'expérimentation qu'à l'expérience mais dans une forme consciente et c'est en cela que l'art peut être une expérience autant dans le faire que dans sa réception. Dans le champ des arts visuels, ce n'est pas l'idée, mais le monde sensible de l'artiste qui est mis à l'épreuve dans le réel : ce que nous appellerons l'œuvre d'art. C'est pour cela que je trouve intéressant de prendre l'expérience dans sa subjectivité et de la soumettre à l'étude des faits.

L'œuvre d'art comme telle est (entre autre) un assemblage de deux éléments d'expériences réunis dans un seul objet. Il y a d'abord l'expérience de la répétition du geste, qui est l'expérience de la technique et il y a l'expérience de la vie qui sera aussi une partie importante de l'œuvre. Cette partie invisible en surface sera visible en profondeur ; dans la

⁴ SAMANA, Claude-Raphaël, *ibid.*, p. 4.

⁵ AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2002, p. 24.

sensation de l'œuvre, car « la *technique* ne représente [...] que le premier moment d'une procédure qui consiste à inscrire des gestes fondateurs d'existence dans des formes lisibles »⁶ C'est cette partie invisible des gestes fondateurs d'existence qui me fascine le plus dans l'art et c'est de celle-ci que découle une présence tout aussi invisible. Celle-ci m'apparaît comme un événement pertinent à nourrir pour poursuivre une pratique en arts visuels. Je prendrai le parti, par une méthode pragmatique, d'arriver à comprendre le sens du mot expérience dans ma pratique en relation avec une pensée de l'art et de la réflexion dynamique.

1.3. La présence

L'artiste cumule, comme tout le monde, des sensations. Une différence est pourtant significative : c'est que l'artiste, à l'instar d'un mécanicien ou d'un astronaute, va interpréter ces sensations et les transposer, selon une forme ou une autre, dans la matière de l'art. Il va prendre ces informations multiples et complexes et va en saisir l'essence, la force et les inscrire dans un objet, à travers des formes, par la couleur, etc. Cette particularité n'est pas quelconque parce que l'expérience de la mise à l'épreuve des sensations va redéfinir constamment l'univers des sensations à exprimer aussi. « Il y a dans toute expérience [...] une part de passion, de souffrance au sens large du terme. Sinon il n'y aurait pas d'intégration de ce qui a précédé. Car « l'intégration » dans toute expérience vitale ne consiste pas uniquement à ajouter quelque chose à la somme de ce que nous savions déjà. Elle implique un processus de reconstruction qui peut s'avérer douloureux. »⁷ Car l'art capture des forces dans la violence de la sensation. Ces sensations sont la source même de l'art. Plus le recueil de sensations est vaste, plus le champ d'expression est vaste aussi. L'intégration de l'expérience est cruciale car pour que les sensations s'intègrent il faut qu'elles aient été vécues avec présence. Cette notion seule garantit l'existence de l'expérience et de son processus de reconstruction. C'est ce qui est frappant entre autre dans la littérature : le médium dans lequel l'expérience est le plus souvent visible. Cette expérience, quand elle est le moteur d'un récit, est un complément solide pour l'imaginaire. Comment une œuvre comme *Moby Dick* (figure 5) aurait pu nous transporter autant sans

⁶ BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Éditions Denoël, 2003.

⁷ DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Éditions Gallimard/Folio essais, Paris, 2005, p. 66.

que Melville se soit lui-même embarqué sur autant de bateaux marchands que de baleiniers ? Il en va de même pour Hemingway, Saint-Exupéry et plusieurs autres auteurs qui nous ont donné une littérature riche de détails invisibles pour celui qui est inexpérimenté, mais qui a sans contredit transformé l'imaginaire de l'auteur en en modifiant le vaste registre de sensations disponibles. C'est en ce sens que l'expérience chez l'artiste ne s'intéresse pas, comme Nietzsche le dit, à chercher la vérité, mais bien à la reproduire.

Quand Kaprow s'intéressa à Dewey, il comprit que *faire* c'était aussi *savoir*. « Avoir confiance en l'instrumentalité des idées, dans l'efficacité de l'action, dans la validité de l'expérience, dans la réalité des sens, dans la contingence des valeurs et dans la valeur de l'intuition »⁸ et mettre tout cela en pratique pouvait être aussi valable comme méthode que la répétition d'un geste dans l'art traditionnel. Rester à l'écoute, en présence et en conscience avec le réel est une constante discipline, mais ne faisant pas fonctionner les mêmes capacités et qui offre donc un tout autre champ de sensations. Cette mécanique du zen a été rendue célèbre en particulier par John Cage (figure 6), mais aussi Agnès Martin (figure 7), qui en feront l'essence autant de leur expérience du monde que de leur production artistique.

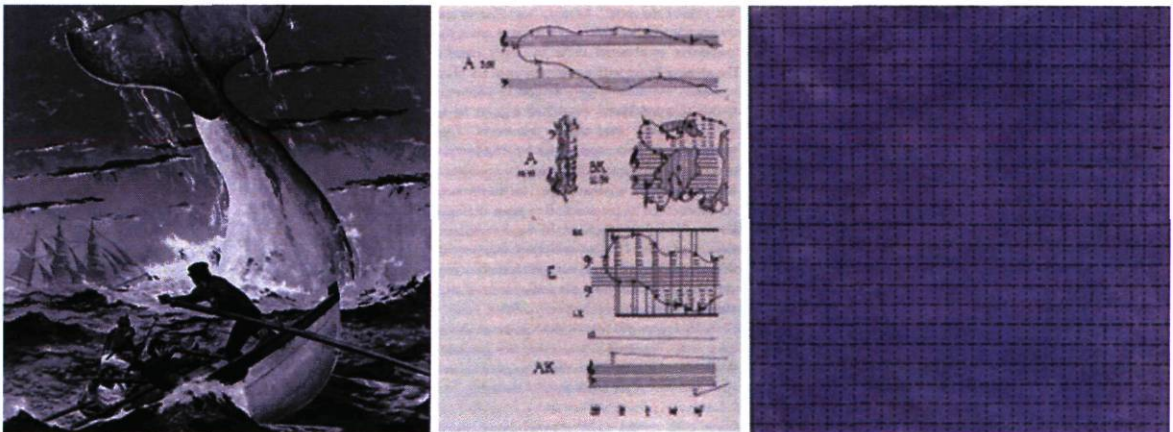


Fig. 5 : **Auteur inconnu**, Illustration *Moby Dick*

Fig. 6 : **John Cage**, partition *Concert for Piano and Orchestra*, 1957

Fig. 7 : **Agnès Martin**, *Starlight*, 1963

⁸ KELLEY, Jeff, *L'art et la vie confondus*, Paris, Introduction éditions centre Georges Pompidou, 1996, p. 30.

Cette nouvelle recherche de la sensation, que j'aimerais appeler expérience de la présence, était déjà existante dans les arts traditionnels, car l'art se fait toujours en présence. La différence est que cette posture est devenue aussi une méthode d'appréciation de l'expérience de l'art. Comprendre la part de l'intuition dans l'œuvre d'un artiste, dans le geste spontané est une révélation du sublime en soi.

Ceux qui privilégient cette méthode sont le plus souvent des performeurs et ils ont eu la volonté d'en faire une posture artistique autant qu'une intégration à la vie quotidienne. Un couple d'artistes comme Monika Günter et Ruedi Schill (figure 8), respectivement Allemande et Suisse, en performance, vivent le réel et performent devant public avec la même attitude, exactement de la même façon. L'attitude qu'encourageait Cage est aussi la leur et c'est avec joie qu'on peut voir Monika et Ruedi se déplacer dans la vie quotidienne tout en exprimant une constante présence du geste dans le développement de sa beauté. Il est rare aujourd'hui que la performance artistique arrive aussi souvent à cette justesse qui est la leur. Effectivement la performance s'est de plus en plus muté en spectacle de la ritualisation de l'art, un lieu d'expérimentation scientifique sans méthode. L'élargissement du discours de la performance a réduit la recherche sur la présence mais je pense que celle-ci, sorte d'acte magique de l'art, est une dimension nécessaire lorsque le corps est impliqué dans une action artistique quelle qu'elle soit. La présence est cette partie juste et nécessaire pour retenir, comprendre et être conscient de ce qui se passe en temps réel dans l'expérience. C'est elle qui est garante de la vie ou de la mort de l'explorateur, de l'unité ou non de l'œuvre d'art. La présence est une force en soi et au-delà de la reconnaître, la pratiquer comme moteur de recherche en art est garante d'un rapport très intense et dynamique à la création.



Fig. 8 : **Monika Grünter/Ruedi Schill**, *Feeling Red*, Nipaf, 2010

L'expérience c'est aussi « faire l'essai pratique, théorique et cognitif de la réalité. »⁹ Cela revient à dire que la réalité est un espace à éprouver par la confrontation à un contexte. « Ensuite, que notre position dans ce contexte, oscillant sans terme entre activisme et passivité, relève d'un acquis qu'il faut envisager sous l'angle d'un devenir »¹⁰ L'expérience est un engagement qui permet de reprendre contact avec la juste mesure des choses, de reprendre contact avec la découverte et aussi avec sa propre position. L'expérience sert à remettre en question ses propres repères, ses acquis en déterritorialisant le rapport à la réalité grâce à l'immersion dans un contexte. C'est ce qui permet de se déplacer du lieu commun de notre propre pratique artistique, saturé de nos actes et de nos pensées répétées. L'expérience est une force active qui permet à la volonté de puissance nietzschéenne de digérer nos expériences vécues et les transformer en processus de subjectivation.

⁹ ARDENNE, Paul, Pascal BEAUSSE, Laurent GOUMARRE, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

CHAPITRE 2 - Le monument

2.1. Le vase d'expérience

C'est pour maximiser les forces en jeu dans mon imaginaire, dans mon corps et dans mon esprit, en plus de solliciter l'état de présence que j'ai décidé de m'engager dans une expérience comportant une possibilité d'intensité hors du commun. L'expérience d'un choc était, il me semble, nécessaire pour stimuler un état créatif perpétuel. L'environnement inconfortable servirait à créer le désir de la création au bénéfice d'un environnement toujours propice à l'exécution immédiate de mes impulsions artistiques, qui selon l'idée de Dewey, mettrait fin au développement de ma recherche. Ce que je n'avais pas compris alors dans la façon qu'avait Dewey d'entrevoir l'acte d'expression artistique c'est qu' « un environnement toujours hostile contrarierait ce développement et le détruirait. L'impulsion, systématiquement promue, avancerait au hasard et serait hermétique à l'émotion »¹¹ L'émotion dont parle Dewey n'est pas du type de la peur, de l'amour ou de la joie, mais bien esthétique. Cette émotion esthétique a besoin d'un environnement équilibré pour se manifester et c'est seulement avec l'expérience de cette expédition que j'ai réalisé concrètement qu'il est possible, même pour un artiste, de vivre une expérience non esthétique. En milieu hostile l'impulsion de l'art se change en impulsion de la survie et, de ce fait, rend aveugle et sourd ; ne se prête pas à la contemplation.

Au moment de l'expérience, j'ai compris l'être humain comme un vase contenant une quantité assez fixe d'énergie, cette quantité totale étant séparée plus ou moins également: entre le corps et l'esprit. J'ai constaté qu'il était important de mesurer chaque action, de la prévoir en fonction de l'énergie dépensée et de l'énergie reçue dans les deux contenants du vase humain. Concrètement, dans la vie de tous les jours, dans une expérience commune la quantité totale d'énergie distribuée entre le corps et l'esprit est relativement équilibrée et s'appuie d'un côté comme de l'autre s'il y a un manque, une fatigue, une blessure. Dans des contextes plus extrêmes, comme par exemple dans l'expérience de kayak, lorsque l'énergie physique est tarie, que l'effort est trop grand, le corps va spontanément puiser dans l'énergie

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

mentale pour pallier aux limites physique. Cette dernière ressource permet d'aller toujours vers l'avant. Cependant dans un contexte où le corps est extrêmement sollicité, l'énergie disponible pour l'esprit est déjà moindre et donc lorsqu'il faut puiser dans l'énergie mentale c'est le signe qu'une limite est sur le point d'être atteinte, que le vase est presque vide. De façon logique, il en est de même pour tout effort extrême de l'esprit mais inversement. J'ai ainsi remarqué que pour produire de l'art ou avoir même simplement des pensées créatives, il fallait avoir un espace suffisant d'énergie autant dans l'espace mental ou physique que j'aimerais appeler *quantité d'énergie disponible* à l'intérieur de soi. Dans un contexte de survie, le corps et l'esprit sont tellement sollicité et cela sans répit qu'il n'y a plus d'espace disponible pour quoi que ce soit d'autre que la survie elle-même ; l'action dans son extrémité évacue donc absolument la création (figure 9). Celle-ci devient un effort surhumain. C'est un des aspects fondamentaux qui m'a été démontré dans l'expérience de kayak.

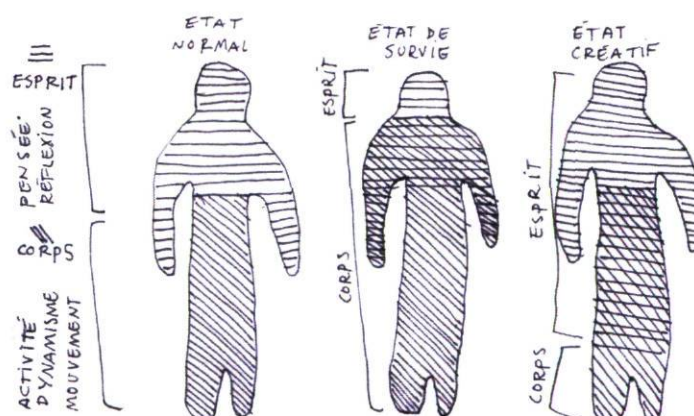


Fig. 9 :Graphique du vase d'énergie

Mais plus encore, lorsque l'esprit est aussi mis à la disposition du corps qui se bat pour sa survie, le monde perd entièrement de son objectivité et il n'est plus possible d'avoir une expérience esthétique telle qu'on la connaît en milieu stable. Dans ce genre d'expérience la présence au contexte domine par son caractère implacable et c'est ce qui fait que cette expérience dominera l'imaginaire et ce qui lui rendra le potentiel d'un bloc de sensation. Dans le cas d'une guerre, il est évident que seuls les photographes extérieurs au conflit

peuvent avoir un regard esthétique sur la guerre et en magnifier les aspects les plus laids. Il en va de même avec les photographes d'expédition qui peuvent s'attarder aux éléments esthétisants d'un contexte précaire (figure 10-11-12) contrairement aux acteurs de la guerre qui souvent ne pourront pas faire autrement que d'être submergés par le caractère autobiographique de l'événement.



Fig. 10 : **Edward S. Curtis**, *Family group*, Noatak, 1929

Fig. 11 : **Edward S. Curtis**, *Eskimos in kayaks*, Noatak, 1929

Fig. 12 : **Edward S. Curtis**, *At the old well of Acoma*, 1904

Être submergée par l'expérience rend aveugle. Je suis partie en Alaska avec tout un appareillage technique pouvant enregistrer l'expérience (caméra vidéo fixe et hydrofuges) et pour autant de raisons techniques qu'énergétiques, rien n'a été enregistré. J'ai eu un grand sentiment d'échec. La moindre collecte d'information en vue d'un but artistique ultérieur représentait un effort surhumain. Dans ce type d'action, on ne peut pas être observateur, on vit le voyage en entier. Et à moins d'être excessivement expérimenté dans le contexte de survie ou dans le maniement technique d'outils d'enregistrement, l'expérience se vit pour arriver à sa fin. Dans cette expédition, comme l'art n'a jamais été le premier objectif mais le second, il n'y a eu ni départ, ni arrivée de la création. Cette constatation s'est dévoilée comme un choc. Heureusement, comme William James l'affirme, l'expérience consciente est comparable, « aux phases de vols et de pauses qui caractérisent le déplacement d'un oiseau. Les vols et les pauses sont intimement reliés les uns aux autres. [...] Chaque lieu de repos au sein de l'expérience correspond à une phase où sont éprouvées, absorbées et assimilées les conséquences de l'action antérieures ».¹² C'est pourquoi j'ai organisé un espace

¹² DEWEY, John, *op. cit.*, p. 113.

d'assimilation de l'expérience, en utilisant chaque moment d'attentes et de tempêtes à cette fin. Cet exercice dans l'expérience servait à éviter d'avoir à faire face à l'oubli, dont la puissance « est toujours proportionnelle à l'énergie du contraste »¹³

Vivre une expérience esthétique peut donc, selon mes observations, être impossible pour un artiste. Répondre à cette question est sans surprise mais permet de s'interroger sur la façon de mesurer l'impact d'une expérience physique sur la création elle-même. Dans le cas présent je m'interrogerai sur une expérience physique intense, extrême : une expérience qui évacue la contemplation. Est-ce que l'expérience esthétique dans la forme dont Dewey en parle n'est-elle pas confinée dans l'esprit par la contemplation ? L'expérience qui m'intéresse ne serait-elle pas plutôt celle provoquée par des affects et qui est elle-même inévitablement à l'extérieur de tout langage?

Il est effectivement plus commun d'évaluer l'impact d'une expérience contemplative ou d'observation sur la création ; la poésie et la philosophie en sont des exemples probants. Thierry D'Avilla a d'ailleurs fait une recherche juste sur l'impact de la marche dans la création et pour la pensée. Cependant, considérant le rapport brutal que j'entretiens autant avec le sport qu'avec l'acte créatif afin de me mettre dans des dispositions de présence particulière et unique, je chercherai plutôt à comprendre la façon dont cette approche de l'expérience extrême transforme et nourrit mon travail artistique.

2.2. Le corps sensation et l'expérience extrême

Une expérience n'est, de toute évidence, pas simplement un fait de l'esprit. Dans le contexte d'une expédition d'endurance l'aphorisme de Spinoza « de quoi un corps est capable » prend tout son sens. C'est parce que le corps est capable d'aller au plus loin qu'il peut transformer l'esprit en remplissant entre autres les concepts (mots) d'affects (sens).

Comme la création, l'expérience vise à l'intensification de la vie, mais aussi à une *individuation* de l'être. Le concept de bloc de sensations proposé par Deleuze sert à expliquer le mystérieux phénomène des œuvres qui arrivent à *se tenir debout toute seule*, et se « tenir

¹³ POE, Edgard Allan, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Paris, Éditions Gallimard, livre de poche, 1959, p. 152.

debout tout seul, ce n'est pas avoir un haut et un bas, ce n'est pas être droit [...], c'est seulement l'acte par lequel le composé de sensations créé se conserve en lui-même. »¹⁴ Selon lui, « (...) l'œuvre d'art est un *monument*, mais le monument n'est pas ici ce qui commémore un passé, c'est un bloc de sensations présentes qui ne doivent qu'à elles-mêmes leur propre conservation, et donnent à l'événement le composé qui le célèbre. »¹⁵ Cette définition de l'œuvre d'art est tout autant applicable à l'expérience. Celle-ci peut être autonome, se tenir debout toute seule et agir aussi indépendamment qu'un monument, car en elle se manifeste un monde formé d'une quantité d'événements. C'est quelque chose qu'on rencontre dans le regard des sages ou des explorateurs (figures 13-14), de ceux qui ont un vécu qui dépasse toute proportion à l'égard de leurs semblables.



Fig. 13 : Roald Amundsen

Fig. 14 : Sa Sainteté le Dalai-Lama

Quand il s'agit d'une expérience extrême il est primordial pour un artiste qu'il puisse la transmettre le plus vite possible, car autrement elle produira un trauma qui gardera la créativité prisonnière; parce que cristallisé, le fruit de l'expérience aura du mal à être transformé. Car « si nous nous déplaçons trop rapidement, nous nous éloignons [...] du sens qui s'est construit - et l'expérience est alors perturbée, appauvrie, confuse. Si nous tardons trop après avoir dégagé un certain bénéfice, l'expérience meurt d'inanition ». ¹⁶ Plus

¹⁴ DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, p. 155.

¹⁵ *ibid.*, p. 158.

¹⁶ DEWEY, John, *op. cit.*, p. 114.

l'expérience est dense, plus la transformation est puissante. J'entends par densité d'expérience, un mélange entre une grande quantité de nouveaux affects et de percepts au cours de l'expérience et une trame narrative complexe et surgissant hors des normes du réel. J'entends par transformation, les nouveaux concepts agissants au cours de l'expérience et s'appliquant brutalement en de nouveaux percepts au retour de l'expérience.

Ces changements doivent être assimilés avec autant de présence qu'a été vécue l'expérience. Comme le dit Dewey, il est important de ne pas laisser mourir l'expérience et ses fruits, de rester conscient et à l'affût de chaque mutation et de vivre la transformation de l'imaginaire à la manière de Kaprow, comme des *happenings* : des surgissements étincelants d'un réel qui nous est le plus souvent caché. Voir, entendre, toucher et ressentir avec *contemplativité* est un exercice que nous avons tendance à oublier dans les miasmes du quotidien et des obligations urbaines. La question que propose une expérience extrême intentionnelle et non provoquée par des circonstances extérieures imprévues est comment peut-elle être assimilée par l'art? Si ce n'est pas sur le moment présent de l'action que la création est possible, alors qu'un processus brutal de transformation est en train de se créer automatiquement, comment transformer l'expérience extrême en art sans rester dans l'autobiographie? Mais d'abord comment rendre perceptible cette transformation? C'est en comparant les œuvres réalisées « avant » et celles « après » mon expérience que cela peut être vérifié.

2.3. Triomphe et Chuchotement primal

Avant l'expérience d'expédition, dans la première année de la maîtrise, j'ai mené à terme deux projets d'exposition majeurs et en ai commencé un troisième, respectivement en installation, en dessin et en gravure. Les deux premiers projets : *Chuchotement primal*, produit en binôme avec Blaise C.-Chouinard pour Le Lieu centre en arts actuels et *Triomphe*, produit pour la Manifestation internationale d'arts de Québec V : *Catastrophe! Quelle catastrophe?*, avaient des objectifs bien différents : la dimension expérimentale de

ma pratique et la dimension du corps performatif. Ces deux projets ont cela en commun qu'ils ont s'intéressent au risque de se confronter aux limites.

2.3.1. *Chuchotement primal*



Fig. 15 : **Amélie Laurence Fortin** et **Blaise C.-Chouinard**, *Chuchotement primal*, vue d'ensemble, 2010

Chuchotement primal (figure 15) est une installation produite à quatre mains. Travailler à deux peut être désastreux. Cette expérience amène plusieurs contraintes, mais dans notre cas ce fut la possibilité d'une exploration active dominée par un échange basé sur le jeu. Cette exploration en duo à permis de développer un corpus de sculptures et de peintures dans lequel a été interrogé la paternité de l'œuvre, l'hybridité des compositions et l'humour dans l'art contemporain. C'est en magnifiant des objets grotesques installant des sensations flirtant avec le dégoût, le malaise et l'insolite que les dispositifs d'un nouvel ordre mythologique dans le cirque des monstruosités artistiques ont pu prendre place. La règle au cœur de notre travail était de se donner le droit d'intervenir à tout moment dans le travail amorcé par l'autre ou non. Les pièces étaient automatiquement incluses dans le corpus collectif, qu'elles aient été construites à deux ou quatre mains.

L'installation comptait dix pièces distinctes, installées comme des îlots, séparées les unes des autres. Les pièces majeures : *All that jazz* (figure 16), *Le sphinx* (figure 17), *La bûche Fluxus* (figure 18) et *La clôture* (figure 19) ont toutes agi comme autant de gloire du ridicule, incarnation de la déformation et de l'absurde. Ce que les autres pièces *L'ubiquité-loups* (figure 20), *Les gagnants* (figure 21), *Politique* (figure 22), *La femme-verte* (figure 23), *La montagne* (figure 24), et *La tête de chou* (figure 25) ne faisaient que corroborer. Toutes les pièces ont été fabriquées à partir de matériaux pauvres et industriels pour rendre compte d'une certaine vulnérabilité de notre condition d'artiste. Cependant, notre souci de la finition donnait une ambiguïté à l'ensemble qui penchait entre la cohérence et le suspect.



Fig. 16 : Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, *All that Jazz*, 2010



Fig. 17 : Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, *Le Sphinx*, 2010



Fig. 18 : Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, *Bûche Fluxus*, 2010

Fig. 19 : Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard, *Clôture*, 2010

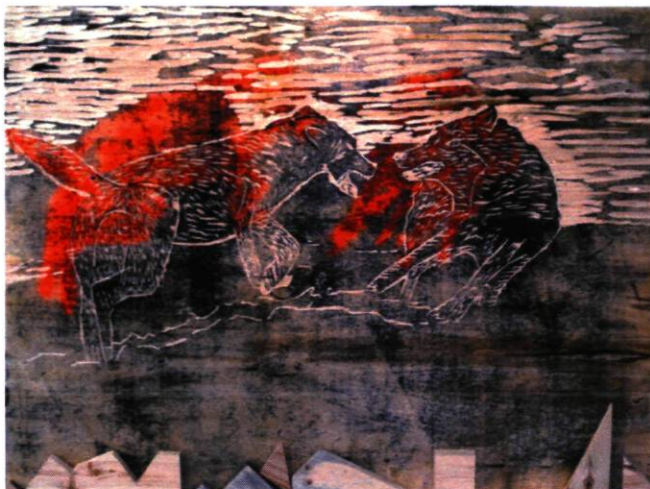


Fig. 20 : **Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard**, *L'ubiquité-loups*, 2010

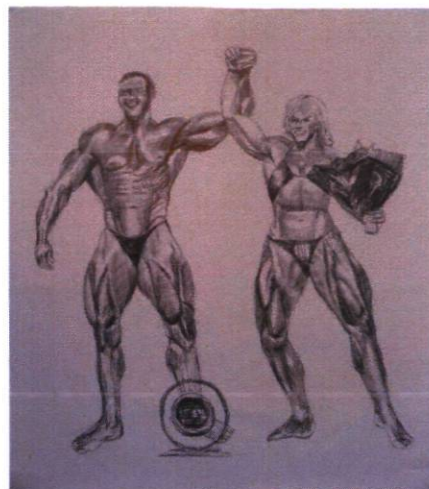


Fig. 21 : **Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard**, *Les gagnants*, 2010

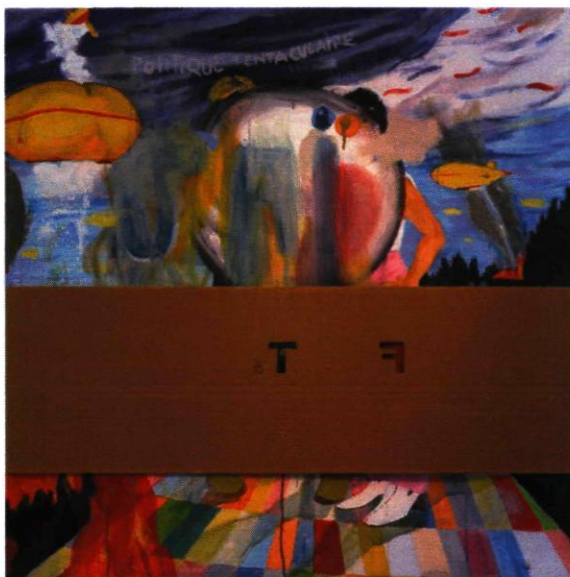


Fig. 22 : **Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard**, *Politique*, 2010



Fig. 23 : **Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard**, *La Femme verte*, 2010

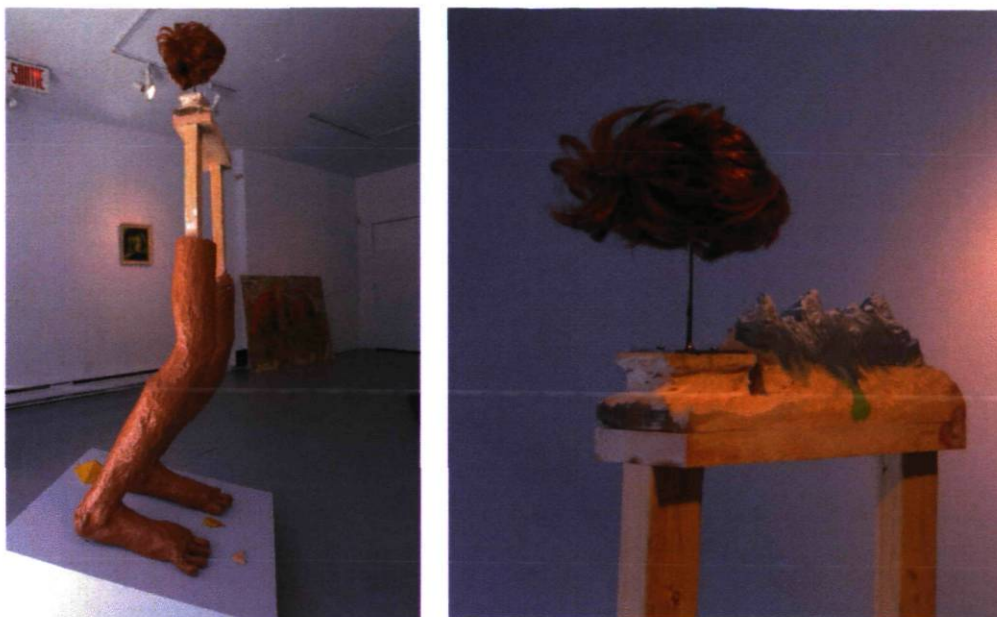


Fig. 24 : **Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard**, *La montagne*, 2010



Fig. 25 : **Amélie Laurence Fortin et Blaise C.-Chouinard**, *La tête de chou*, 2010

L'idée d'interroger l'art sur sa validité en imposant un corpus hors temps et hors dialogue, obtus mais joyeux, est venue du jeu permanent et d'un échange particulier entre nous. La communication par l'humour est devenue le point de rencontre de surprises et a construit

de soi-même le corpus entier. On soupçonne peu l'importance de la joie dans l'art, mais cette exposition en fut le témoignage. *Chuchotement primal* fut un travail expérimental réussi en cela que comme duo spontané nous avons joué le jeu de l'expérience des affects de l'art dans son processus de fabrication. En restant à l'écoute de l'autre et de l'art en train de se faire ainsi que de la matérialité, il a été possible pour nous de joindre et de fusionner nos imaginaires et ainsi de créer une multiplicité de sensations et de percepts nouveaux. Cet humour qui nous avait traversé comme une force dynamique, tout au long du travail, a été transmis d'emblée aux gens présents au vernissage et c'est non sans surprise que nous avons observé une euphorie généralisée durant l'événement entier. Le résultat de cette exposition n'est pas sans rappeler le travail de David Altmedj (figure 26), le travail de Paul McCarthy (figure 27) ou encore les vidéos d'Alyson Schulnik (figure 28). Tout comme le travail de ces trois artistes, *Chuchotement primal* s'élançait au-devant du spectateur dans une matérialité superflue et des mythologies oscillant entre celles issues populaire, du personnel et de l'historique, cela dans une volonté d'expressivité et d'énigmes à la fois. L'expérience de la réalisation dans son esprit libre et ludique est aussi l'essence de l'expérience de la réception de ce type d'œuvres.

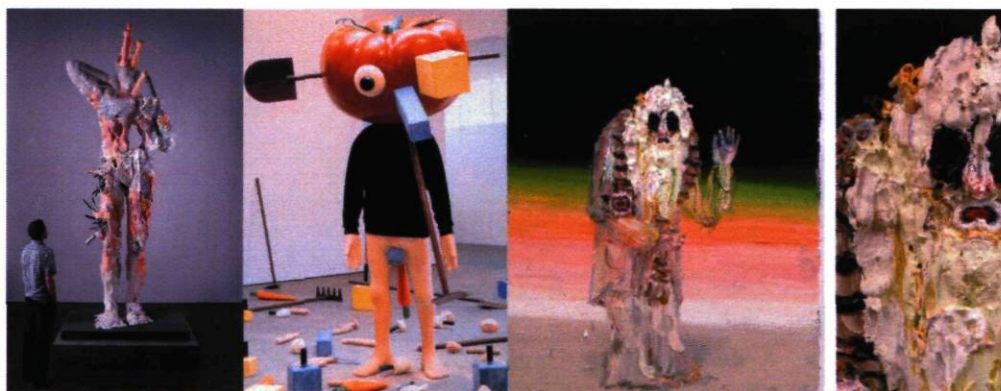


Fig. 26 : **David Altmedj**, *You*, 2008

Fig. 27 : **Paul McCarthy**, *Tomato Head*, 1994

Fig. 28 : **Allison Schulnik**, *Long Hair Hobo #2*, 2008

2.3.2. *Triomphe*



Fig. 29 : **Amélie Laurence Fortin**, *Triomphe*, vue d'ensemble, 2010

Pour le projet *Triomphe* (figure 29), j'ai travaillé à partir du thème proposé par la Manifestation Internationale d'art de Québec V sur le thème de la catastrophe. Ce corpus comprenait huit grands dessins (figures 30-31-32-33-34-35-36-37) réalisés au graphite sur papier, traitant de la chute. Ne travaillant que très peu avec mon expérience personnelle jusqu'à l'expédition j'avais l'habitude de trouver mes modèles par le biais des médias de masses et entre autres grâce à Internet. Ce n'est pas sans ironie que j'ai décidé de travailler cette fois avec la catastrophe personnelle. Étant le sujet préféré des médias de masse, c'est le point sur lequel nous nous arrêtons tous, parce que nous sommes beaucoup plus empathique avec ce que nous connaissons; ce qui est près de nous. Ces photographies de catastrophes à petites échelles ont toutes en commun qu'elles exploitent l'arrêt sur le mouvement suspendu pour permettre au *devenir échec*¹⁷ de s'installer dans l'esprit du spectateur.

¹⁷ Le devenir est un concept important dans la pensée de Deleuze mais emprunté à Héraclite. Le devenir, le mouvement nécessaire, le déplacement constant du temps et de l'espace, permettent de saisir l'événement comme concept, car le devenir est le concept même. L'événement comme devenir échappe à l'histoire car il porte l'infini, par là même il n'est pas manifestation de la vérité, mais extension du devenir.



Fig. 30 : **Amélie Laurence Fortin**, *Cheval*, 2010

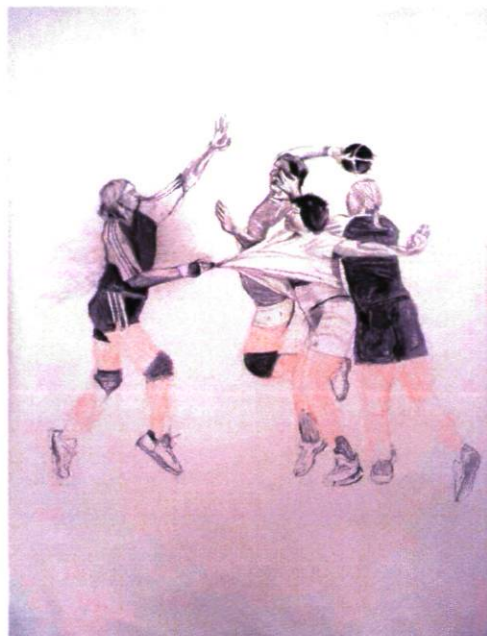


Fig. 31 : **Amélie Laurence Fortin**, *Handball*, 2010



Fig. 32 : **Amélie Laurence Fortin**, *Taureau*, 2010

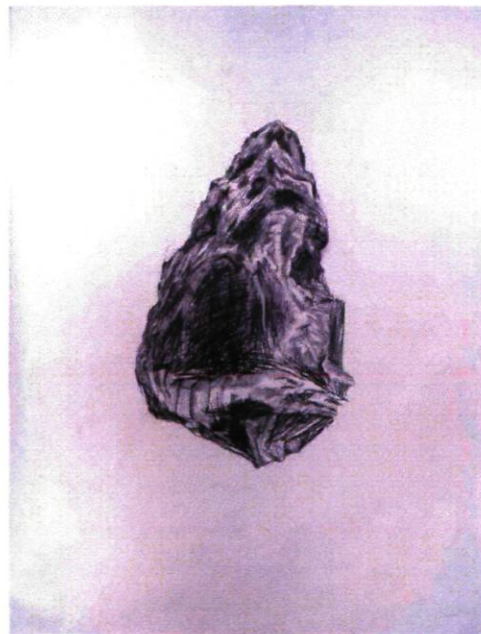


Fig. 33 : **Amélie Laurence Fortin**, *Roche*, 2010



Fig. 34 : **Amélie Laurence Fortin**, *Chiens*, 2010

Fig. 35 : **Amélie Laurence Fortin**, *Mannequin*, 2010

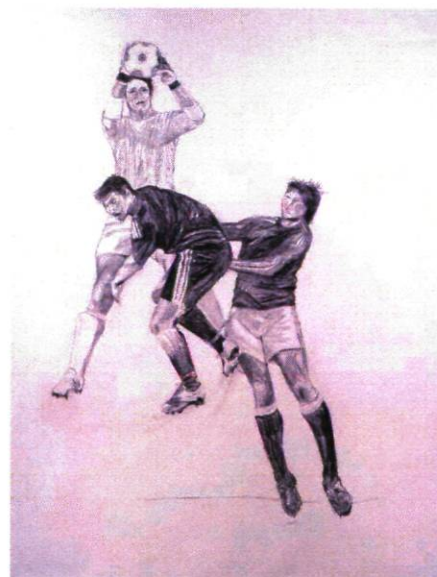


Fig. 36 : **Amélie Laurence Fortin**, *Girafe*, 2010

Fig. 37 : **Amélie Laurence Fortin**, *Soccer*, 2010

La chute est un lieu de tension sans équivoque. Par cette série de dessins, j'ai exposé une critique de la quête perpétuelle de la performance, de la standardisation de la pression mise

sur les gens, de la notion de gagnant si chère à l'Amérique. J'ai aussi mis à l'avant plan la compétitivité dans les domaines du loisir dans lequel j'ai inclus le sport, la mode, le tourisme et le combat d'animaux. Le jeu de se reconnaître dans l'autre prend majoritairement place dans ces mondes où l'argent et l'émotion s'entremêlent de façon magnifique, mais à la fois dramatique lorsque la chute survient. Derrière chaque sportif, par exemple, existe un monde complexe qui peut s'écrouler avec lui. J'ai choisi de travailler en graphite sur papier grand format pour donner toute latitude à la performativité même de mon corps dans le travail. Interagir physiquement me semblait, de plus, tout à fait en accord avec le sujet, qui était concentré justement sur le dynamisme, l'action et le devenir. Le résultat de ces dessins correspond au style *non finito*¹⁸ rendu célèbre par Leonard de Vinci et Michel-Ange (figures 38-39). Cette manière de tirer une jonction entre l'œuvre finie et l'ébauche m'a permis de transmettre cette « fureur créatrice »¹⁹ qui est à la base de mon travail pictural.

Utilisé anciennement seulement pour les esquisses préparatoires, le dessin est un médium qui se définit par son instantanéité, par la performance dynamique, par l'écriture du geste. Bien que d'autres médiums peuvent permettre la même intensité, on le voit dans le travail de Jackson Pollock (figure 40) et dans celui de Gordon Matta-Clark (figure 41), entre autres, c'est pour moi le dessin qui s'inscrit, le plus naturellement comme support du dynamisme car il est graphié et instantanéité et se développe à la même vitesse que la pensée. C'est aussi en cela que même si le dessin est une pratique classique et traditionnelle, je le conçois comme un support conceptuel avant tout. Le dessin que je pratique est physique mais est utilisé comme support d'exploration de concepts avec une touche de satire. Parce qu'explorant un sujet comme l'échec dans la question de la performativité, je considère *Triomphe* comme la prémisse directe à l'expérience de l'expédition dans le désir d'explorer mes propres limites, de me confronter à la possibilité d'un échec cuisant et de me mesurer au monumental pour entrer dans une forme dynamique de création artistique.

¹⁸ <http://www.larousse.fr/archives/peinture/page/144#t151269>, bozzeto :

« (...) Michel-Ange et Léonard de Vinci introduisirent le « non finito » ou inachevé dans leur peinture et en recommandèrent la pratique, jugeant que parfois une œuvre ébauchée avait plus de richesse qu'une œuvre finie.

¹⁹ Dans l'esquisse, souvent, l'artiste en proie à l'inspiration exprime sa pensée en quelques coups et il ne fera parfois que l'affaiblir par l'effort et l'application comme ceux qui ne savent pas s'arrêter dans leur travail. (Vasari) Ce terme fut très usité au XVIIe s. et au XVIIIe s.

¹⁹ *Ibid.*

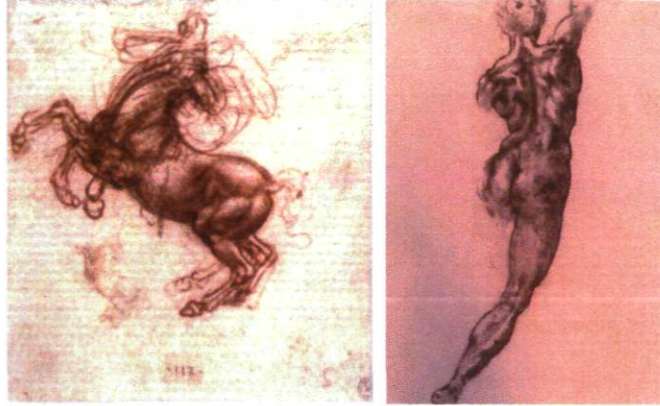


Fig. 38 : **Leonard de Vinci**, *Étude de cheval*, vers 1490

Fig. 39 : **Michel Ange**, *Étude de nu*, vers 1496-1500

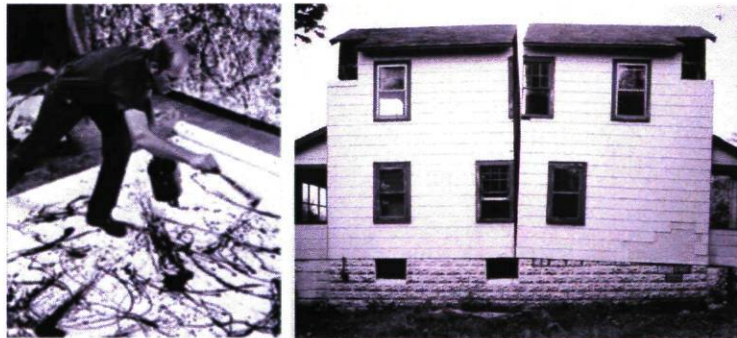


Fig. 40 : **Jackson Pollock**, *Action-Painting*, 1949

Fig. 41 : **Gordon Matta Clark**, *Splitting*, 1974

2.4. Spacieuses et luxueuses et les Marines: le résultat de l'avant et après

Ayant anticipé la modification d'une expérience extrême dans mon corps de travail par les nouveaux affects suscités par l'expérience, j'ai décidé de préparer deux de l'exposition *Spacieuses et luxueuses* (figure 42) avant mon départ pour l'Alaska et de réaliser les deux dernières après mon retour. Cette exposition de bois gravé présentée à l'Atelier Presse Papier avait lieu deux semaines après mon retour d'expédition, ce qui m'obligerait, je le savais, à

travailler à chaud. Ce contexte de travail, tout à fait comme l'expérience elle-même me permettrait de percevoir rapidement toutes nouvelles formations d'affects que j'espérais voir à travers les deux matrices gravées au retour de l'expédition.



Fig. 42 : **Amélie Laurence Fortin**, *Spacieuses et luxueuses*, vue de l'exposition, 2010

Cette méthode avait l'intention de vérifier concrètement la transformation de l'expérience sur mon imaginaire, avec curiosité je souhaitais savoir de quelle nature cette transformation prendrait forme. Les deux premières matrices : *Eagle Beach* (figure 43), représentant des loups au combat, et *Bellingham* (figure 44), un arbre bercé par le vent, poursuivaient la routine enclenchée par le projet *Triomphe* dans le choix d'une image de combat et une image de temps suspendu (*Chiens et Rocher*). Privilégiant l'intervention physique dans la matière, j'ai choisi de travailler sur des matrices de grand format (4 pieds x 8 pieds) avec l'intention d'imprimer seulement en noir pour avoir une impression directe et rendre ainsi visible le geste brut. L'expédition, en me permettant d'entrer en contact avec le territoire, son histoire, ses mystères et ses légendes, a orienté une nouvelle direction dans ma recherche d'images. Celles-ci glissant vers le mystérieux, le danger et l'inaccessible. Mon expérience de la traversée d'un territoire hostile, chargé de légendes, ainsi que l'histoire dense entourant ma propre expérience des lieux, m'a invité à traiter d'images amenant à en interroger la substance. *Nome* (figure 45) et *Chatam Strait* (figure 46) sont, en ce sens, les premières clés d'un récit, à travers d'images qui racontent ce qui est en dehors de la limite normale du

monde. Ces deux images, très proches de mon expérience telle quelle, sont chargées d'une certaine « inquiétante étrangeté »²⁰.



Fig. 43 : **Amélie Laurence Fortin**, *Eagle Beach*, 2010

²⁰ http://fr.wikipedia.org/wiki/L'inquiétante_étrangeté

« L'inquiétante étrangeté est un concept freudien. L'inquiétante étrangeté est la traduction de l'allemand Unheimlich. Heimlich et a plusieurs significations. C'est d'abord ce qui fait partie de la maison (häuslich), de la famille. Cela concerne l'intimité, une situation tranquille et satisfaisante. Heimlich est aussi synonyme de dissimulation, de secret ou même de sacré. La pièce Heimlich de la maison correspond aux WC, un art Heimlich s'apparente à de la magie. Un est un préfixe antonymique, Unheimlich est le contraire de Heimlich, au sens premier comme au sens second. En effet, il peut correspondre à une situation mettant mal à l'aise, qui suscite une épouvante angoissée ; et à un secret divulgué, qui est sorti de l'ombre alors qu'il devait rester confidentiel. »



Fig. 44 : **Amélie Laurence Fortin**, *Bellingham*, 2010



Fig. 45 : **Amélie Laurence Fortin**, *Nome*, 2010



Fig. 46 : **Amélie Laurence Fortin**, *Chatam Strait*, 2010

La baleine et l'ovni sont des apparitions rares et/ou projetées, en plus d'être elles-mêmes reliées à des récits plus fascinants les uns que les autres. Cette incursion dans la gravure et son histoire narrative m'a énormément questionné sur la volonté de raconter. On peut dire que ces gravures sont inspirées directement par la gravure d'illustration, notamment par le travail d'Alphonse de Neuville et d'Édouard Riou (figure 47) qui ont brillamment illustré les romans *Vingt mille lieux sous les mers* et *Le tour du monde en 80 jours* de Jules Verne, et sans contredit par la gravure anthropologique, celle issue des quatre siècles d'explorations sur Terre (figure 48).



Fig. 47 : **Alphonse de Neuville** et **Édouard Riou**, *Le capitaine Némoto devant le calmar géant*, 1866-1869

Fig. 48 : Anonyme

Spacieuses et luxueuses a aussi été la première exposition où la cartographie et le territoire s'inscrivaient de façon claire dans mon travail. Effectivement chaque gravure porte le nom d'un lieu que j'ai traversé durant l'expédition à l'exception de *Nome* qui est plutôt une ville d'Alaska mythique, séparée complètement de l'expérience comme telle, mais qui correspond tout de même à l'endroit où est répertorié le plus d'enlèvements extraterrestres au monde. La cartographie, comme histoire de la connaissance des limites terrestres, est devenue depuis lors, majeure dans ma réflexion. Par la gravure, ce n'est plus l'image en différé (récupéré d'Internet) qui était le support du geste, mais plutôt le geste en différé (résultat de l'impression) qui était le support de l'image, de l'histoire à raconter.

Les affects de force créés par l'expérience sont cependant ce qui était, pour moi, le plus valable à mon retour. J'ai donc décidé de produire une série de dessins s'intéressant directement à la mer, qui est par l'expérience vécu mais naturellement aussi un élément craint. L'image maritime a une histoire à part dans l'histoire de l'art, car dans sa nature descriptive, elle s'attache autant aux découvertes qu'aux métiers de marin, de pêcheurs que de baleiniers. La mer étant la force la plus inouïe sur Terre, il va de soi que l'histoire de l'art regorge de peinture et de gravure traitant de ce sujet. Dans l'infinité des exemples disponibles, Hokusai avec *La grande vague de Kanawaga* (figure 49) , Tacita Dean avec *Chère petite sœur* (figure 50), Ivan Aïvazovsky avec *Marine* (figure 51), Serse avec *Al sali d'argento* (figure 52), Les esquisses de Leonard de Vinci sur le mouvement de l'eau ainsi que

toute l'histoire de la peinture des explorations maritimes dans l'art britannique et français (figures 53-54-55), retiennent plus particulièrement mon attention parce qu'ils ont tous affirmé la force de l'eau, son mouvement, sa vitalité.



Fig. 49 : **Hokusai**, *La grande vague de Kanawaga*, 1831

Fig. 50 : **Tacita Dean**, *Chère petite sœur* (détail), 1999



Fig. 51 : **Ivan Aïvazovsky**, *The Wrath of the Seas*, 1886

Fig. 52 : **Serse**, *Al sali d'argento*, 2004



Fig. 53 : **Eugène Lepoittevin**, *Marine, épisode d'une guerre franco hollandaise*, 2 e quart du 19^e siècle

Fig. 54 : Anonyme

Fig. 55 : **Louis Ambrose Garneray**, *Abordage du Kent*, 3^e quart du 19^e siècle.

C'est donc dans la poursuite de cette longue lignée historique que j'ai tenté mes propres études sur l'eau avec *Storm* (figure 56), *Glacier* (figure 57), *Bering* (figure 58), *Eddystone Rock* (figure 59), et *Exploring* (figure 60). Dans ces dessins, le geste dans sa vitalité demeure et c'est par lui que s'affirme la compréhension technique du mouvement de l'eau en soi. « L'agir pour connaître » du pragmatisme américain a prit alors toute sa vérité. Jamais la mer n'est aussi bien transmise que par celui qui en a expérimenté la force, le tourment, la vitalité, les tempêtes et la peur surtout d'être enseveli par elle. C'est alors que j'ai pris le poids de l'importance de l'expérience pour pouvoir transmettre un sens plein, en comparaison avec l'archive qui transmet plutôt un sens critique, de surface.

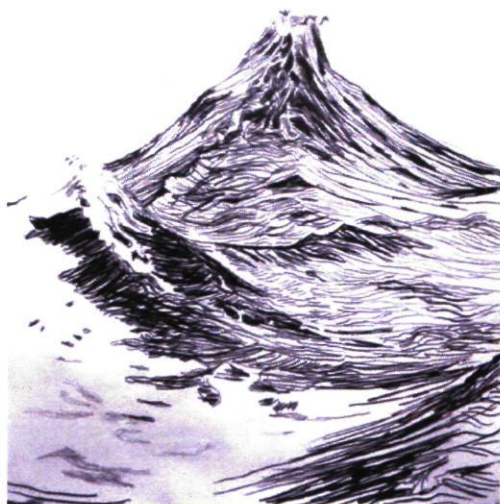


Fig. 56 : **Amélie Laurence Fortin**, *Storm*, 2011



Fig. 57 : **Amélie Laurence Fortin**, *Glacier*, 2011

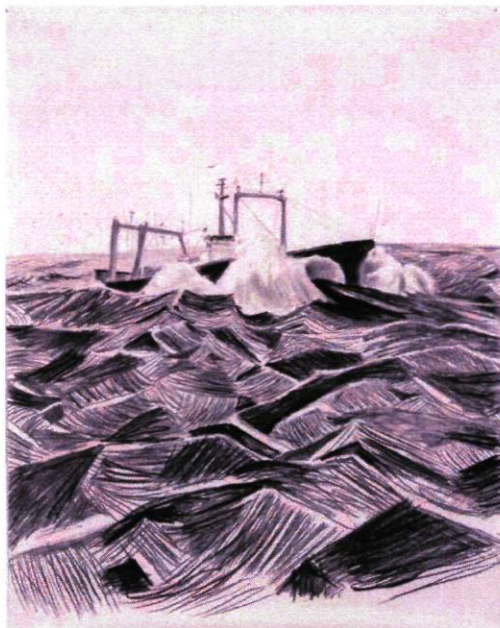


Fig. 58 : **Amélie Laurence Fortin**, *Bering*, 2010



Fig. 59 : **Amélie Laurence Fortin**, *Eddystone Rock*, 2010



Fig. 60 : **Amélie Laurence Fortin**, *Exploring*, 2011

À la question : *est-ce que l'expérience transforme l'imaginaire? et comment?*, je répond oui. Il est probant que l'expérience de l'expédition a transformé les sujets à traiter et cela cependant sans changer ma façon de travailler, sans modifier le traitement de mes œuvres. C'est en constatant qu'une transformation s'est produite plutôt au niveau conceptuel, dans

le que dire et comment le dire ainsi que dans la perspective d'un nouveau spectre de sensibilités à intégrer dans mon approche artistique que j'ai pu voir comment les affects de l'expérience pouvaient transformer mon imaginaire. En effet je défini l'intérêt vers de nouveaux éléments de recherches tels que ce qui est invisible, imperceptible et sur la limite du monde nommable autant que sur l'étude des forces dynamiques directes mais souterraine que j'en ais faite à mon retour de l'expérience comme des validation que l'expérience suscite réellement des affects pouvant être rendu visibles dans le travail artistique. Ce qui n'est pas nouveau ici n'évacue en rien l'intérêt fondamental de la création de nouveaux percepts et de nouveaux affects par l'expérience pour faire évoluer un travail artistique, le mien en l'occurrence. Ce qui est fascinant cependant demeure toujours comment faire pour traduire ces nouveaux éléments d'affects dans le corps du travail.

CHAPITRE 3 - La traductibilité

3.1. Méthode

*Dans sa recherche de la certitude, la science moderne a aboli cette séparation [entre l'expérience et la connaissance scientifique]; de l'expérience, elle fait le lieu – « méthode », c'est-à-dire le chemin – de la connaissance.*²¹

Giorgio Agamben

La place occupée de nos jours par l'expérience, était, chez les anciens, occupée par l'imagination. Celle-ci faisait le pont entre les sens et l'intellect. Maintenant appelée expérience, elle n'a plus de chemin libre pour être le médiateur des deux mondes. Alors que l'imagination, par sa création de fantasmes, par le rêve, entretenait une conversation avec le monde sensible tout en permettant l'accès à la connaissance, et devenait en ce sens divinatoire. C'est pour cela qu'on entend encore dire que la fiction est parfois plus près de la réalité que la réalité elle-même. Cependant, si l'imagination a cédé le pas à l'expérience comme médiateur entre le monde et l'esprit, comment peut-on en soutirer l'essence ? Comment traduit-on l'expérience ?

Dans le cas de l'imagination, la traduction des fantasmes est de l'ordre de la vision, des images symboliques et des affects ; informations qui sont décryptées selon l'univers des symboles chamaniques en place. Ce pont, qu'on pourra aussi appeler intuition, est un des chevaux de bataille les plus importants de tous les arts. Parce que l'intuition, cette forme chimérique de l'imaginaire, est aussi la phase floue des idées et de la création de tous concepts. Cette intuition-là se dévoile à tâtons, dans le noir et c'est avec sensibilité qu'elle prendra une forme ou une autre dans un médium x.

La méthode de traduction de l'intuition est désordonnée et aveugle et tout à fait comme l'expérience, « elle est incompatible avec la certitude ».²² Comme terrain de

²¹ AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 27.

²² *Ibid.*, p. 25.

méthode d'acquisition de la connaissance, l'expérience a perdu de son lyrisme et c'est sous l'analyse de faits qu'elle est devenue la figure de proue de la méthode scientifique. Dans le mode comparatif, l'expérience servira à étudier les phénomènes. C'est ce que je me suis proposée de faire dans le contexte de cette maîtrise. Je crois en effet que dans chaque expérience il y a toujours un quelque chose :

(qui) arrive qu'on ne peut pas adéquatement saisir, qu'on ne peut pas percevoir ou penser, qu'on ne peut pas assimiler. » Ce quelque chose « (...) doit creuser son chemin dans le corps ou l'esprit pour s'imposer. Il doit transformer d'abord celui ou ceux à qui il arrive. Une rupture, une discontinuité prospective et rétrospective est créée. Non seulement un nouvel avenir est créé, mais le passé lui-même est rétrospectivement transformé. (...)»²³

Une fois les faits établis, une fois qu'il est prouvé que l'imaginaire se transforme par l'expérience, que les affects et que les percepts ont été modifiés, un épineux problème s'installe : comment traduire ces nouvelles informations ou, dit autrement, comment développer le ou les concepts relatifs à ces changements ? Comment « aller au-delà du cliché » et de « créer une image capable de libérer » l'esprit « du conditionnement qui l'aliène » ?²⁴

3.2. Traductibilité et langage

Si l'expérience « est cette opération spontanée, ou à saisir, qui fournit la matière d'un donné pour le penser et l'agir. »²⁵ sa traduction est une étape périlleuse. Le langage, constituant la barrière entre le réel et nous, ne peut être aussi spontané que l'expérience elle-même. C'est pourquoi des philosophes comme Russell et Wittgenstein vont s'intéresser à l'analyse du langage pour trouver un terrain de vérité et de cohérence entre le langage et le réel. Ce qui amènera Wittgenstein à résumer son *Tractatus-philosophicus* en ces mots : « Tout ce qui peut être dit peut être dit clairement ; ce dont on ne peut parler, il faut le taire. »²⁶ Mais si on part de l'idée que l'artiste n'est pas un philosophe, ni un scientifique, on déduira que sa façon de transmettre les résultats d'une

²³ BERTRAND, Pierre, *L'art et la vie*, Cap Saint-Ignace, Édition Liber, 2001, p. 81.

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁵ SAMAMA, Claude-Raphaël, *op. cit.*, p. 4.

²⁶ WITTGENSTEIN, L., *Tractatus-philosophicus*, Paris, Collection Idées, Gallimard, Préface.

expérience sera différente. Chez le scientifique ou le philosophe, le territoire d'expression de l'expérience passera par des langages structurés, stricts, définis et logiques ; ouverts, mais limitant l'accès du réel par la *vérité scientifique* compartimentée. L'artiste reste, en ce sens, plus près de l'ancienne façon de faire le pont entre les sens et la connaissance. La quantité de médiums disponibles pour exprimer l'expérience, (exprimer dans le sens de Dewey : « rester à côtés de, accompagner tout au long du développement jusqu'à l'achèvement. »²⁷), permettra à l'artiste de construire un monument symbolique chargé d'affects, de percepts et de concepts. C'est en ce sens que l'artiste, dans sa création d'œuvres, est dans le devenir tel qu'en parle Gilles Deleuze.

L'expression artistique n'étant pas soumise à l'établissement des faits comme le langage lorsqu'utilisé pour sa structure scientifique ou analytique, elle peut se permettre de dire ce qui ne peut pas être dit. C'est, selon moi, dans le chemin du non-dit que la traductibilité de l'expérience chez l'artiste a le plus de valeur. Grâce à l'apport de la sensation, il pourra essayer de dépasser la nature humaine, le langage lui-même, pour la magnifier et dire de façon singulière et nouvelle ce qui est répété depuis le début de l'humanité. Lorsque géométrique et calculateur, le langage sera moins habile à combler l'interstice rempli de subtilités entre deux points, deux sensations, deux pensées ; l'infinie nuance, le courant électrique de la sensation. « The visual arts render visible forces that are themselves invisible; the musical arts « render non-sonorous forces sonorous (Deleuze 2003 :48), in short, they extract something imperceptible from the cosmos provides in order to create sensation, not sensation of something, but pure intensity (...) »²⁸ C'est ce qui est effectivement mis de l'avant non seulement par la musique et les arts visuels mais dans toutes les formes de création. Elles utilisent toutes une structure d'expression, donc un langage, et savent toutes comment transcender la structure de celui-ci par des forces propres à chacune d'elles.

²⁷ DEWEY, John, *op. cit.*, p. 121.

²⁸ GROSZ, Elizabeth, *Chaos, Territory, Art : Deleuze and the Framing of the Earth*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 22.

3.3. Pièges de la traductibilité

Mais le comment persiste toujours. À cet égard, selon mes observations, j'ai noté trois grands pièges de la traductibilité d'une expérience ayant transformé l'imaginaire: la reproduction telle quelle de l'expérience (récit biographique), la résistance à la transformation de l'imaginaire (nier la formation de nouveaux affects et ne pas en tenir compte) et la dissolution de l'expérience (attendre que l'oubli prenne le dessus). C'est à travers ces trois pièges que je suis passée au cours de mon processus d'action et au retour de l'expérience d'expédition de kayak. J'ai rencontré ces pièges parce que l'expérience vécue, par ses aspects de monumentalité et de brutalité a créé une grande quantité d'affects et percepts et que ceux-ci m'ont amenés à créer de nouveaux concepts. Cette expérience dans son aspect monumental ne trouvait pas le langage juste pour être traduite correctement dans ma pratique. De plus, ayant épuisé toute mon énergie au cours de l'expérience vécue, la création d'œuvre avait perdu tout intérêt. Face à la monumentalité, la dimension fragile et impermanente de la fabrication des sensations n'avait plus la même importance. Cependant, le désir de l'art était étrangement toujours là. Mais l'envie de transformer l'essence de mon travail dominait avec la même violence que mon imaginaire avait été transformé par l'expérience.

Le premier piège est de transférer l'expérience telle quelle dans le contexte de l'art, ainsi j'ai voulu faire entrer l'Alaska dans une galerie d'art, cela par la reproduction telles quelles des formes issues du paysage. J'avais envie de tout dire en une seule fois. L'expérience était tellement dense, monumentale et magnifique que je souhaitais donner sa totalité, ce qui est impossible parce que surhumain. Bien que Michael Heizer ait bien fait entrer un rocher à la D.I.A. Foundation de New York (figure 61), j'ai fini par comprendre que se coller à l'expérience ne permet pas un questionnement réel sur l'expérience valable pour moi, car dans ce cas c'est l'expérience de l'expérience qu'on regarde. On voit cela aussi dans le travail d'Hamish Fulton, qui revient, après de longues marches, avec des mots placardés sur les murs des galeries (figure 62), mots qui se sont remplis d'un sens entier pour l'artiste certes, qui expriment certains concepts génériques à l'expérience mais qui demeurent vides de tout affect de son expérience. Ce que

Baudelaire critiquait ainsi : « De jour en jour, l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus enclin à peindre, non ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit »²⁹. Ce n'est effectivement pas le paysage que je veux voir, c'est ce qui en émerge dans les yeux de l'autre, ce qu'il retient et ce qui l'amène ailleurs.

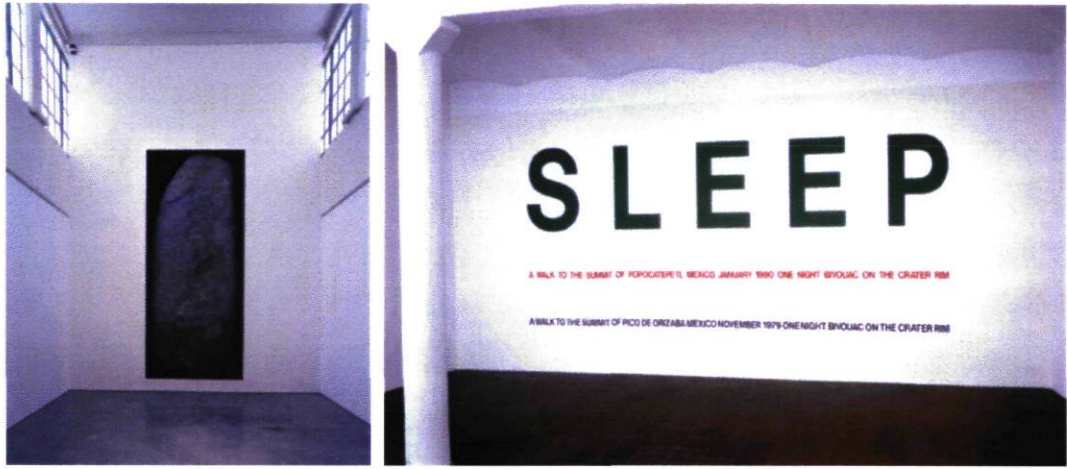


Fig. 61 : **Michael Heizer**, *Negative Megalith*, 1998

Fig. 62 : **Hamish Fulton**, *Sleep*, 2002

Le deuxième piège est la résistance à la transformation. Cela consiste à voir l'opération du changement, mais de le nier. Cela arrive premièrement lorsque l'expérience est autant action que création. La transformation se fait, dans ce cas, sur le moment et disparaît, ne s'intègre pas à la connaissance : c'est ce qu'on voit dans la performance d'art. Cela est dû au simple fait que dans l'agir notre corps domine le mouvement, et celui-ci étant succinct, il ne permet pas une sédimentation en profondeur de l'expérience. Nier c'est ne pas faire confiance en préférant conserver une pratique établie et rassurante. La transformation peut être radicale. C'est ce qui m'est arrivé. Dans ce cas, il peut devenir très difficile de matérialiser ces nouvelles sensations ; par

²⁹ BEAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques, Salon de 1859*, cité par ARDENNE Paul, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 1999, p. 53.

excès d'intensité, elles peuvent rester figées à l'intérieur. Cette résistance peut être une forme de survie face au changement dans la brutalité, entre deux états ; c'est, de façon extrême, ce qu'on peut observer chez les artistes ayant vécu un climat de guerre. C'est ce qu'on aperçoit aussi dans le travail de Nathalie Talec, artiste travaillant avec l'expédition fictive, qui, à son retour du Groenland confiait :

ce qui m'importait dans cette expédition, c'était le déplacement, sorte de mise à l'épreuve du protocole de restitution qui était le mien et qui était lié jusqu'alors à l'imaginaire. C'est ce qui m'a d'ailleurs rendue incapable de produire quoi que ce soit avec ces objets du réel, films, notes ou photographies. C'était comme des souvenirs auxquels je ne pouvais donner aucune forme, aucune raison, validité ou justification.³⁰ (figure 63)



Fig. 63 : **Nathalie Talec**, *Groenland*, 1987

Le troisième piège consiste en la dissolution parce que non utilisation à temps du fruit de l'expérience. Il est le plus regrettable des pièges. En se demandant comment faire pour traduire l'expérience il peut arriver qu'on attende si longtemps qu'on s'éloigne tranquillement des affects de fond et donc de la nature agissante de cette transformation. C'est le plus commun des pièges aussi parce que c'est celui qui arrive de façon anecdotique à beaucoup d'entre nous. Alors que l'expérience est une source puissante d'énergie, on la laisse souvent glisser entre nos doigts. Cela est visible dans le travail des artistes de l'art contextuel qui en faisant de l'art une pratique sociale ou invisible ont fait disparaître l'objet au profit du geste. *Live in your head, concept and experiment in Britain, 1965-75*, cette rétrospective présentée à la Whitechapel Art

³⁰ TALEC, Nathalie, *op. cit.*, p. 173.

Gallery de Londres en 2000, qui tentait à rendre compte de l'activité du passage crucial à l'art contextuel par les artistes anglais, a mis en lumière cette réalité en n'exposant que des papiers jaunis, de vagues photographies noir et blanc, des coupures de journaux, des tracts, etc. Cette exposition affirmât le « constat d'une perte d'inscription pour cette raison simple, [...] l'art comme formule et non comme procédure de sédimentation des affects, de la pensée esthétique, de la forme (...) »³¹ s'effrite au profit de sa dissolution dans le tissu social. Ces artistes avaient d'autres intentions certes, mais leurs expériences se sont effritées et ils se sont eux-mêmes dissolus devant le piège de la traductibilité.

En considérant sérieusement ces pièges et en tentant de les contourner au mieux aussi, j'ai saisi l'opportunité qu'offrent ces nouveaux éléments de connaissance pour composer avec ce monument d'affects qu'est mon expérience. Tout d'abord, l'expérience, je l'ai reconnue, était trop dense pour être traduite d'un seul coup. Pour ne pas la nier, ni l'oublier, j'ai décidé de la hiérarchiser dans son *avant, pendant et après* cela autant que dans son *quoi, quand, comment et qui*. Ces éléments sont la base mêmes de la narration. Ils m'ont permis de réfléchir à la structure d'un récit mais aussi à sa substance.

3.4. Traductibilité et narration

La dimension de sédimentation de l'expérience et de ses affects pour produire des formes étant, de façon assumée, très importante pour moi, j'ai décidé de me créer une méthode de traductibilité concrète. J'ai donc fragmenté l'expérience de l'expédition en plusieurs sections que j'appellerai ici des actes. Ceux-ci, en lien entre eux mais séparés, seraient des blocs autonomes. Cette façon de faire m'a été inspirée par Pierre Huyghe avec son projet *l'Expédition scintillante* (figure 64).

³¹ PARÉ, André-Louis, *L'art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne*, Montréal, Esse 49, automne 2003, p. 42.

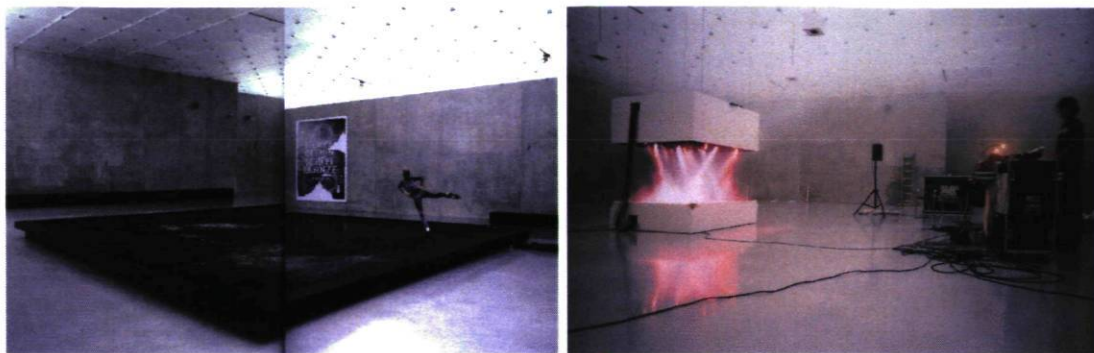


Fig. 64 : **Pierre Huyghe**, *L'expédition Scintillante*, 2002

Ce projet est à la base du désir d'archiver le roman inachevé d'Edgard Allan Poe, *les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Dans ce roman, le personnage principal vit un nombre d'aventures considérable en mer qui l'amènent finalement en Antarctique où il découvre une île jamais répertoriée jusqu'alors. C'est parce qu'une île fut découverte dans l'Hémisphère Sud en 2002, que Pierre Huyghe s'est embarqué sur un bateau scientifique, accompagné d'une équipe, pour investiguer ce nouveau bout de terre. Il a développé plusieurs projets en lien avec cette expédition, dont une exposition sur trois étages présentée la première fois en 2002 au Musée de Bregenz en Autriche qui relatait, de façon poétique, la quête de son aventure scientifique. Cette façon de procéder, comme des boîtes d'expériences, de connaissance et de récit, m'a véritablement permis de trouver une solution à la question de la traductibilité.

Dans ma façon d'utiliser cette stratégie, les actes fonctionnent comme un récit progressif, s'intéressant chacun à un aspect particulier de l'expérience vécue qui est aussi, à chaque fois, une étape cruciale de la construction d'une expédition. Ces actes représentent le corpus d'un projet nommé *Le roc étincelant* et chaque acte portera un titre spécifique.

Acte 1 : le rêve de l'expédition ; le fantasme de l'explorateur, l'idéalisation de l'objet expérience, la cartographie, le désir du voyage, le territoire inconnu.

Acte 2 : le personnage de l'expédition ; son narcissisme, ses contradictions, son histoire

magnifique.

Acte 3 : l'expédition elle-même ; le déplacement, l'enthousiasme, la sensation, la force et la transformation du territoire.

Acte 4 : le bénéfice de l'expédition, son résiduel, le récit.

Séparer l'expérience en quatre actes me permet d'être cohérente par rapport aux affects vécus. C'est-à-dire que l'expérience en tant que telle n'a pas une force unique, elle est meublée de plusieurs intensités différentes. Ce sont ces mêmes intensités qui créent aussi le rythme de l'expérience, son récit et tout à la fois son bloc tendu d'affects. La séparation de l'expérience me permet aussi de rejouer un acte plusieurs fois en m'intéressant à la création de concepts différents mais ayant toujours les mêmes frontières. Parce que l'expérience est dense et que la variété des affects complexes, cette méthode me permet une grande latitude dans le développant de projets autour d'un même point de référence : la nature, l'expérience en soi, le voyage. « Mais toujours si la nature est comme l'art, c'est qu'elle conjugue de toute façon ces deux éléments vivants : la Maison et l'Univers, le *Heinlich* et le *Unheimlich*, le territoire et la déterritorialisation, les composés mélodiques finis et le grand plan de composition infini, la petite et la grande ritournelle. »³² Les actes sont une sorte de cartographie de l'affect de l'expérience dans lequel agissent les mondes complexes de l'expérience.

En établissant une méthode concrète, un encadrement clair pour les nouveaux affects et percepts suscités par l'expérience, j'ai trouvé une manière de pouvoir interroger l'expérience et de développer un éventail large et infini de concept reliée à celle-ci. Il est je pense possible de traduire une expérience extrême, du moins d'établir une méthode cohérente pour y arriver. Une telle structure devient en soi un langage et ce qui est problématique est de réussir à le transcender. C'est en soi le piège du pragmatisme américain. Le transfert direct du mouvement des forces, du monde extrême à l'art est complexe dans sa structure mais non dans son essence car l'extrême interroge la limite, *l'en dehors*. Ma position est celle de contenir le caractère conceptuel de l'expérience afin

³² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *op. cit.*, p. 176.

de pouvoir transférer sur plusieurs niveaux les états de l'expérience, afin de créer un langage global en différé.

CHAPITRE 4 - La force

4.1. L'intensité : force dynamique

Quitter la forme pour aller vers la force et revenir vers la forme pour y intégrer plus d'intensité : telle était ma volonté lorsque j'ai entrepris mon expérience de kayak durant le corpus de la maîtrise. C'est dans l'idée deleuzienne que l'art est la construction d'un territoire, ayant pour but d'intensifier des forces invisibles, les forces de vibration du monde, que j'ai mis à l'épreuve mon corps dans l'expérience physique d'un réel intense. Comme la vie dépasse tout vécu et qu'en tant qu'événement :

(elle) dépasse tout fait, tout objet, toute forme, tout organisme, toute expérience, » elle « est littéralement invivable (...) En effet, c'est pour tenter de donner une sorte d'incarnation à cette part que l'homme se lancera dans des entreprises « surhumaines ». Donnée à lui même, le vivant est propulsé en avant par un désir (Spinoza) et une volonté de puissance (Nietzsche) (...) ³³

En agissant dans le réel on se transforme, car on s'adapte, on apprend et on réagit. C'est seulement par le changement que nous devenons ce que nous sommes et c'est par la force de ce qui nous affecte que nous changeons. Cette réflexion est valable évidemment pour l'être en soi, mais je pense qu'elle est tout aussi valable pour l'art. C'est-à-dire qu'en acceptant d'interagir avec des forces de changement, en se modifiant, on transforme aussi la création.

Dans l'expérience de kayak, la mort nous a frôlés assez souvent pour ne plus en faire état après quelques semaines. Je crois, que même avec l'habitude, « le face à face avec la mort remet en question toutes attaches, tous les enchaînements à la vie. Il se débarrasse de ce qui est mort en elle. La mort au cœur et à la limite de la vie confère à celle-ci une force incomparable. L'expérience de la mort est suprêmement libératrice. »³⁴. Cette exercice de libération servira comme rite de passage entre ce que Paul Virilio appellera le *communisme des affects*, « cette synchronisation des émotions, des sensations en temps réel » permettant « d'installer un peu partout à la fois, cette communauté d'émotion

³³ BERTRAND, Pierre, *op. cit.*, p. 85

³⁴ BERTRAND, Pierre, *op. cit.*, p. 28

des individus [...] »³⁵et ma singularité artistique. Cette dernière est fortement construite à l'aide de l'intuition mais aussi influencée par ma réflexion sur les éléments d'un contexte. Pour mon projet j'avais besoin d'une force souveraine pour me positionner radicalement, dans une perspective affirmative d'individualisation.

Chaque force implique une résistance et c'est, je pense, dans cette résistance que s'effectue la transformation. Comme John Dewey, je pense que :

la résistance et les obstacles entraînent la conversion de l'action directe en réflexion ; on se retourne en l'occurrence sur la relation qui existe entre les conditions qui font obstacle et ce que la personne possède comme capital actif acquis grâce à des expériences antérieures. Comme les énergies ainsi sollicitées renforcent l'impulsion originale, celle-ci opère de façon plus circonspecte. Tel est le schéma de toute expérience qui a un sens.³⁶

Ce capital actif est ce que j'appellerai les *forces dynamiques*. Elles sont presque inséparables de « la volonté qui veut » comme dirait Deleuze. La force dynamique est tout sauf la recherche du calme et de la contraction de l'énergie. La force dynamique prend souvent l'apparence du combat et celui-ci est autant intérieur qu'extérieur. La force dynamique intensifie, se développe et domine son contexte par le mouvement et le dépassement de soi.

La force dynamique est aussi l'expérience de la limite. La peinture classique en a utilisée l'essence dans ses représentations du combat, de la mort, de la conscience du drame et du corps émotif dominé par les forces puissantes et extérieures à l'homme. Cet extrait de la Grèce Antique tiré de l'essai *Le sexe et l'effroi* de Pascal Quignard l'exprime ainsi :

Sénèque le Père dit (*Controverses*, x, 5) que lorsque Philippe vendit les Olynthiens comme prisonniers de guerre, Parrhasios d'Éphèse, peintre athénien (*pictor atheniensis*), acheta l'un d'eux qui était un vieillard, le fit mettre à la torture afin que sur son modèle (*ad exemplar*) il pût peindre un Prométhée cloué que les citoyens d'Athènes lui avaient commandé pour le temple d'Atnéna.

-Prum inquit, tristis est (Il n'est pas assez triste), dit Parrhasios quand il fit poser le vieillard au milieu de son atelier.

³⁵ VIRILIO, Paul, *Le futurisme de l'instant*, Paris, Édition Galilée, 2009, p. 62

« (...) qui succéderait à la communauté d'intérêt des classes sociales que la standardisation de l'opinion publique de l'ère industrielle avait échoué à concrétiser (...) »

³⁶ DEWEY, John, *op. cit.*, p. 118.

Le peintre appela un esclave et demanda qu'on lui donnât la question afin qu'il souffrît davantage.

On mit le vieil homme à la torture.

Tout le monde eut pitié.

-*Emi* (Je l'ai acheté), rétorqua le peintre.

Clamabat (L'homme criait). On cloua ses mains.

Ceux qui entouraient le peintre se récrièrent de nouveau.

-*Servus, inquit, est meus, quem ego belli jure possideo* (C'est à moi et je le possède en vertu du droit de guerre).

Alors d'un côté Parrhasios prépara ses poudres, ses couleurs et ses liants, de l'autre le bourreau prépara ses feux, ses fouets, ses chevaux.

-*Alliga* (Charge-le de liens). Ajouta-t-il. *Tristem volo facere* (Je veux lui donner une expression de souffrance).

Le vieillard d'Olynthe poussa un cri déchirant. Entendant ce cri, on demanda à Parrhasios s'il avait le goût pour la peinture, ou pour la torture. Il se mit à crier au bourreau :

-*Etiamnunc torque, etiamnunc ! Bene habet ; sic tene ; hic vultus esse debuit lacerati, hic morientis !* (Torture-le encore, encore ! Parfait ; maintiens-le ainsi ; voilà bien le visage de Prométhée déchiré cruellement, de Prométhée mourant !)

Le vieillard fut pris d'une faiblesse. Il pleura.

Parrhasios lui cria :

-*Nondum dignum irato Jove genuisti* (Tes gémissements ne sont pas encore ceux d'un homme poursuivi par le courroux de Jupiter).

Le vieillard commença à mourir. D'une voix faible le vieil homme d'Olynthe dit au peintre d'Athènes :

-*Parrhasi, morior* (Parrhasios, je meurs).

-*Sic tene* (Reste comme cela).

Toute peinture est cet instant.³⁷

La limite exprimée par cet exemple est comprise dans la force dynamique du corps et de sa résistance à la finitude. C'est cette résistance qui crée le désir d'avancer dans une expérience de kayak en Alaska. C'est cette même résistance qui permet aussi d'enregistrer autant de sensations qui seront des forces dynamiques quand elles seront traduites dans l'art. Tout le corpus de *Triomphe* a été réalisé dans l'idée de ce moment suspendu, sorte de désir de la force dynamique qui n'aboutit pas, qui devient et qui est captée dans le vide entre le moment du commencement et le moment de fin de

³⁷ QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Folio Gallimard, 1994, p. 47-49.

l'action. Cette tension, ce *désir résistant*, est présente dans mon travail depuis très longtemps. Au départ utilisé pour sa forme symbolique, la force dynamique est devenue intéressante à mes yeux pour sa dimension spatiale dans la mise en page d'un dessin dans la feuille faisant agir le plein et le vide, en tension, mais aussi dans l'expérience de la performance par sa volonté d'être dans un devenir bien que cette dernière pratique fut évacuée très rapidement par la déception de l'aboutissement, sa résolution, son achèvement. De plus, c'est pour moi dans l'échelle de l'œuvre que se passe la force dynamique de la réception de l'art. Ce que Kaprow exprime en ces mots en parlant du travail de Pollock et qui s'applique tout autant sur la relation que j'entretiens avec l'art et avec le paysage :

Le choix de Pollock de toiles énormes a été fait dans des buts différents ; capital pour notre discussion est le fait que ses peintures à l'échelle murale ont cessé d'être des peintures, mais sont devenues des environnements. Devant une peinture, notre taille en tant que spectateur a une profonde influence sur la façon dont nous voulons renoncer à la conscience de notre existence temporelle tandis que nous en faisons l'expérience. Le choix de Pollock d'utiliser des grands formats a eu pour résultat que nous avons été confrontés, assaillis et absorbés dans notre être.³⁸

4.2. Le récit : le désir résistant

Le traitement dynamique d'un dessin fait à partir d'images empruntées à Internet ne me suffisait pourtant pas tout à fait. Dans le déplacement d'images d'un médium à un autre, la vitalité disparaît. Le dynamisme était créé par la possibilité d'interroger la force mais dans une dimension satirique et de mon désir du dynamisme comme tel. Il devait bien y avoir, pourtant, une façon de remplir le dynamisme d'un désir résistant. C'est là que l'expérience est entrée en jeu et en réflexion. Il m'est devenu primordial de nourrir la forme, la remplir de force, la remplir de sens.

Certaines œuvres d'art sont remplies, comme des blocs de sensations, d'une *force*

³⁸ KAPROW, Allan, *L'art et la vie confondus, L'héritage de Jackson Pollock*, Paris, Éditions centre Georges Pompidou, 1996, p. 36-37.

contenue. Cette force m'a toujours intrigué, de même qu'elle en a intrigué plusieurs, incluant, artistes, philosophes et anonymes. Cette force contenue est ce qui conserve l'art dans son mystère, dans son *devenir art*, elle est le désir de l'œuvre ; sa présence. L'œuvre, il me semble, est toujours en train d'essayer d'arriver à être et en cela elle est dynamique, tout comme l'action et le mouvement intrinsèque de la vie. Mais qu'est-ce que le bloc de sensations de Deleuze, ce monument chargés d'affects, de percepts et de concepts, sinon la traduction d'une charge d'affects, de percepts, de concepts appartenant en grande partie à l'artiste lui-même? C'est ce qu'explique Don McCullin photographe britannique par rapport à son travail : « Photography isn't looking, it's feeling. If you can't feel what you are looking at, then you're never going to get others to feel anything when they look at your pictures »³⁹

C'est toujours la question du *avoir quelque chose à dire*, le principe même de toute narration. Une bande dessinée, par exemple, peut éblouir par la beauté des dessins et être à la fois tellement ennuyante et sans intérêt lorsque l'auteur n'a rien à raconter. Cela parce qu'il n'y a pas cette rencontre qui m'importe tant entre la force dynamique et le désir résistant. Insuffler une force à une œuvre et la lui transmettre de l'intérieur est véritablement un geste mystique. C'est cette charge d'expérience, cette densité qui défie tout espace-temps ; registre singulier d'informations recueillies par l'expérience, qui domine la pratique artistique à long terme. C'est ce que je cherche à alimenter par l'expérience. Mais cette densité où s'acquière-t-elle ? Paul Virilio avec son concept de *dromologie*, explique que :

Le départ est un moment important : on décide de se rendre dans un lieu, on se met en route. Le voyage est tout aussi important, il peut durer longtemps, comme ce fut le cas des voyages des pèlerins, de Marco Polo, ou des voyages de l'homme du XVIIIe siècle. L'arrivée est un événement considérable en soi. L'arrivée après trois mois de chemin à pied, ou après un an de circumnavigation est un événement. Trois termes : le départ, le voyage, l'arrivée. Mais très vite, avec la révolution des transports, il n'y aura plus que deux termes et demi : on partira

³⁹ Don McCullin, display Tate Britain, Londres.

encore, mais le voyage ne sera plus qu'une sorte d'inertie, d'intermède entre chez soi et sa destination.⁴⁰

De cette logique de la vitesse, qui est aussi devenue une logique de contrôle des territoires, et du monde, découle un grand sentiment de force, de puissance, autant de l'impulsion, de la rapidité que de l'accès à l'information. Une force qui est aussi un pouvoir central dans le monde actuel. Seulement, il me semble que la force réelle se passe justement dans cet anti temps que Virilio appelle le *voyage*. Dans cet interstice qui construit et compose essentiellement le déplacement. C'est ce que j'appellerai *la force contenue donnée par l'expérience*. La force contenue entre le départ et l'arrivée est ce qui habite et détermine aussi le voyageur. C'est l'impatience qui empêche de parcourir une route et de la comprendre, qui a changé le voyage en tourisme, entre autres. C'est aussi le processus complet de cette triade du déplacement (départ, *voyage*, retour) qui permet d'admirer de grands explorateurs, de grands scientifiques, de grands artistes dans leurs quêtes, leurs périples de la découverte, de la connaissance et de l'art.

La phase du *voyage* c'est l'expérience. Si cette notion est de plus en plus évacuée dans le monde, que ça devient de plus en plus problématique au niveau de l'échiquier mondial, l'art en subit aussi les conséquences. Cela est perceptible dans des œuvres remplies d'effets, dans l'intelligence d'artistes qui ont la connaissance de l'efficace, du résultat à obtenir, ou encore le produit d'âmes intuitives, mais qui s'effrite en intérêt tout aussi efficacement, cela parce que le contenu manque, le *voyage* n'existe pas, même dans l'expérience de l'œuvre. La démarche d'effets est un constat des résultats de l'absence d'expérience du *voyage*, l'expérience du temps, tout simplement. L'intermède de plus en plus comblé, géré et organisé évite la sédimentation du déplacement. Cela pose un problème. L'impatience de l'arrivée est symptomatique et évacue le sens par la complaisance de l'efficacité qui se transforme en stratégie, en tactique ; ce que Paul Virilio associe à une guerre généralisée.

Mais l'art demeure un travail de sédimentation. Cette part du *voyage* est ce qui m'intéresse le plus. L'avant est le rêve, le pendant est la force, mais la sédimentation,

⁴⁰ VIRILIO, Paul, *Dromologie : Logique de la course*, première publication en avril 1991, mis en ligne en 2004, <http://multitudes.samizdat.net/Dromologie-logique-de-la-course>

elle, est le devenir. La sédimentation est un présent dynamique qui pousse à agir de nouveau et cela parce que dans le processus de sédimentation s'effectue le processus de la pensée. Cette dernière partie évalue, critique, construit et organise la force dynamique passée et future. Dans mon cas, qui me pousse à faire de l'art. C'est donc en prenant une conscience aiguë de la dimension du *voyage*, de son intensité, de son événement en soi, que j'ai aussi affirmé l'importance de la musicalité, du rythme de toutes choses. Alors que je pensais sincèrement comme Novalis que « si on a perdu le rythme, alors on a perdu le monde », mais d'une façon erronée, car voyant vitesse, objectif et vie dans une trajectoire linéaire entre vouloir et avoir, dominer et posséder, j'ai confirmé que la notion de rythme était intrinsèque à l'expérience du monde et donc de l'art. Le rythme est l'entité distincte des multiples phases du voyage de l'expérience et, comme la musique ; n'existe pas sans le silence. Vivant dans une volonté dynamique insatiable, il est clair que le rythme est le fondement de ma volonté artistique. L'excès de vitesse, l'excès d'accumulation d'expériences concentrées sur l'effet, l'énergie, la propulsion, le risque, l'adrénaline sont les symptômes de ce siècle mais aussi mon *modus vivendi* et ce à quoi j'aspire est la sédimentation : développer la force contenue par une réflexion de fond suite à l'expérience.

CHAPITRE 5 - Projet final : *Le roc étincelant Acte 1*

5.1. La chambre des idoles

Ce que l'expérience a particulièrement transformé dans mes habitudes artistiques est le sens du mot projet. Méthode employée pour développer ma pratique artistique depuis toujours, *les projets se sont transformés en le projet*. Dit autrement je suis passée des objectifs à atteindre à l'objectif à construire. « Je ne peux penser que son naufrage lui (Bartholomé Colomb parlant de son frère Christophe Colomb) avait appris la modestie. Je crois plutôt qu'il était passé du rêve au projet ; que pour réaliser un projet il faut d'abord apprendre ; et qu'apprendre contraint à respecter ceux qui, [...] en savent plus que vous. »⁴¹



Fig. 65 : **Amélie Laurence Fortin**, *La chambre des idoles*, vue d'ensemble, 2011

Pour le volet pratique de ce mémoire, je réaliserai *La chambre des idoles*, qui sera l'Acte 1 de quatre actes du projet *Le roc étincelant* et sera présenté à La Chambre Blanche (figure 65). Celui-ci traitera du désir de l'expérience qui sera en effet, le désir de l'expédition. C'est à l'aide de l'image de l'explorateur et la géologie que je vais

⁴¹ ORSENNA. Erik, *L'Entreprise des Indes*, Paris, Éditions Stock/Éditions Fayard, 2010, p. 156.

construire cette exposition. En utilisant ces deux éléments de force historique, ces deux pendants du territoire, se distinguant par celui qui le traverse et celui qui est traversé, je proposerai une métaphore sur le *voyage*. Le *voyage* dans le sens de Virilio : ce qui se passe entre, la matière de l'expérience. Celui qui le traverse : l'explorateur, puissance idéalisée contenant l'expérience de la limite, du bout de soi, du bout de l'humanité, de la lutte pour la vie, de la victoire contre sa propre finitude humaine, de l'accomplissement du rêve et celui qui est traversé : le rocher (figures 66-67-68-69-70-71), véritable obsession du paysage, plateau de l'humanité, géologie en mouvance, objet de collection. Le rocher c'est l'histoire du temps court de l'humanité sur la Terre : notre précarité.



Fig. 66 : Bathsheby, Barbades

Fig. 67 : Gore Point, Alaska

Fig. 68 : Old White desert, Égypte



Fig. 69 : Vieste, Italie

Fig. 70 : Eddystone Rock, Alaska

Fig. 71 : Îles Mingan, Canada

Je pense l'artiste comme un explorateur, car tous deux avancent en terrain inconnu. De

plus, « l'explorateur comme l'artiste, tente de donner une forme à ce mystère, tente de le percer, quel qu'il soit. En même temps, le mystère à percer est insondable, il est à la fois personnel, universel par ses questionnements existentiels.»⁴² Tous deux s'engagent dans un chemin vers un point déterminé, avec préparation, connaissances et courage, mais ne savent ni un ni l'autre quels seront les obstacles, ni comment ils réussiront à les affronter. Un comme l'autre se découragera et reviendra de ses aventures blessés et fatigués, éreintés par les souffrances et le fardeau de son *voyage*, mais repartiront également lorsque la terre sera redevenue trop fade.

Ce qui m'intéresse dans l'explorateur, c'est qu'il fait partie du passé historique des grandes puissances mondiales et qu'il en a hérité l'héroïsme. Cette partie m'intéresse particulièrement parce qu'elle revêt plusieurs aspects tels l'homme de grande volonté et de grandes découvertes, la force vitale, l'esprit de nouveauté, la ténacité, etc. Il en est le symbole. Les découvertes que les explorateurs ont ramenées aux puissants, en plus de permettre l'enrichissement des connaissances des sciences naturelles, ont aussi permis de mettre en lumière une fascinante habitude qui n'a cessé depuis; l'obsession de nommer les choses. Pour chaque nouveauté, un nom était donné. Pour chaque territoire découvert, une carte était dessinée. À la fin, tout était finalement conservé, enregistré, archivé chez le commanditaire de l'expédition, dans un microcosme des éléments terrestres et humains.

Le rocher est une intuition. Il est le fondement du paysage : disponible mais illisible, il est la géologie et donc l'histoire de la Terre, sur quoi nous reposons. La géologie est une fascination prenant sa source chez-moi dans le cabinet de curiosité, l'archéologie et le *Land Art*. Il y a avec le minéral l'idée du territoire et en art cette idée a permis à des artistes de faire entrer le paysage dans la galerie.

⁴²TALEC, Nathalie, *op. cit.*, p.174.

Ce que je trouve intéressant, à l'instar d'artistes comme Richard Long, qui installe des morceaux de rocs tels quels en galerie (figure 72-73), c'est de reproduire, de représenter le paysage, de le reconstruire autrement. Cette évocation sculpturale du roc est non sans rappeler le travail de l'artiste américain Sol LeWitt (figures 74-75). Effectivement mon projet a une familiarité certaine avec le minimalisme américain autant dans sa géométrie, dans l'épuration des formes et des propositions que dans l'aspect monumental. Le dépouillement des formes pour maximiser l'expérience de la force est autant perceptible dans l'art minimal que dans les rites japonais par exemple. C'est aussi ce que l'étude des plantes nous montre lorsqu'elle met en lumière l'étonnante force contenue dans de si petites et simples graines. Je pense donc aussi que c'est en dépouillant les formes qu'on peut réellement faire rencontrer l'art avec la nature en ce qui les rejoint le mieux : le sublime.



Fig. 72 : **Richard Long**, *Five Path*, 2004



Fig. 73 : **Richard Long**, *Stone Line*, 1980

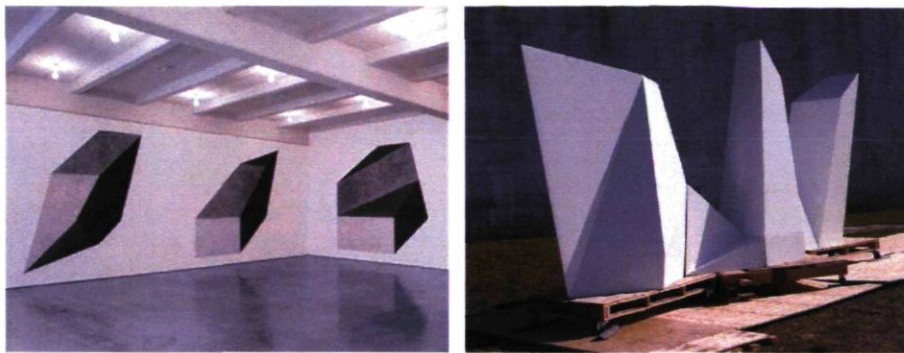


Fig. 74 : **Sol LeWitt**, Détail de *Composite part I-IV #1-24, B*, 1969

Fig. 75 : **Sol LeWitt**, *Complex Form #6*, 1988

Le projet veut dresser un espace de fascination, une invitation au voyage. Ainsi, les quatre portraits d'explorateurs/voyageurs, immenses, seront accrochés très haut afin d'être au-dessus de nous (figures 76-77-78-79-80). En mettant l'emphase sur l'intensité de leurs regards, je souhaite appuyer sur la particularité inaccessible de leurs vécus.



Fig. 76 : **Amélie Laurence Fortin**, vue d'ensemble des dessins, 2011



Fig. 77 : **Amélie Laurence Fortin**, *Amundsen*, 2011

Fig. 78 : **Amélie Laurence Fortin**, *Cook*, 2011

Fig. 79 : **Amélie Laurence Fortin**, *Hillary*, 2011

Fig. 80 : **Amélie Laurence Fortin**, *Ibn Batouta*, 2011

De même que le roc, la sculpture centrale : *Optimus*, est opaque et obtus et tout à la fois inaccessible. L'objet contenant son propre mystère ne laissera aucune brèche à voir, aucune aspérité ; laissant l'esprit glisser librement sur sa surface (figures 81-82-83).

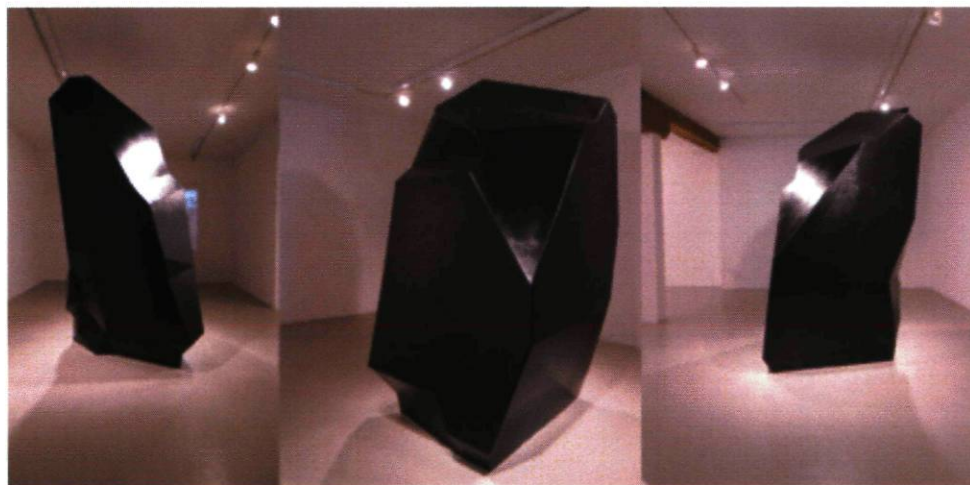


Fig. 81-82-83 : **Amélie Laurence Fortin**, *Optimus*, 2011

Un autre dessin représentant un rocher fera partie de l'exposition. Ce rocher dans lequel fusera des lignes de toutes parts à la manière des cartes anciennes sera la partie cartographie de l'exposition (figures 84-85-86-87-88).

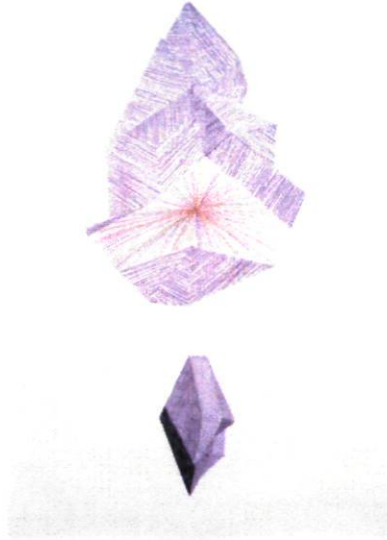


Fig. 84 : **Amélie Laurence Fortin**, *Le roc étincelant 1*, 2011

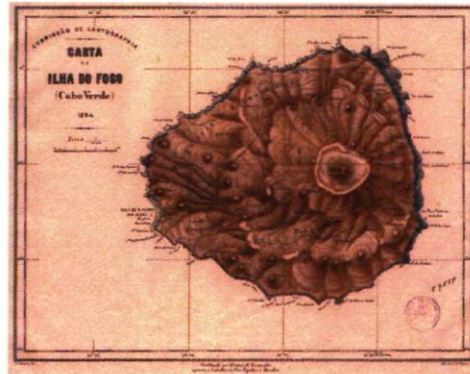


Fig. 85 : Anonyme



Fig. 86 : **John Blake**, *Carte de la baie du Bengal*, 1750

Fig. 87 : Anonyme

Fig. 88 : Anonyme

Il y a, il me semble, un lien direct avec ce formalisme de l'objet (représentation) et le formalisme de la pensée (rêve, désir). Celui qui s'engage dans une expédition imagine des lieux, des formes des attitudes, des obstacles, des parcours, des réactions. Tous sont idéalisés par ce que d'autres ont décrit avant lui. Ces images mentales n'ont pas de substance mais une apparence. Ce que l'expérience promet est inconnu et ne contient rien tant qu'elle n'est pas vécue. *La chambre des idoles* est donc une allégorie de l'avant expérience, de l'anticipation de surface. Je ne cherche pas à donner les clés de ma propre expérience, de cette aventure en kayak, car elle n'est pas, dans aspect résiduel, le sujet de ma démarche. Celui-ci est le désir d'aller au cœur de l'inconnu et de proposer à chaque fois mes découvertes.

C'est pour rejoindre ce dont les idoles émanent, pour comprendre le mystère du territoire, de la nature, de l'expérience en soi qu'on désire *voyager*. Les héros, dans la grandeur de leur exploit, révèlent conjointement leur force et celle de la nature. C'est parce que la Terre, cette « Merveilleuse création, » en est venue « [...] à être perçue comme une réalité hostile, quelque chose de dangereux. »⁴³ que l'homme qui la traverse et la soumet par sa volonté est héroïque. De la même façon parce qu'Homère donnait à la mer et aux créatures mythologiques des allures et des forces surnaturelles, il rendait visible la puissance d'Ulysse. Telle est la création des idoles, la rencontre des forces qui s'animent qui s'éveillent, qui sont des devenirs rochers, des devenirs océan, des devenirs mondes.

⁴³ BENOIT XVI cité par Paul VIRILIO, *Le futurisme de l'instant, stop-eject*, Paris, Éditions Galilée, p. 59.

CONCLUSION

Par cette recherche sur l'expérience, laquelle m'a sans aucun doute permis de dépasser mes acquis, j'ai pu établir une réflexion personnelle sur l'intégration de la vie dans l'art. À la lumière de ce mémoire, j'ai affirmé que l'espace donnée pour produire de l'art dans un contexte extrême était limitée. J'ai aussi établi que, le cas échéant, c'était le corps qui absorbait par le biais des sensations tout le matériel possible à la création future. J'ai aussi conclu que l'expérience était un vrai moteur de transformation de l'imaginaire en utilisant ma pratique avant et après l'expérience comme système comparatif. J'ai établi que la traduction d'une expérience extrême était complexe et que plus grande était son intensité et moins elle était compatible avec la structure du langage pragmatique et contrairement plus compatible avec l'art. J'ai identifié trois grands pièges de la traduction d'une expérience et j'ai aussi trouvé ma propre solution en regard des forces en jeu dégagées en deux axes, les *forces dynamiques* et le *désir résistant*. Enfin, j'ai précisé mon intention de travailler avec les forces contenues et de mettre en application ma méthode de traductibilité de l'expérience à travers mon projet final de maîtrise : *La chambre des idoles, le roc étincelant Acte 1*.

La Chambre des idoles est un exemple probant car elle est une expérience détachée et n'interrogeant pas le concept de la force dynamique comme tel mais plus littéralement s'intéresse à la force qui est cachée, à ce qui n'est pas donné, à ce qui nous impressionne mais qui nous est inconnu. Cette exposition est une approche timide du désir en ce qu'elle a de plus obtus et de plus inaccessible. Froide et distante, cette exposition cherche le monumental dans ses artéfacts, dans ses symboles impressionnants. Elle est dans ce sens, la meilleure approche possible comme premier acte d'une série conçue à chaud. Alors que la vraie relation établie entre l'expérience extrême de l'expédition de kayak s'est traduite réellement dans l'expérience extrême de la production artistique dans le cadre de la Chambre des idoles, c'est par la méthodologie de l'action du faire que se révèle finalement le concept de force en soi dans ma pratique artistique.

Il est aussi intéressant de constater que de la force, élément vital de l'expérience extrême et de ma recherche tout autant, il n'est rien resté. C'est-à-dire que l'objectif de transférer la force dans l'art par cette exposition n'a pas réussi. De là arrive un examen de cet échec qui, loin de démolir la méthodologie développée durant cette recherche, ne fait que pousser plus avant ma réflexion sur la relation avec l'expérience extrême et l'art. Beaucoup de recherches témoignent effectivement de l'expérience en soi mais la dimension de l'extrême ne fut pas assez abordée pour me permettre d'établir un système comparatif et me permet de m'interroger d'avantage sur le sens des limites, des frontières et de la symbolique de l'innommable. Ce qui a été mis de l'avant par cette première exposition c'est la difficulté d'évacuer l'expérience dans sa narrativité, ce désir d'évacuation a aussi évacué tout affect relié à l'expérience. Il est alors intéressant de poser la question de ce qui fait l'essence de l'œuvre à produire suite à une expérience extrême. Après la fascination du personnel, je pense qu'il est possible d'amener mon projet plus près de l'universel mais tout en conservant les forces et les affects qui ont découlé d'une telle expérience car non seulement il est inutile de s'attacher à l'expérience en soi, mais plus encore elle est devenue véritablement une machine à concepts et en cela je peux dire que l'expérience que j'ai menée durant la maîtrise a porté fruits.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de référence

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2002, 256p.

ARDENNE, Paul, Pascal BEAUSSE et Laurent GOUMARRE, *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Dis Voir, Paris, 1999, 122p.

BERTRAND, Pierre, *L'art et la vie*, Édition Liber, Cap Saint-Ignace, 2001, 132p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de vie, l'art moderne et l'invention de soi*, Éditions Denoël, Paris, 2003, 176p.

DAVILA, Thierry, *Marcher, créer. Déplacement, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Éditions Regard, distribution Seuil, Paris, 1999, 192p.

DELEUZE, Gilles, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze cahier no3*, sous la direction de Robert SASSO et Arnaud VILLANI, Centre de Recherches d'histoire des idées, Paris, 2003, 376p.

DELEUZE Gilles, *Logique des sens*, Éditions de minuit, Paris, 1969, 392p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les Éditions de Minuit, Paris, septembre 1991, 207p.

DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Folio essais, Paris, 2007, 585p.

GROSZ, Elizabeth, *Chaos, Territory, Art : Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia Press, New York, 109p.

KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Éditions centre Georges Pompidou, Paris, 1996, 280p.

LEE Pamela M, *Object to be destroyed, The work of Gordon Matta-Clark*, The MIT Press, Cambridge, 1999, 280p.

LEWITT Sol, *Sentences of conceptual art*, first published 0-9, New York, 1969, and Art Language, London, may 1969

NIETZSCHE Frederich, *Ecce Homo*, Union Générale d'éditions, Traduction. Vialatte, Paris, 1988, 155p.

QUIGNARD Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Folio, Gallimard, Paris 1994, 356p.

SMITHSON Robert, *The writing of Robert Smithson*, New York University Press, New York, 1979, 221p.

SPINOZA Barush, *Éthique*, Édition Seuil, collection l'ordre philosophique, Paris, 1988, 541p.

VIRILIO Paul, *Le futurisme de l'instant*, Édition Galilée, Paris, 2009, 95p.

Articles

BASTIEN, Stéphane, *John Dewey, l'art comme expérience, œuvre philosophique III*, Canadian Esthetic Journal volume 13, http://www.uqtr.ca/AE/Vol_13/index.html, 2007.

PARÉ, André-Louis, *L'art contextuel. Un entretien avec Paul Ardenne*, Esse 49, Montréal, automne 2003

SAMAMA, Claude-Raphaël, *L'expérience en philosophie : entre James et Bergson*, revue L'art du comprendre no.16, Paris, 2007

VIRILIO Paul, *Dromologie : logique de la course*, <http://multitudes.samizdat.net/Dromologie-logique-de-la-course>, 2004.

Romans

HOMÈRE, *L'Odyssée*, Éditions Gallimard, Folio Classique, 1999, 512p.

MELVILLE Herman, *Moby Dick*, Paris, Éditions Phébus, 2005, 795p.

ORSENNA. Erik, *L'Entreprise des Indes*, Paris, Éditions Stock/Éditions Fayard, 2010, 392p.

POE, Edgar Allan, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Gallimard, le livre de poche, Paris, 1959, 245p.

Catalogue

Paris, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, *Nathalie Talec*, 2008, 208p.

Castello Di Rivoli, *Pierre Huyghe*, Skira edition, Ginevra-Milanom 2004, 455p.

Sans Francisco Museum of Modern Art, *Sol Lewitt, A retrospective*, Yale University Press, New Haven and London, 2000, 415p.

Musée Précaire Albinet, *Thomas Hirschorn*, Éditions Xavier Barral, Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2006, 300p.

Autre

<http://www.larousse.fr/archives/peinture/>