

Réflexions sur le travail ;

Mon œuvre serait comme un labyrinthe proposant plusieurs fils conducteurs qui s'entrecroisent, se recourent, s'associent. Certaines préoccupations disparaissent pour resurgir après des laps de temps variables, autrement exprimées. Ce jeu n'est pas linéaire mais complexe et jamais terminé. Je pourrais le comparer à la composition musicale où lignes et motifs se superposent et se substituent à l'infini. L'exploration conceptuelle y prend une part aussi importante que la dimension expressive; ces deux aspects m'ont toujours semblé profondément liés. Toutefois, c'est toujours l'œuvre, son surgissement inattendu, qui est à l'origine d'une réflexion nouvelle; c'est l'œuvre visuelle d'abord qui est le témoin venant révéler des strates de pensée insoupçonnées et non l'inverse.

A travers elle, je cherche à générer un échange entre un sentiment de présence et un jeu d'évocation, auquel nous induisent des références indéterminées et générales; toutefois, par leur nature, elles nous ramènent à une sensation d'appartenance à un instant ou à un lieu précis. Il en résulterait une tension entre la mémoire quelquefois vague d'espaces singuliers et une conscience intime et immédiate de l'architecture. Celle-ci ne doit pas être entendue comme étant la vision contemplative du bâtiment mais bien davantage comme l'habitude d'habiter; d'investir et de sentir les lieux construits, à construire ou à occuper. Cette définition de l'architecture, enracinée dans l'expérience, se mesure dans une exploration sensible du volume d'espace, de sa luminosité, de l'échelle des choses; du rythme qu'exige son parcours physique et finalement de son appropriation poétique réalisée dans le temps et par l'usage. Habiter un lieu, l'architecturer par l'expérience, c'est avant tout le vivre et l'occuper à travers les battements constants et nomades du retour ou de l'éloignement comme ceux du proche et du lointain pour le sédentaire; ces activités qui fondent, détachent et refondent l'occupation humaine à un paysage naturel ou urbain, étranger ou familier. J'essaie d'articuler plusieurs niveaux de référence dans une même œuvre. Ils ne s'y insèrent pas comme sujets ou thèmes, mais, ils permettent que le travail de la mémoire rejoigne celui de l'expérience sensible et le complète sans s'y substituer, assurant ainsi le chevauchement de temporalités multiples dans la lecture de l'œuvre. Ainsi, mêmes ces larges cadres en U que j'utilise depuis des années sont porteurs de références; ce sont de toute évidence, des citations ou des reprises du plan moderniste ou de substrats architecturaux comme la paroi, le seuil ou le pilier porteur; ce qui recadre et ce qui marque un passage ou la frontière d'un ailleurs; l'accès à un autre

lieu, imaginaire plus que concret, comme son interdiction. Le plan moderniste est une affirmation de certitude, un point zéro de permanence. En devenant ce cadre, il présente une béance que j'investis par des images ou des événements éphémères et fragiles. Ce cadre étant lui-même une image; un contraste, un constat de précarité comme une métaphore de notre destin.

Je n'ai jamais souhaité définir mon travail comme appartenant à l'installation, à la sculpture ou à la photographie, bien qu'il m'arrive d'user de ces termes pour identifier un médium à l'intérieur du processus. Mes propositions sont des œuvres visuelles complexes, où se chevauchent des éléments divers qui sont parfois mis en opposition. En fait, leur relation s'établit d'abord sur un rapport de contiguïté. Celle-ci agit dans le voisinage, la juxtaposition, la coexistence parallèle de niveaux de réalité. La contiguïté est la trame de la littérature, de la musique, du cinéma d'auteur. C'est une mesure d'intensité. Historiquement, la critique en arts visuels s'est surtout préoccupée de continuité; de divers rapports de continu, discontinu et de ruptures. La contiguïté n'est pas une mesure spatiale ou même temporelle qui s'inscrit sur des marques précises; elle est essentiellement qualitative; elle fait naître entre des éléments ou des objets lointains et disparates à première vue, des désirs de mimétisme; des moments où ils se rapprochent et où ils se réfléchissent dans une certaine similarité pour s'éloigner à nouveau et se redéfinir dans l'écart. Elle agit comme un miroir qui renverrait des reflets plus ou moins parfaits selon des intensités de présence variables; un jeu d'affirmation et de retrait des références comme des médiums qui configurent la trame des éléments mis en relation. Ce jeu de rapprochements, d'éloignements, de glissements entre les composantes crée un rythme indiciel dans le parcours de l'œuvre. On pourrait encore parler d'affinités entre les composantes, d'attirances imprévisibles faisant appel au vague et à l'imprécis, à la force de la mémoire involontaire. Comme pour les instruments dans la composition musicale, la spécificité des médiums s'efface plus ou moins ou s'affirme selon les besoins d'une œuvre. C'est pourquoi j'ai utilisé parfois, et cela très consciemment, de la "mauvaise" photographie, de la "mauvaise" sculpture, des socles faisant office de cadres, des cadres comme sculptures, des photocopies retransmises comme photographies ...

Mes configurations ne sont pas d'emblée frontales ou binaires mais, cela revient cycliquement. La frontalité est une projection du corps; elle a toujours désigné, en Occident, le lieu idéal de l'image; devant soi, à hauteur de regard. Mes "scénographies" sont faites souvent d'allusions à des organisations de l'espace intime, de la demeure; ces lieux quotidiens où l'on retrouve presque

GALERIE ROGER BELLEMARE

372 RUE SAINTE-CATHERINE OUEST SUITE 502 MONTRÉAL QC CAN H3B 1A2
TEL 514 871 0319 FAX 514 871 0358 E-mail galerie@rogerbellemare.com
www.rogerbellemare.com

toujours une image sous verre suspendue au-dessus d'un petit meuble, une table recevant un objet choisi, une présentation cérémonielle de l'accès à la maison que savent bien proposer un tapis choisi et un objet symbolique. Je note ces organisations de l'espace quotidien qui se donnent comme des structures d'accueil et de distance et je les reprends dans des jumelages d'images et d'objets. Elles ne sont pas directement décodables et varient constamment dans leur aspect et leur échelle. Elles agissent en sourdine, comme de vagues réminiscences difficilement cernables, mais, elles conservent dans l'oeuvre une présence certaine.

Cela n'est pas toujours possible, mais idéalement, la mise en exposition serait le dernier moment de conception d'une oeuvre; mon intention étant de proposer un parcours réel et imaginaire entre les diverses composantes s'inscrivant dans le lieu d'exposition; un parcours devant s'élaborer sur le mode du transfert et de la métaphore. Les indices et références données sont maintenus dans un certain niveau d'indétermination afin de préserver l'ouverture de l'oeuvre proposée. Je ne cherche pas l'abstraction mais je tente de conférer aux signes un caractère général. Ils peuvent ainsi être investis de diverses manières et, l'interprétation individuelle qui s'éloigne d'un sens premier de l'oeuvre ne me gêne en rien, puisque c'est justement cette polyvalence potentielle de sens qui est prioritairement cherchée. L'oeuvre est un miroir et les lectures qui en découlent ne sont que les reflets du regard de l'autre. Elle s'offre donc comme une sorte de récit ouvert ou le travail de l'évocation domine. Les éléments y oscillent entre la familiarité et l'étrangeté, le précis et l'indéterminé; le léger, le lourd, le fluide et le solide. Il arrive que cela se cristallise à l'intérieur d'une seule image ou dans des objets isolés. Le jeu de l'ouverture s'instaure alors entre l'intervention unique et le lieu qui l'accueille, parfois inattendu, souvent extrêmement marqué culturellement. Il est alors lui-même en soi une image et je le traite ainsi.

Réflexions sur l'image;

Dans mes prise de vues, une certaine singularité événementielle, celle qui fait l'anecdote habituelle d'une photographie est évacuée. Il existe toutefois une singularité de l'image choisie, mais elle n'en est pas le sens ou le sujet; elle est un attribut complémentaire de l'image qui aide à en révéler la généralité, cette qualité qui se construit dans le temps, avec de longues habitudes culturelles. La généralité n'est pas la banalité; elle est une clef d'accès conduisant à l'expérience de l'œuvre; un point de reconnaissance. C'est la familiarité, s'opposant à l'étonnement de l'exotisme. Dans l'architecture, le trait général est facilement identifiable. Il traduit une très longue habitude d'occuper l'espace et d'en penser l'édification, découlant de préoccupations techniques autant que philosophiques ou poétiques, qui sont les constituantes d'un tissu culturel. Ainsi, les perspectives qui s'accumulent et se répètent dans *Occidents* (2006), témoignent bien de notre obsession occidentale d'un centre métaphysique, notre désir de contrôle absolu; elles réfléchissent notre perception du monde intimement reliée à notre manière d'en penser l'organisation urbaine. Elles ne dénoncent rien; elles montrent. Elles montrent ce que nous avons construit; un lieu interférant avec notre manière de vivre mais aussi réfléchissant notre imaginaire profond. Elles sont à la fois un cadre et un miroir. Elles traduisent, elles n'illustrent pas. Rien de tout cela n'est livré directement. Il faut le sentir; le détecter; lire entre les signes. Pour rendre cette perception possible, mes photographies doivent osciller entre une certaine familiarité – le général, le connu – et une étrangeté. Le singulier, l'exotisme, la nouveauté. Les composantes y sont donc plus ou moins précises ou suggérées; données avec plus ou moins de densité ou de fluidité.

Dès 1996, j'ai observé certains espaces urbains; places publiques centrales, lieux publics officiels ou à l'inverse, des ruelles. Mes photographies sont devenues les notations de contours évoquant, sans les préciser, des monuments de pouvoir et d'autorité; de vagues lieux historiques, impossibles à assigner dans l'espace comme dans le temps. Bien que prélevées du réel (ce sont toujours de vrais instantanés) ces photographies restent fictives et résultent d'une méprise du regard. Elles sont, en fait, des superpositions d'architectures, des condensés de profils saisis sous des angles et des éclairages extrêmes; aubes et fins de jour. Ces places fantômes sont toutes juxtaposées à d'imprécis volumes de plâtre, (édifices, mobilier; monuments, cadres) qui agissent toujours comme structures d'accueil et de distance, générant le dessaisissement et la réappropriation, accentuant les écarts d'échelles, brouillant les frontières du proche et du lointain comme de la fiction et du réel. J'ai aussi chassé des ombres au sol. Les ciels et les sols, pourrait-on croire, offrent une information

culturelle minime. Il se produit un effet inverse. L'espace urbain, à la hauteur de notre regard, est devenu un tissu assez uniforme, surchargé des mêmes réclames publicitaires et signes qui souvent annulent les particularités des lieux. Dans ses extrémités, hauteurs et sols, la ville redevient très singulière. Ses caractères s'y décodent et s'y démarquent beaucoup plus fortement bien qu'il faille y être attentif car les indices sont ténus. Ainsi, certaines ombres ne sont possibles que dans des cités occidentales ou dans certaines villes nord-américaines. Je suis revenue récemment à des vues urbaines démesurées, prises vers les hauteurs mais je garde de l'intérêt pour la notation d'ombres qui témoigne d'un sentiment de présence à une autre échelle, ainsi que d'un rapport perceptuel différent au proche et au lointain.

Je travaille beaucoup avec l'image numérique qui me permet de donner une sorte de mobilité, d'élasticité, à l'image photographique, Les empreintes lumineuses des choses, filtrées déjà par la photographie, y croisent une autre immatérialité. Il s'inscrit dans l'image une distance imperceptible, mais très agissante. Dans *l'Envers* (2004), le sentiment de présence et de passage que devrait susciter l'œuvre est assuré par l'échelle très "réaliste" des points de vue. Celle-ci comme la précision photographique des images est niée par la légèreté du médium d'impression; le jet d'encre. Les ombres fugaces et imprécises y deviennent comme des empreintes poudreuses de pigments; réaffirmant cette dimension de dessin qui se trouve déjà à l'origine de ces graphies solaires. Il s'ensuit un fort sentiment d'y être, paradoxalement défait par une irréalité évidente. Les murs photographiés sont ceux d'un lieu hautement fréquenté, habituellement envahi par une lourde clameur culturelle et politique; les pavillons des Giardinis de la biennale de Venise. J'y suis entrée clandestinement un matin de printemps; le soleil pointait entre les cumulus et redessinait les murs. L'endroit était paisible et désert presque sauvage; étrangement silencieux.

C'est un lieu commun maintenant, de penser que l'image est presque toujours photographique ou médiatique. Toute photographie n'est pas nécessairement une image; elle peut n'être qu'un vague reflet de réel, un duplicata sans résonance. L'image n'est pas la figuration servile. Elle appartient autant à l'imaginaire qu'à un support tangible. Elle a trait à la référence, à l'évocation et à la suggestion et surtout, au temps; elle serait l'imprécision et la précision, l'inclusion et l'exclusion mêmes, puisqu'elle réside en grande partie dans une réserve de mémoire involontaire qui se réactualise sur un fond de réel. Cette image ouverte, incarnée dans un médium, porterait une dimension mythique donnée par un dosage juste de général et de particulier. Dans une œuvre visuelle qui se joue sur ces dimensions, ce qui se révèle particulier, de singulier, se manifeste dans la résolution inattendue des composantes formelles.