

SYNAPSE ET PIXEL/LIVING ROOM

La traduction comme méthodologie artistique

Thèse de soutien de ma pratique artistique

Par

Anne Marie Dumouchel

Supervision : Penny Cousineau-Levine

Département des arts visuels de l'Université d'Ottawa
11 septembre 2014

© Anne-Marie Dumouchel, Ottawa, Canada, 2014

Sommaire

Dans son livre *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, le théoricien de l'image W.J.T. Mitchell stipule que l'ère du post-photographique, caractérisée par la photographie numérique et les nouvelles technologies dans la sphère de l'image, préconise l'ordinateur comme outil artistique de prédilection, conférant ainsi une importance significative à la manipulation numérique. Selon Mitchell, cette manipulation constitue l'attitude de notre époque. Puisque nous vivons dans une ère immergée dans la technologie et l'informatique, il fait sens que Hanae se soit rabattue sur le même terrain duquel a émergé les images de la catastrophe pour créer des versions guéries de ce paysage massacré qu'elle considère son chez-soi, sous-entendant une petite fiction du réel qui l'aide à négocier avec les faits. Cette petite histoire m'a fait entrevoir l'art comme une forme de médiation entre le soi et le monde dans laquelle l'idée de traduction de l'insaisissable émotion à l'action symbolique, du réel vers la fiction, et de la réalité personnelle vers la réalité collective constitue une piste de réflexion intéressante.

Dans son ensemble, mon travail répond de cette vision. Étant issue d'une pratique de performance et d'imagerie photographique, j'ai toujours été intéressée aux formes d'art qui visent à déconstruire l'identité de l'artiste. Même si la performance n'est plus une pratique dominante dans mon travail, la dimension personnelle est toujours intégrée dans ma démarche et je considère que l'évolution de mon travail s'est faite dans la négociation de ces idées.

Remerciements

Je tiens à remercier tous mes collègues du programme de maîtrise en arts visuels de l'Université d'Ottawa : leur intelligence, leur ouverture d'esprit et leur talent m'ont permis d'évoluer dans un environnement de haute qualité. Je remercie spécialement ma directrice de thèse Penny Cousineau-Levine pour son continuel support, sa franchise et son humanité.

Un dernier remerciement à deux personnes de sagesse que j'ai la chance de connaître :
Frédéric Lavergne et Vickie Gendreau.

Anne Marie Dumouchel
***Living Room* : Démarche artistique**
AxeNeo7, Août 2014

Clouds, tapisserie, vidéo et projection, 2014.

Googles, six collages numériques, impression au jet d'encre, 44 x 44 pouces, 2014

L'appellation *living room* est un terme récent. Auparavant nommé le *parlor* (du français «parler») par la haute société victorienne, cet endroit de la maison était destiné aux affaires officielles et aux rencontres importantes. C'était aussi l'endroit où, à une époque durant laquelle le taux de mortalité fut imposant, l'on avait prit coutume d'y exposer la dépouille des défunts et, par le fait même, d'honorer socialement tous membres de la famille qui trépassaient. Alors que ce petit rituel domestique permettait d'initier le deuil en collectivité, il força aussi une association qui se ne se dissipera de la mentalité populaire que bien plus tard au XXe siècle : le *parlor*, la pièce centrale de la maison, était le rappel direct de la mort. Considérant cette anecdote, les mots *living room* prennent donc un sens plus optimiste qui trahissaient non seulement un renouvellement du desing domestique, mais qui annonçaient aussi une relation de distance avec la mort.

Mon travail est ancré dans ma vie personnelle ; ma démarche consiste non pas à raconter mes expériences en lien avec une perte, une mort ou une transition, mais bien de transformer leurs traces grâce à de longs processus de traduction impliquant l'intervention de collaborateurs et/ou de systèmes informatiques. Du coup, cela génère des artéfacts dont la forme résonne dans les sphères de la culture populaire et celle de l'image. Près de la pratique littéraire nommée autofiction, c'est-à-dire l'art de se raconter en se réservant la liberté d'utiliser la fiction, je considère mon processus comme une tentative de créer mes propres paramètres afin de remodeler ma réalité à l'aide de divers outils numériques. À mi-chemin entre une approche conceptuelle et émotive, je vise finalement à créer une poésie visuelle, que j'entrevois comme la prolongation de la vie de ce qui n'est plus ou, tragiquement, ne peut être.

Ainsi, le terme *living room*, dans sa double référence à la vie et la mort, donne parfaitement le ton au corpus d'œuvres présenté dans l'exposition du même nom. En effet, *Clouds* est la collaboration post-mortem entre une amie récemment décédée d'un cancer et moi. Ce projet consiste en la continuation d'une fiction littéraire qu'elle a initié dans ses romans autofictifs :

Testament (V. Gendreau, Le Quartanier, 2012) et *Drama Queens* (V. Gendreau, Le Quartanier, 2014). Dans ses écrits, elle relate, de façon éclatée, son récit de vie, ses interactions avec ses proches et sa mort imminente. Touchée par un extrait dans lequel un personnage inspiré de ma personne, prénommé Anna Kétamine, «[...] peintur(e) des nuages sur des gros crânes néons» en guise d'hommage à Victoria Love, l'alter ego de l'auteur (*Drama Queens*, p.14), j'ai décidé de suivre ces instructions et d'interpréter cette œuvre picturale imaginée. Malgré que je travaille principalement dans la sphère de l'art médiatique, j'ai dû me transformer en dessinatrice de nuages. Cinq cent cinquante et un nuages ont été dessinés en l'espace de quelques semaines. Ils sont devenus le symbole de mon deuil et ont marqué la première étape de cette collaboration. En effet, ils ont déclenché la création d'une série d'œuvres numériques dont chacune est le résultat de transformation de la précédente, rapatriant mes dessins dans ma propre zone de création : ces dessins sont devenus des fichiers numériques, qui sont devenus des sons, qui sont devenus des mélodies organisées en collaboration avec différents DJ, qui sont devenus l'inspiration d'une vidéo performative dans laquelle j'ai tenté de créer mes propres nuages à l'aide d'un paysage bucolique, d'une carabine à plombs et de ballons. En plus de donner une forme concrète à mon deuil -chose que je considère de plus en plus difficile en au XXI^e siècle- et d'entamer une étude sur la figure du nuage, ce projet a formulé un questionnement qui sous-tend ma production des deux dernières années : comment percevons nous les grands fondements de l'existence humaine dans une société dominée par l'écran numérique? Dans un monde de confusion, où la science imite la fiction et où nos différentes existences sont médiatisées par l'écran ainsi que par une société profondément spectaculaire, il est évident, selon l'auteur Régine Robin, que l'individu de notre époque est conditionné autant par le réel que la fiction dans son appréhension de la réalité, comme si son imaginaire et sa raison pouvaient se mélanger librement pour faire sens de son environnement¹. Pour moi, cette idée justifie la pertinence de toutes formes d'autofiction dans l'art à notre époque. De plus, elle a engendré une réflexion importante autour de l'image physique et mentale qui mena au développement d'une nouvelle série de collages numériques intitulé *Googles*.

Tout comme *Clouds*, *Googles* est une poésie visuelle composée à partir de paramètres conceptuels : j'ai demandé au géant de l'Internet, le moteur de recherche Google, de me montrer les images de six thèmes spécifiques : la vie, la mort, l'amour, la haine, le temps et

¹ Robin Régine, *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, (Montréal, XYZ Édition, 1997), 302 pages.

l'espace. Les données générées par Google ont été la source de ces collages thématiques. Bien que cette série soit très récente et qu'elle soulève des questions qui lui sont propres (par exemple l'accès à la culture et la valeur des images), je considère ces œuvres, en lien avec ma présente démarche, comme mes propres remises en ordre poétique de cette classification chaotique, utilisant autant les représentations d'œuvres d'art classiques, les tableaux d'informations et les dessins brouillons issus de blogues d'adolescents. Tout comme *Clouds*, *Googles* est une collaboration, cette fois-ci avec le web, et une résolution esthétique de contraintes issues d'une banque d'informations, soit le livre et l'Internet.

L'écriture de ma thèse *Synapse et Pixel* a été un moment clé de mon parcours puisque j'ai analysé les règles de mon processus artistique. Quoique tendant vers une analyse cérébrale, ce texte m'a aidé à comprendre en quoi ma démarche se rapprochait de certaines sphères de l'écriture, telles que l'autofiction et la traduction. Toutefois, le travail que j'ai fait durant la période estivale a été crucial afin de reprendre le pouvoir sur mon propre travail, qui aurait facilement aurait pu se diluer continuellement dans d'une suite de transformation, et de réfléchir à l'expérience que je cherchais à donner aux spectateurs. La mise en espace de mon travail m'a fait revenir à des aspects formels et rythmiques récurrents dans mes projets, en liens avec la culture numérique, la construction identitaire et la mémoire. Simplement, je me suis vu remixer le travail en un environnement inspiré de l'univers domestique - d'où le titre *Living Room*-, renvoyant à un espace célébrant autant la vie et la mort, le réel et l'imaginé, le kitch et le classique, l'intime et le collectif. Ultimement, j'espère que mon travail renverra le spectateur à ses propres conceptions des thèmes que j'ai explorés.

SYNAPSE ET PIXEL/LIVING ROOM

La traduction comme méthodologie artistique

Par

Anne Marie Dumouchel

2014

« Traduire, en tant que restitution de sens, est un processus de dégradation de la lettre des œuvres. Cette destruction n'est pas que négative. Elle est même sa nécessité. Car l'un des rapports possibles de l'homme à ses œuvres est précisément la destruction. »

Antoine Berman, *La traduction et ses discours*.

Jamais je n'ai vécu de catastrophe. Comme tout le monde, j'ai vécu des pertes, j'ai passé au travers de deuils et divers obstacles ; rien cependant qui à la fois m'a touché personnellement et a ébranlé une communauté complète. C'est en mars 2011 que j'ai vu l'impuissance d'un individu devant la catastrophe : Hanae, une artiste japonaise résidente au même centre d'artiste finlandais que moi, m'a suivie dans un petit voyage en Estonie. Nous nous sommes retrouvées devant *la Danse macabre* de Bernt Notke, le célèbre tableau peint au XVème siècle conservé à l'Église St-Nikolai à Tallin. L'expérience fut esthétique et philosophique : c'est avec profondeur que nous discutons de la signification de la mort pour chacune d'entre nous et chacune de nos cultures. C'est dans l'espace de cinq secondes que son téléphone portable lui signifia l'arrivée d'un message texte et deux photographies lui apprenant que le Japon était la victime d'un tsunami et d'un accident nucléaire, laissant sa ville natale en ruine.

Ce moment méritait un grave silence. Comment une si grande nouvelle pouvait passer dans un si petit appareil? Quelle réaction devait-elle avoir, sinon celle d'anticiper la perfection de l'horreur? L'émotion ineffable lui appartient, pas à moi. Ce que j'oserai dévoiler de son histoire, c'est le travail artistique qui a suivi l'évènement: devant l'incompréhension qu'elle a ressentie envers la situation, elle s'est approprié les seules images qu'elle possédait de la catastrophe, soit celles reçues sur son téléphone portable. Sans cesse, elle les a regardées, manipulées, transformées, afin d'atténuer le paysage détruit. Le résultat fut à la fois poétique et thérapeutique. En effet, ce processus lui a permis de concrétiser son désarroi (et son empathie envers sa nation) en un objet tangible, comme s'il était destiné à générer du sens à la chose et donner à Hanae une emprise métaphorique sur l'évènement. En ramenant ces images vers une tranquillité pré-apocalyptique et en pressant une urgence de reconstruction, j'ai vu dans ce geste artistique l'action symbolique de contester l'absurdité de la situation. Détruire le tragique de

l'évènement en fabriquant un fantasme de reconstruction. Certes, je conçois ce petit rituel comme une tentative intime de négocier avec l'évènement traumatisant. Cependant, le choix de travailler selon la logique de manipulation numérique est, selon moi, à l'image de la manière dont nous négocions avec les grands fondements de notre expérience humaine, tels que la mort et les traumas, mais aussi, par extension, l'histoire, les relations et la culture, à l'ère où l'information voyage plus rapidement que jamais via les médias sociaux, les téléphones intelligents et l'Internet.



Fig.1

Dans son livre *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, le théoricien de l'image W.J.T. Mitchell stipule que l'ère du post-photographique, caractérisée par la

photographie numérique et les nouvelles technologies dans la sphère de l'image, préconise l'ordinateur comme outil artistique de prédilection, conférant ainsi une importance significative à l'action que constitue la manipulation numérique².

Selon Mitchell, cette manipulation constitue l'attitude de notre époque. Puisque nous vivons dans une ère immergée dans la technologie et l'informatique, il fait sens que Hanae se soit rabattue sur le même terrain duquel a émergé les images de la catastrophe pour créer des versions guéries de ce paysage massacré qu'elle considère son chez-soi, sous entendant une petite fiction du réel qui l'aide à

² MITCHELL William J., *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*, (Cambridge, Massachusset, MIT Press, 1992), 271 pages.

négocier avec les faits. Cette petite histoire m'a fait entrevoir l'art comme une forme de médiation entre le soi et le monde dans laquelle l'idée de traduction de l'insaisissable émotion à l'action symbolique, du réel vers la fiction, et de la réalité personnelle vers la réalité collective constitue une piste de réflexion intéressante. Dans son ensemble, mon travail répond de cette vision. Étant issue d'une pratique de performance et d'imagerie photographique, j'ai toujours été intéressée aux formes d'art qui visent à déconstruire l'identité de l'artiste : les travaux de Cindy Sherman et de Pipilotti Rist sont encore, à ce jour, de grandes influences sur mon travail. Même si la performance n'est plus une pratique dominante dans mon travail, la dimension personnelle est toujours intégrée dans ma démarche et je considère que l'évolution de mon travail s'est faite dans la négociation de ces idées.

Conséquemment, j'ai cherché à comprendre ma propre démarche selon l'idée de la traduction comme médium artistique. Sans avoir vécu de situation similaire à Hanae, j'ai moi aussi une inclination à travailler autour de ce qui me touche intimement et de transformer l'objet de mes préoccupations en un objet complexe, mais concret. Même si j'ai privilégié l'imagerie numérique, la vidéo et la performance durant mes deux années passées au programme de maîtrise en arts visuels de l'Université d'Ottawa, il m'a été nécessaire d'adopter une pensée conceptuelle pour comprendre ce qui unifiait ma démarche artistique. Alors que la traduction est classiquement associée à la sphère du langage, je m'intéresse à utiliser la structure idéologique de celle-ci afin de transformer en objet poétique des événements ou des situations personnelles qui ont forgés ma personne – allant d'une séparation de couple à une de mes collections d'objets - concrétisant au travers l'art ce qui m'était au départ abstrait. Cette stratégie artistique est récurrente dans ma pratique et est au cœur de ma recherche théorique. En utilisant plusieurs techniques expérimentales impliquant différents systèmes

informatiques simplifiés qui parsèment mon quotidien et éventuellement des collaborateurs humains choisis pour une expertise spécifique que je n'ai pas, je navigue entre plusieurs vocabulaires visuels pour amalgamer les discours artistique, littéraire, musical, psychologique et spirituel. C'est pour moi une façon de créer de l'ordre dans le monde chaotique d'images, d'idées et d'émotions dans lequel je baigne, de fragmenter mon rapport à la réalité et de mettre différentes lumières sur une expérience afin de rejoindre, de diverses façons, le regardeur. Par l'observation de mes travaux récents (2012-2014) en rapport avec la technologie numérique ainsi que de la collaboration, je tenterai d'éclairer quelques-uns de mes projets selon cette stratégie de traduction.

Sans confondre la démarche pratique avec la réflexion intellectuelle, plusieurs propositions philosophiques ont été lancées au XX^{ème} siècle visant à définir la traduction comme champs ontologique distinct ainsi qu'à comprendre son rapport à la subjectivité, son influence sur la culture et le langage. En 1923, Walter Benjamin fit une magnifique proposition sur cet acte de traduction. Selon lui, la traduction est la fatalité d'un bon texte et constitue son après vie. La tâche du traducteur est claire : il doit extraire l'essence du texte, dont la langue d'expression originale est une tentative parmi tant d'autres de l'exprimer, et le transposer dans un autre langage, permettant ainsi au message transcendant d'avoir une deuxième voix, distincte de la première, exprimant une nuance spécifique du message transcendant. Illustrant ce principe avec les différents morceaux constituant un vaisseau, Benjamin affirme que toute traduction jette une lumière différente sur une idée et annule donc toute hiérarchie langagière³.

³ BENJAMIN Walter, *The task of the translator*, extrait de l'anthologie, *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti (London: Routledge, 2000). 11 pages. URL : <http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Benjamin-The-Task-of-the-Translator.pdf>

C'est ce que l'auteur Marianne Lederer nommera «l'effet de synecdoque»⁴, soit la fragmentation d'une essence via divers langages. Cette idée m'est particulièrement significative : ne niant pas l'importance de la différence des langages, Benjamin verra au-delà du passage d'une langue à l'autre une entité transcendante qui prend forme en diverses structures, le tout au service d'idées, de vérités ou de poésies beaucoup plus importantes. Afin d'illustrer comment j'applique la traduction au domaine de l'art, j'inscris volontiers le travail de l'artiste albanais Anri Sala dans une logique de traduction. Intéressé à l'intersection entre les langages visuel et sonore, plusieurs de ses œuvres vidéographiques dépendent de collaboration ou de relation. Souvent inspiré par une narrative politique, l'artiste fait souvent intervenir la voix d'autres personnes dans l'élaboration de son travail, toujours en relation avec une problématique précise. Dans son projet *Intervista*, Sala passe par sa relation personnelle avec sa mère pour adresser la situation politique de son pays postcommuniste : ce dernier a retrouvé, par pur hasard, un film 16mm datant de la fin des années 70 dans lequel il reconnaît sa mère, alors engagée auprès de l'Alliance de la Jeunesse Communiste à Tirana, prendre la parole lors d'un rassemblement. La bande sonore étant perdue, il engage les services d'un professionnel de la surdité afin de reconstruire le discours silencieux en lisant sur les lèvres de la mère : une fois le discours reconstitué, l'artiste confronte sa mère sur les idéaux de l'époque et les croyances qui l'animaient. En voyant le tout, la mère n'arrive pas à se reconnaître ni à croire le contenu de ses propos, comme si le tout relevait de la fiction. Dans cette œuvre, deux types de traductions se chevauchent pour nous faire comprendre un tout beaucoup plus complexe. Avant tout, la reconstitution des propos par un étranger subit certainement une légère déformation qui transforme

⁴ LEDERER Marianne, *La théorie interprétative de la traduction – origine et évolution*, extrait du recueil *Qu'est-ce que la traductologie?* (Paris, Artois Presses Université, 2006) p.37-51.

le contenu, ou du moins sème la confusion quant à l'exactitude du discours et biaise, nous nous en doutons, quelque peu le sens réel des phrases. Ensuite, nous constatons une collision entre les idéaux passés et présents de la mère, mais aussi de sa patrie : les illusions du passé sont confrontées aux désillusions du présent, telle une traduction temporelle, exposant au grand jour, via tous ses éléments, une situation politique bien particulière à l'ère postcommuniste telle que vécue en Albanie. Par la collaboration avec diverses personnes, dont la mère de l'artiste et un professionnel de la surdité, Sala réussit à éclairer l'héritage culturel dans lequel il tient ses origines et de par lequel son identité individuelle se construit. C'est pour moi un exemple touchant de la traduction comme moyen de créer du sens dans la vie d'un individu et d'une collectivité.

Bien que la plupart de mes projets prennent forme selon une utilisation de technologie et d'appareils numérique comme la caméra vidéo ou photographique, système de reconnaissance vocale ou autre, mon travail plus récent s'est intensifié grâce à une autre approche à l'idée de traduction tel qu'exploité par Anri Sala: la collaboration. Avant de discuter de trois de mes projets les plus près de cette idée, soit *Gracie*, *Kingdom Remix* et *Clouds for the Dead*, j'aimerais établir les bases de ma réflexion avec des travaux d'imagerie numérique entamés en octobre 2012. Ces œuvres furent pour moi les prémises d'une démarche de traduction qui expose, je l'espère, une réalité personnelle qui a des échos dans d'autres sphères.

LA DONNÉE NUMÉRIQUE COMME ESTHÉTIQUE VISUELLE

La vidéo performance *Play* (fig.2), premier projet créé lors de la maîtrise, est une continuation de mon travail performatif que j'ai entamé il y a de cela plusieurs années. Provenant d'une pratique performative informée par la culture populaire, la culture de consommation et leur influence sur les identités individuelles, j'ai débutée mon exploration artistique avec les mêmes préoccupations, mais cette fois selon une optique beaucoup plus intime ; le fait de prendre comme point de départ des éléments qui me sont personnellement liés marque d'ailleurs un changement majeur dans mon travail artistique. Cette nouvelle attitude contrastait avec l'habitude que j'avais de théâtraliser mon propre corps, renvoyant



Fig.2

à des constructions sociales (en l'occurrence la féminité) qui me formulaient. À l'époque, je pensais la performance comme un lieu de résistance envers des comportements programmés, en particulier ceux liés à la féminité : performance était pour moi synonyme de la destruction de ces idées fixes et d'une reconstruction identitaire en parallèle des diverses idéologies qui moulent l'identité individuelle. Mes actions performatives, médiatisées par la photographie ou la vidéo, se déroulaient dans des décors «kitschs» où des objets associés à une féminité préfabriquée participaient à une esthétique de résistance. À l'inverse, *Play* est en quelque sorte une résistance envers mon propre travail passé. Dépouillé de tout maximalisme, on m'y voit, non déguisée ni transformée,



Fig.3

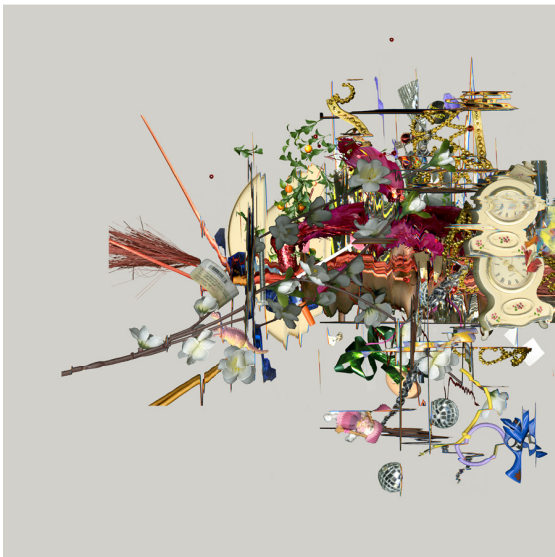


Fig.4

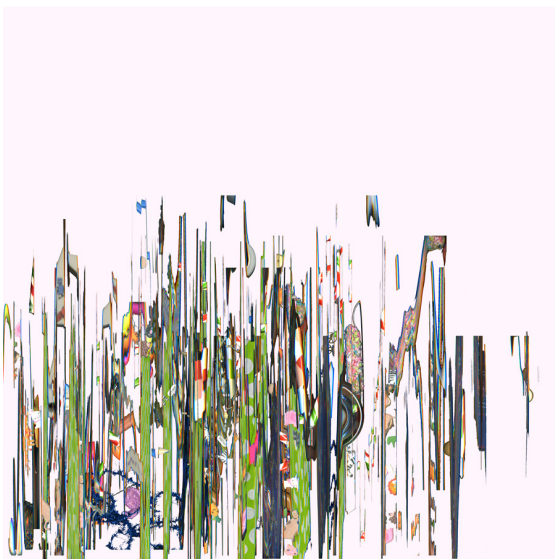


Fig.5

en pleine session de destruction de ce genre d'objets «kitschs» qui décoraient autrefois mes performances vidéo. Le geste de destruction, contrasté par le décor bucolique, est donc annonciateur d'un changement profond dans mon travail et d'une nouvelle attitude rejetant la théâtralisation au profit d'une approche basée sur le réel et l'émotif.

C'est à ce moment que j'ai débuté une démarche conceptuelle où je deviens un objet d'étude socio-artistique, au cœur de laquelle ma propre émotivité, mes archives et mes traumas deviennent le centre duquel mes projets découlent.

La série d'images scannographiques *Props (Self-Portrait)* (fig.3, fig.4 et fig.5) est l'extension de la vidéo *Play*. J'ai tenté de faire un portrait de ma relation à la culture de l'objet en adoptant un ancrage dans ma propre vie. Dans ce cas-ci, ce sont mes propres possessions. J'ai alors isolé 92 objets qui formaient, à l'origine, la totalité d'une collection d'artéfacts «kitschs», tape-à-l'œil, que j'ai amassés durant les dernières années ; ils étaient destinés non pas à remplir leur fonction

première, mais à parsemer l'environnement d'éventuelles vidéos ou performances que j'allais développer. Inutilisés, dotés d'aucun attachement émotif de ma part, ils m'ont suivie au travers le temps, bien au chaud dans ces boîtes de carton qui faisaient office de petits cercueils pour objets obsolètes. En observant leur accumulation en septembre 2012, j'ai aussi observé un projet non achevé renvoyant à la fin d'une pratique fortement performative et théâtrale qui m'a permis de réfléchir à de nouveaux paradigmes de création, beaucoup plus pertinents pour ma quête artistique, en adoptant une attitude conceptuelle dont l'ancrage était dans ma personne. Grâce à ces possessions, je pouvais faire le portrait de ma relation à une culture matérielle dans laquelle je fais partie.

C'est ainsi que la traduction de ces objets en image s'imposait afin de symboliser cette transition. Simplement, j'ai cherché à détruire ces objets dans leur processus d'archivage. Ces destructions se sont produites de deux façons : soit par ma propre intervention physique sur l'objet pour ensuite le numériser, ou bien à l'aide de numériseurs qui créaient une distorsion aux objets dans le procédé de numérisation. Je détruisais un objet par jour pour le transformer en image. Chacun se retrouvait sur une des trois images du triptyque, où chaque image représentait un mois de destruction. Agissant comme des «memento mori» contemporains, ces images signifiaient deux choses distinctes: la première étant la transition d'une pratique performative à un intérêt envers le monde numérique en archivant ce qui est mort au sein de ma pratique et la deuxième étant le rituel laïque marquant une évolution de soi, passant de l'objet fixe à son image mouvante et en processus de destruction, prouvant du même coup la malléabilité de mon identité artistique. Cela devenait pour moi le symbole d'une transformation artistique et aussi, j'oserais dire, d'une transformation intérieure.

J'ai poursuivi cette piste d'exploration avec le projet *RGB* (fig. 6, fig. 7, fig. 8). Encore une fois, quelque part entre l'autoportrait et le processus d'archivage, ce

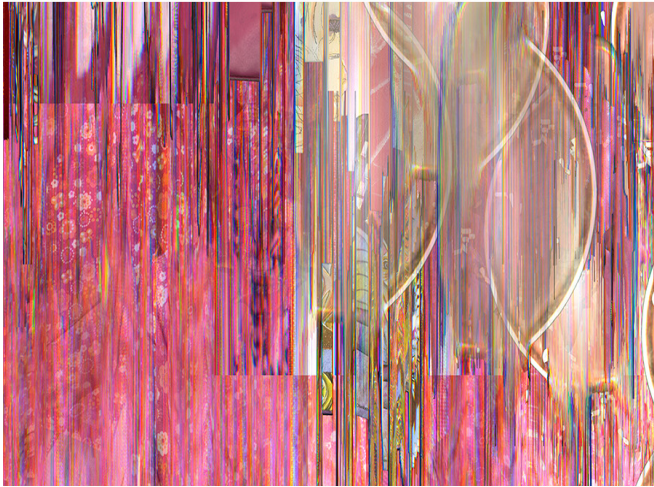


Fig.6

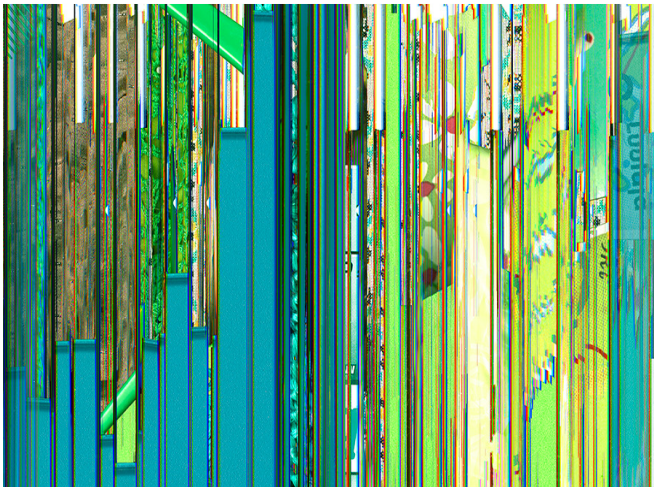


Fig.7

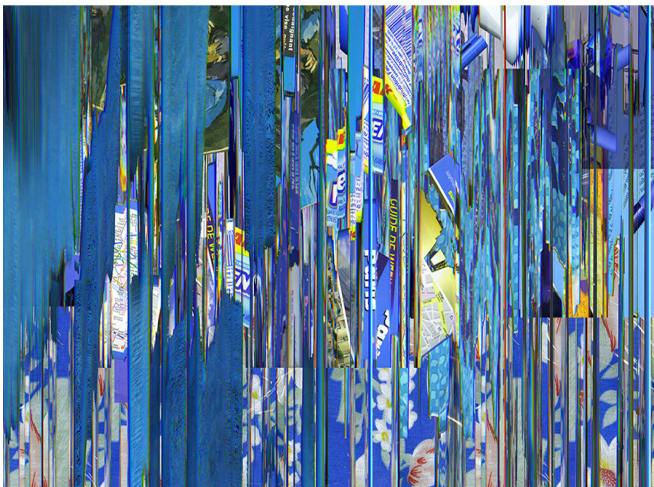


Fig.8

triptyque de plus grande envergure traduit la physicalité des objets en imagerie numérique. Sur le plan technique, le terme RGB est un format de code de couleur souvent utilisé dans le monde de l'éclairage et de l'impression numérique : il a d'ailleurs été le sujet de création de plusieurs artistes, tel que le récent atlas de couleur RGB par l'artiste Tauba Auerbach. M'abandonnant aussi à cette formule, je me suis concentrée sur ces trois couleurs de composition, soit le rouge (RED), le vert (GREEN) et le bleu (BLUE) et j'ai collecté tous les objets trouvés chez moi qui correspondaient à ces couleurs.

J'ai ensuite numérisé tous ces artefacts pour les assujettir à une classification virtuelle, où chaque image du triptyque devient une page d'information. Aucun autre critère n'a influencé la sélection des objets, seulement la couleur. Ensuite, la numérisation des

objets s'est faite minutieusement en prenant soin d'explorer les possibilités esthétiques de l'appareil scannographique : le mouvement des objets, les interruptions de numérisations, les changements de rythme dans l'enregistrement, entre autres, trahissent le langage unique du numériseur et sont des façons intéressantes d'interpréter les objets en image non figurative. Les «glitches» et les erreurs sont pour moi une manière de transformer ces corpus d'objets et de les faire entrer dans une autre hygiène esthétique près d'un formalisme numérique, celle de l'image de pixel portant ma réalité matérielle en un rideau abstrait, bloquant partiellement le passage entre ma réalité et celle du spectateur.

Le dialogue que ces images entretiennent avec l'art abstrait est imposant : la traduction numérique des objets sources est une abstraction de leur amalgame. En tant qu'images composées à partir de règles strictes préétablies, elles restent tout de même des expériences conceptuelles d'archivage dont les aspects personnel et performatif prédominent. D'une certaine façon, je compare le processus de création de *RGB* à celui de l'«action painting» de Jackson Pollock : alors que sa peinture abstraite est une conséquence de ses mouvements (qui sont à leur tour une traduction de son intériorité), mes images sont la traduction abstraite de la dimension matérialiste de ma personne. Ces objets deviennent ici la démonstration organisée de mes habitudes, de mes goûts et de ma personnalité. Par contre, un écart temporel entre nos productions génère un petit malaise quant à la nature de nos projets : alors que son corps est le médiateur direct entre son intériorité et son tableau, le médiateur primaire dans ma démarche est le numériseur, qui est de caractère technologique. En ce sens, je me sens plus près de l'esthétique d'artistes contemporains qui explorent les possibilités esthétiques du monde virtuel et informatique, faisant de la

technologie numérique une extension du corps de l'artiste⁵. Les travaux de l'artiste américain Cory Archangel, entre autres, sont intéressants dans leur rapport exploratoire avec les systèmes virtuels. Dans sa récente série *scanner painting*, Archangel numérise des objets de tous les jours et utilise la planéité de l'image résultante pour faire un clin d'œil à la peinture abstraite. Tous les objets numérisés deviennent des motifs, des appliqués et des formes colorées formant une composition picturale : il fait donc un lien direct entre imagerie numérique et peinture. De plus, plusieurs de ses images numériques sont composées avec les rouages du programme de retouche photographique Photoshop. D'ailleurs les titres complexes, tel que *Photoshop CS: 110 by 72 inches, 300 DPI, RGB, square pixels, default gradient "Spectrum", mousedown y=16700 x=4350, mouseup y=27450 x=6350*, illustrent souvent la source informatique de l'image. Il milite alors pour une démocratisation de l'art, de la technologie et du faire en plus de promouvoir une attitude d'appropriation. Je crois que mes projets *Props (Self-Portrait)* et *RGB* résonnent avec ces travaux de Archangel puisque dans tous les cas, il y a la célébration du potentiel artistique de la technologie par sa résonance avec le vocabulaire pictural propre à l'abstraction. Personnellement, je trouve que la technologie virtuelle est intéressante puisqu'elle transforme automatiquement le fluide en pixel, le réel en fictif et éventuellement le concret en abstrait et peut s'avérer comme une étape cruciale dans la traduction du soi en image à notre époque de la technologie.

Finalement, ces deux séries d'images numériques sont l'illustration parfaite de l'utilisation de la technologie démocratique comme tactique de traduction et pointe du doigt cette tendance grandissante à définir une partie de soi au travers l'image et l'écran. Mais pourquoi cet assujettissement aux technologies

⁵ Cette idée n'est pas sans rappeler les prédictions de Marshall McLuhan lancées dans les années soixante dans *Understanding media: : the extensions of man* stipulant une éventuelle ère où la technologie et les médias deviendront une extension de nos corps, de nos facultés psychiques et de notre identité.

numériques ? Peut-être parce que j'ai grandi sous l'hypnose de l'écran de télévision et que l'écran et la donnée représentent un environnement familier? Peut-être que l'omniprésence de l'image numérique a forgé ma vision de la réalité, créant à petit feu un voile devant mes yeux maintenant indivisible du réel? Peut-être que j'exploite la démocratisation de la technologie et que je profite, du coup, d'un rapport d'amateurisme avec celle-ci? D'ailleurs, je mets souvent cette idée de l'avant. Une chose est certaine: je réfléchis ces deux corpus de travail comme une tentative d'inscrire une partie de ma personne, symbolisée par les objets sources de ces images, dans un langage numérique. Après tout, cette traduction d'une réalité à l'autre se fait à tous les jours et de différentes façons : Facebook, Twitter et messages textes sont les moyens de communication par excellence qui nous façonnent une identité numérique, un alter ego de pixel. Du moins, je suis consciente de mon attirance envers l'écran et le monde virtuel. Ma sensibilité artistique s'est sans aucun doute construite autour de leur esthétique et une part de mon expérience humaine se vit de par ses paramètres : de la communication humaine, la compréhension de certaines idées, plusieurs recherches, les partages de photographie, etc. Au XXI^e siècle, le territoire virtuel est selon moi un territoire d'exploration sine qua non à la définition de qui nous sommes. Ainsi, ces formes de traduction numérique, tel que discuté avec *Props (Self-portrait)* et *RBG*, m'ont fait réaliser quelque chose qui semble expliquer en partie ce désir que j'ai de traduire, avec divers techniques expérimentales, des événements personnels : traduire, me permettant de transformer une réalité, me permet de négocier avec toutes sortes de pertes marquantes. Après tout, il y a un élément rituel dans mes projets cités qui marque le passage d'une pratique à une autre. La grande question que je me suis posée au milieu de mon parcours universitaire se résume à ceci : est-ce que pour moi l'art un espace de deuil, dans lequel je tente à la fois de négocier avec l'objet de ma perte? Ce questionnement

deviendra davantage palpable dans les prochains projets de mon analyse. Tout comme *Props (Self-portrait)* et *RBG, Gracie, Kingdom Remix et Clouds for the Dead* entretiennent un rapport important à l'interprétation numérique : les trois projets ont été sujet à la déconstruction d'une réalité personnelle grâce à un système ou programme informatique quelconque. Ce qui les différencie de mes premiers projets, c'est la reconstruction des données, des images et des mots générés par cette première étape à l'aide d'un autre système d'interprétation transformateur : la collaboration.

DÉCONSTRUCTION ET RECONSTRUCTION: TRADUIRE L'EXPÉRIENCE PERSONNELLE EN EXPÉRIENCE COLLECTIVE

En 2009, l'auteur et traducteur canadien Charles Leblanc écrit dans son ouvrage *Le complexe d'Hermès* que « *Puisque les hypothèses de traduction d'un texte sont infinies en pratique, elles ne peuvent s'insérer dans un système interprétatif fermé. Il ne saurait donc y avoir de théorie de la traduction qui rendit compte des hypothèses dressées sur un grand texte, mais uniquement une réflexion ordonnée –et par ailleurs, contingente– de l'usage de tel ou tel texte ou de telle ou telle traduction fait de la langue. Cet usage place la poétique au cœur de problème de traduction* »⁶. Pour moi, cela justifie bien justement que toute traduction est en fait un acte de transformation et que le traducteur doit embrasser sa subjectivité dans le processus.

Cette idée philosophique est à l'image des réflexions qui m'ont amenée à l'aspect collaboratif de mon travail artistique. J'ai voulu explorer davantage le pouvoir d'intervention et de transformation d'une intelligence distincte de la technologie numérique au sein de ma propre réalité. Dans son essai *Delegated performance : outsourcing authenticity*, la critique et historienne de l'art américain Claire Bishop donne une définition rafraîchissante de l'art de participation qui actualise l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud. Elle y invente le terme «performance déléguée» (*delegated performance*) afin de désigner une démarche artistique qui laisse place à la participation de collaborateurs choisis. Ces collaborateurs ne sont plus issus du public général, mais sont caractérisés soit par leur extériorité au milieu artistique ou bien par leurs connaissances spécifiques

⁶ LE BLANC Charles, *Le complexe d'Hermès : Regards philosophiques sur la traduction* (Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 2009) 155 pages.

d'un domaine particulier. Rémunérés, ils sont engagés par l'artiste et devront effectuer une tâche sous la direction de l'artiste. Par exemple, le projet *Prenez soin de vous* de l'artiste française Sophie Calle s'est visiblement construit selon cette technique. Marquée par une lettre de rupture que son amant lui a écrite, l'artiste suit le conseil que ce dernier (appelle simplement «X») lui donna innocemment à la fin de sa lettre. Le simple conseil «*Prenez soin de vous*» amena Calle a engagé 107 femmes ayant chacune un talent ou une expertise singulière qu'elles ont mis au service d'une interprétation de la lettre. Sous forme de danses, de chansons, d'analyses psychologiques et autres, la totalité des interprétations devient une discussion à plusieurs, un rassemblement sentimental symbolisant une rédemption émotive pour celui ou celle qui passe au travers d'une épreuve semblable. Calle devient un personnage auquel le spectateur peut s'identifier. En plus, ce spectateur peut aussi, activement ou passivement, produire sa propre interprétation et participer à l'œuvre. Pour moi, ce projet collaboratif est la tentative de traduire une réalité émotive personnelle en un rituel de passage invitant plusieurs subjectivités dans le processus de résolution. Ce faisant, Calle illustre la pluralité des savoirs qui teint notre rapport au monde et rend visible l'épistémè de notre époque⁷. C'est justement cette tentative que je trouve importante dans mon propre travail de collaboration : celle de toucher le contexte philosophique, sociologique et politique de notre époque en passant par un cercle d'intimité. De plus, déléguer mon autorité sur mes œuvres au profit d'une intervention extérieure me permet de devenir la spectatrice de la transformation que j'engendre, donnant un pouvoir nécessaire à ces précieux collaborateurs dans la constitution du sens résultant de la transformation-

⁷ Le terme *épistémè* renvoie à Michel Foucault et son ouvrage *Les mots et les choses*. Il désigne l'ensemble de savoir par lequel une société aborde le monde.

traduction⁸. Ainsi, Je conçois cette perte de pouvoir que je m'impose comme une contribution à la poétique de la traduction, comme une certaine distanciation envers ma propre émotivité et comme une façon de concrétiser, comme il en a été mentionné, un objet émotif abstrait.

Mon projet *Gracie* (fig.9) est ma première tentative de collaboration. Il visait à reconstruire une narrative perdue dans une abstraction photographique. Quelques mois avant de commencer le programme de maîtrise en 2012, j'ai participé à une résidence artistique à Sudbury en Ontario durant laquelle j'ai utilisé un numériseur portable afin de documenter l'architecture intérieure des neuf bars et tavernes qui séparaient la Place du Marché, là où se tenait la résidence, et ma chambre d'hôtel.

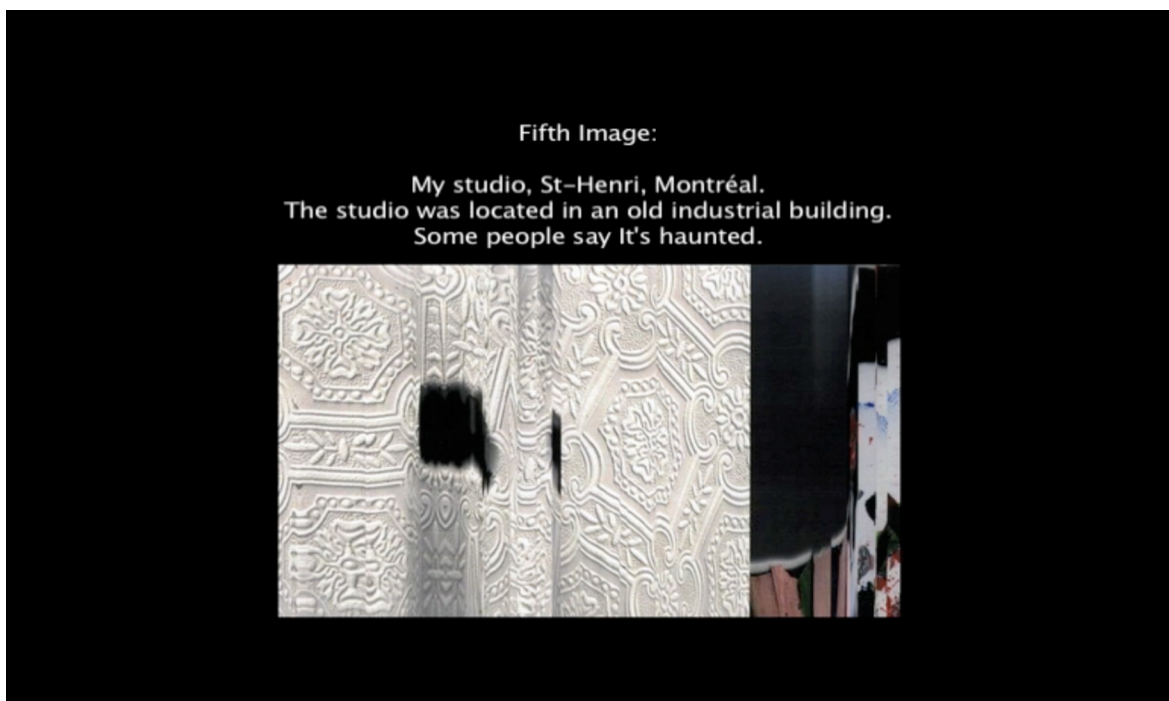


Fig.9

Cette marche au travers la ville m'a fait explorer l'endroit à partir de ma petite performance photographique et m'a fait travailler hors les murs. Ces

⁸ Cette inversion des rôles spectateurs/auteurs n'est pas sans rappeler les propos de Roland Barthes dans *la mort de l'auteur*.

numérisations, comme on peut le voir dans l'image ci-haut (fig.9), prennent la forme d'une abstraction, d'une image incohérente : cet effet est le résultat du mouvement difficilement contrôlable avec le type d'appareil que j'utilisais. Une dizaine des 510 images finales (presqu'une par lieu) ont été soumises à la lecture de Gracie, une clairvoyante renommée de la région d'Ottawa. Elle les a regardés et, malgré l'incohérence spatiale des images, a réussi à voir certaines personnes, tantôt décédées tantôt en vie, qui auraient eu un lien avec le lieu en question. Elle a fait le portrait des gens et des environnements, selon les visions que ces images lui donnaient. Cette commande ne se voulait pas aléatoire : je voulais m'en remettre à un savoir non cartésien, à l'encontre d'une société scientifique, afin de faire sens à ces images de façon que je considère non conventionnelle. Alors que la scannographie, tout comme la photographie, est un médium associé à la bureaucratie et à l'archivage, entretient un rapport indexical à la réalité, je voulais faire émerger une nouvelle histoire à ces images, complètement indépendante d'un savoir photographique ou scientifique. Peu importe si je croyais à la clairvoyance ; tout ce qui m'intéressait ici était de traduire mon passage dans neuf tavernes de Sudbury en récit ésotérique, passant par la documentation scannographique à l'interprétation d'image par une clairvoyante, une ambassadrice du savoir par l'intuition. Ainsi, les images numériques ne suffisaient pas en elles-mêmes : alors qu'elles portaient la mémoire d'un passage, la déconstruction de lieu, je devais travailler avec quelqu'un comme Gracie afin de leur donner une nouvelle vie. Comme si ma logique de traduction en tant que médium artistique m'aidait à reconstruire ce qui est mort.

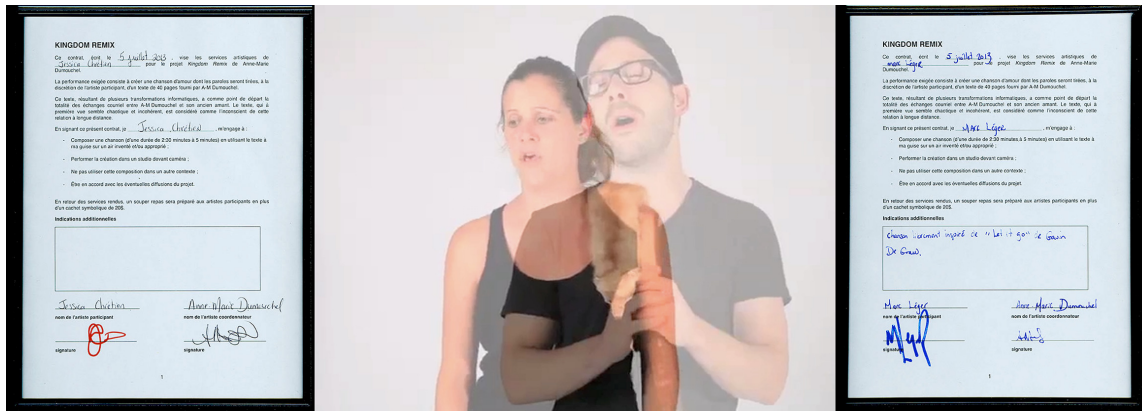


Fig.10

Quelque temps après ce projet, j'ai entamé un autre projet de traduction qui impliquait la transformation d'une histoire beaucoup plus personnelle : une histoire d'amour que j'ai vécue à distance. Un peu comme le projet de Sophie Calle *Prenez soin de vous*, l'évènement à la source de *Kingdom Remix* (fig. 10) est une relation à longue distance que j'ai entretenue pendant plusieurs mois. En ayant constaté que toutes les étapes de notre relation, de notre rencontre à la séparation, étaient immortalisées dans l'historique de ma boîte courriel, j'ai aussi vu l'opportunité de fermer ce chapitre instable de ma vie en le soumettant à un projet artistique. La première partie du projet consistait à extraire l'inconscient de notre relation généré par notre relation médiatisée par l'écran : j'ai réussi à extraire ce qu'on pourrait appeler cet inconscient grâce à un système informatique de transcription vocale intitulé *Speech*. Ce programme, développé pour ne comprendre que l'anglais, m'a permis de commander mon ordinateur de lire la totalité des échanges courriels, qui sont en français. Le résultat de cette expérience fut une absurde poésie, un chaos de mots, d'expressions et d'autres symboles à première vue incompréhensibles (fig.11 et fig.12). Cependant, ce nouveau texte était parsemé de brèves idées, de petits mots faisant référence au texte original à la base du projet. En effet, La traduction numérique a transformé 300 pages de courriels et de conversations virtuelles en 30 pages de texte (la

fig.11 démontre un petit extrait tel que tiré de l'impression du texte en format livre). Aussi chaotique que riche, aussi pertinent que confus, ce nouveau texte représentait, puisqu'il est né dans le même environnement que notre union a évolué, l'inconscient de notre relation en forme de poésie numérique. Je tenais finalement dans mes mains l'objet concret de cette relation abstraite dans tout ce qu'elle était : des mots, des intentions, des insinuations qui ressemblaient, de par sa forme futuro-littéraire, davantage au roman-savon qu'à une communion intime. Pourtant, j'en étais qu'à une étape de déconstruction et il me fallait maintenant passer à l'étape de reconstruction, avec des collaborateurs, pour terminer ce processus de traduction. Contrairement à *Prenez soin de vous* de Sophie Calle qui demande à ses collaborateurs d'interpréter le texte original, je m'assure de brouiller les pistes originales en impliquant l'intervention d'une autre intelligence : ce système de reconnaissance vocale et ses enjeux, ajoutant une plus grande distance entre ma réalité et celle du collaborateur.

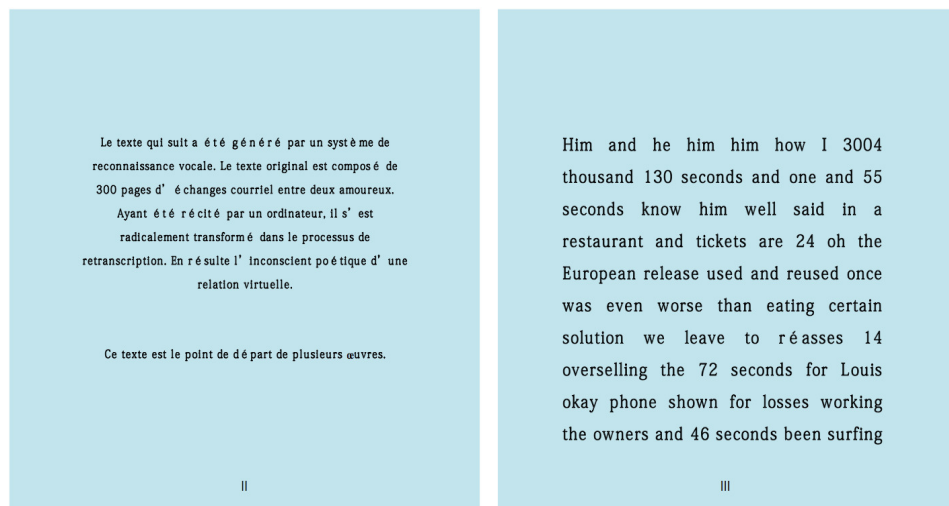


Fig.11

C'est avec l'expertise de deux chanteurs populaires, Marc et Jessica, que j'ai pu finaliser ce processus. Je les ai engagées en leur donnant un mandat clair : les deux devaient, séparément, utiliser les extraits de leur choix de cet «inconscient» qui faisait plusieurs pages, dans le but de créer des paroles pour une chanson d'amour. Habités à une structure inhérente à la comédie musicale et la culture populaire, ils ont généreusement appliqué leur expertise à ma requête. Ensuite, les deux chanteurs ont performé leurs chansons devant la caméra : leurs ballades mélancoliques, bien que présentées simultanément dans la vidéo, sont les transformations finales de cette peine d'amour que j'ai vécue. Les chansons portaient un amour idéalisé tel qu'il est souvent véhiculé par la littérature, l'industrie musicale et la culture populaire. Ainsi, ce que j'ai vécu dans l'intime résonne finalement dans une sphère plus large, soit celle de la culture populaire. Encore une fois, mes collaborateurs avaient un pouvoir complet sur la forme finale des traductions : ma place dans le projet était comparable à celle du chef d'orchestre qui dirige ses musiciens.

À la suite de ce projet, j'ai réalisé qu'il m'était impossible de séparer l'art de ma vie, comme si tout s'interconnectait. D'ailleurs, je me suis longuement penchée sur le courant littéraire nommé autofiction: les ouvrages issus de ce mouvement se caractérisent par des auteurs qui valorisent les éléments biographiques racontés avec une part de fiction. Dans le domaine des arts visuels, plusieurs artistes utilisent ce mode narratif : je crois que l'exemple du travail de Sophie Calle discuté plus tôt est évident. Autrement, l'artiste Tracey Emin est un bel exemple. Avec *How I became a dancer*, Emin fait la confession vidéo d'un moment traumatisant l'impliquant dans une humiliation publique initiée par des hommes plus âgés qu'elle. Ceux-ci lui ont crié des insultes concernant la sexualité débridée de l'artiste, alors adolescente, lors d'une compétition de danse. Cette humiliation l'amena à quitter la compétition et ensuite, la ville. Plusieurs années plus tard, elle

raconte son malheur aux spectateur pour ensuite se venger symboliquement en dansant devant la caméra en l'honneur de ses bourreaux, comme pour reprendre sa dignité. Visiblement, la vidéo devient pour Emin un site de confession, un endroit dans lequel elle peut reprendre le pouvoir sur sa propre vie en concrétisant une victoire ou une rédemption émotive. C'est justement ce mythe de soi, cette autorité de l'auteur sur la réalité qui me touche⁹. C'est sans hésitation que j'identifie une partie de ma démarche artistique à l'autofiction : les mélanges que je vise à faire entre réalités, fantasme, fiction, l'intime et le collectif soutient cette identification.

Le projet *Clouds for the Dead* (fig.13 et fig.14), qui sera le dernier abordé ici, est l'incarnation la plus forte de mon rapport à l'autofiction. Ce projet en cours est une collaboration post-mortem avec une amie récemment décédée d'une longue maladie. Auteure, elle a réussi à raconter, via deux romans autofictifs intitulés *Testament* (le Quartanier, 2012) et *Drama Queens* (le Quartanier, 2014), la comico-tragédie de sa vie, impliquant ses proches dans son récit. Je n'y ai pas fait exception: je suis présente dans son livre sous la forme d'un personnage nommé Anna. Anna est une artiste qui dessine des nuages. La lecture de ces récits s'est faite en deux temps: j'ai lu *Testament* quelque temps avant son décès et *Drama Queens* quelques mois après. Dans les deux cas, la lecture a été bouleversante: je revisitais le fantasme de sa propre vie imprégnée d'espoir et de désillusion, ainsi que sa vision du monde au travers le langage artistique de cette amie. Reconnaisant que je faisais partie de sa fiction écrite, j'ai senti la responsabilité de poursuivre le jeu fictif qu'elle avait entamé dans sa littérature. Je me suis donnée la mission de concrétiser les dessins de mon alter ego à l'aide de ma

⁹ Dans son livre *Autofictions et dévoilement de soi*, Madeleine Michalska-Ouellette se porte à la défense du genre littéraire de l'autofiction. Constatant une civilisation capitaliste libérée des métarécits, elle croit que l'individu se replie sur lui-même et sur sa propre mythologie, ce qui justifie la popularité et la pertinence de ce genre pour comprendre la société actuelle.

propre démarche. En acceptant de jouer ce jeu, j'allais aussi pouvoir transposer mon deuil dans le processus de dessin.

En quelque sorte, cette amie m'avait déléguée une performance, pour utiliser les termes de Bishop. Elle me commandait de dessiner des nuages. Simplement. Sans le dire clairement, ces nuages symbolisaient sa maladie : elle a été vaincue par une tumeur cérébrale justement en forme de nuage et elle comptait sur moi pour les

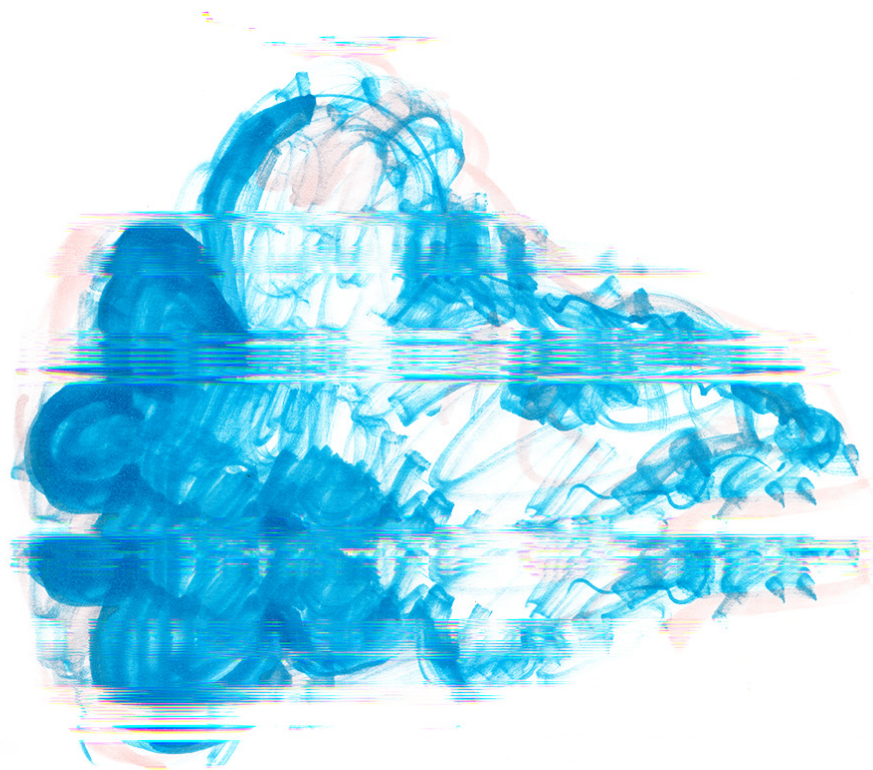


Fig.13



Fig.14

concrétiser. Alors, ses écrits commandaient de moi une expertise artistique imaginée: certes, j'exerce dans la sphère de l'art, mais les médiums que je privilégie sont de nature numérique ou relationnelle. Le dessin n'est pas parti intégrant de ma démarche : il fallait tout de même que je confronte cette commande. Après quelques tentatives à dessiner le nuage idéal, ainsi que quelques autres éléments de ses récits comme la figure centrale des petits renards et un foulard à motif léopard, j'ai abandonné. Pourtant, j'ai rapidement compris que la simple tentative répétée de dessiner les nuages, comme mon alter ego le fait dans le récit, était la concrétisation de la commande. En ayant fait près de 500 dessins, je me trouve maintenant devant une armée de petits nuages fragiles, esquissés, mais existants, témoignant de mon implication dans la cette collaboration post-mortem. Comme la série des *Equivalents* de Alfred Stieglitz ces nuages portent les traces d'un état intérieur et objectifient, via une image entre la figuration et l'abstraction, un état émotif en mouvance.

Malgré tous ces dessins, je me devais de redevenir l'initiatrice, la chef d'orchestre du projet. C'était à mon tour d'initier un geste artistique par-dessus le sien. Rendre ce processus mien. Ma réponse envers ce rituel a été de numériser ces nuages afin d'archiver le processus de création. Après tout, je préfère leur traduction numérique qui proposent une nouvelle expérience et une nouvelle visualité. De plus, j'ai encore une fois bénéficié des coutures du médium : je suis allée chercher tous les «glitches» possibles dans l'étape de numérisation afin de donner une couche de lecture supplémentaire à ces nuages : leurs traductions numériques étant truffées de «glitches», d'erreur d'encodage, il en résulte une image profondément colorée, dynamique et fournie. Cependant, ces «glitches» deviennent pour moi la symbolisation de sa tragique maladie, montrant ce qui ne devrait pas y être. Comme son livre, je cherche à présenter une oeuvre belle et sale, drôle et triste, ma petite traduction d'une peine inachevée menant vers la destination officielle du projet : une certaine paix intérieure.

Je vois cette collaboration post-mortem comme un cadeau de la part de cette amie. Outre le fait qu'elle me tendait une perche afin de passer au travers mon deuil, elle m'a donné les paramètres selon lesquels je devais développer une oeuvre réponse. Maintenant, ces centaines de nuages numériques représentent ma collaboration à son projet, mon interprétation de sa fiction selon mon expertise artistique. Je vois cette commande comme un revirement de situation, une leçon d'humilité que je dois absorber dans ma démarche personnelle où la plupart du temps, je suis l'investigatrice du projet, le point de départ, celle qui recherche l'expertise d'autrui afin de faire sens. Après tout, je crois profondément dans la conversation: la conversation entre Vickie et moi, entre l'image et le processus, entre la technologie d'archivage qu'est le numériseur et le trait fluide du dessin et surtout entre le spectateur et mon travail. Après toutes ces

collaborations, ces transformations et ces discussions que je souhaite créer s'inscrivent volontiers dans la philosophie de la traduction qui m'intéresse, soit celle de générer plusieurs voix à une idée choisie.

C'est avec les mots de Darian Leader, auteur du livre psychanalyste *The new black*, que j'aimerais conclure ma réflexion : « *Le deuil [...] implique une certaine fabrication de l'artifice. N'est-ce pas justement le principe derrière le monument?* »¹⁰. Je trouve cette affirmation très pertinente pour décrire mon travail. Même si les événements personnelles à la base de mes projets sont de nature disparates, ils ont tous liés par un sentiment de perte ou de transition. Les processus de transformation dans lesquels ils sont soumis génèrent un nouvel objet, une nouvelle narrative destinée à résonner au-delà de mon ego, dans divers contextes qui à la fois concrétisent ce qui m'était abstrait et qui, je l'espère, engage un dialogue avec plusieurs institutions de pensées, diverses idées et contextes. Pour moi, c'est par la notion philosophique de la traduction que je peux faire sens de toutes les étapes de transformation que je cherche à générer. À l'image du travail de Sophie Calle, Tracey Emin, Cory Archangel et Anri Sala, je souhaite participer à un art ouvert, fluide, dans lequel les relations humaines et les médiations informatiques se côtoient afin de proposer des esthétiques relatives au contexte technologique du XXIème siècle.

¹⁰ LEADER Darian, *The new black : mourning, melancholia and depression*, (Londres, Penguin Books, 2009) 223 pages. Traduction libre.

Images

Fig.1 AM Dumouchel, *Mosquito*, diptyque photographie au sel argentique, 16 x 10 pouces, 2006.

Fig.2 AM Dumouchel *Play*, vidéo performance (arrêt sur image), 6 minutes 39 secondes, 2012.

Fig.3 AM Dumouchel, *Props 1-31-09/2012*, de la série *Props (Self-portrait)*, jet d'encre sur papier, 44 x 44 pouces, 2012.

Fig.4 AM Dumouchel *Props 32-64-10/2012*, de la série *Props*, jet d'encre sur papier, 44 x 44 pouces, 2012.

Fig.5 AM Dumouchel *Props 64-95-11/2012*, de la série *Props* jet d'encre sur papier, 44 x 44 pouces, 2012.

Fig.6 AM Dumouchel *R-65*, de la série *RGB*, jet d'encre sur papier, 42 x 70 pouces, 2013.

Fig.7 AM Dumouchel *G-32*, de la série *RGB*, jet d'encre sur papier, 42 x 70 pouces, 2013.

Fig.8 AM Dumouchel *B-41*, de la série *RGB*, jet d'encre sur papier, 42 x 70 pouces, 2013.

Fig.9 AM Dumouchel, *Gracie*, vidéo performance (arrêt sur image), 36 minutes, 2013.

Fig.10 AM Dumouchel, *Kingdom Remix*, texte et vidéo (arrêt sur image et contrat de production avec les chanteurs/collaborateurs), 4 minutes, 2013.

Fig.11 AM Dumouchel, *Kingdom Remix*, texte et vidéo (extrait du texte inconscient,) livre, 2013.

Fig.12 AM Dumouchel, *Kingdom Remix*, texte et vidéo (texte inconscient complet), jet d'encre sur papier, 32 x 40 pouces, 2013.

Fig.13 AM Dumouchel, *Clouds for the dead*, nuage # 96, jet d'encre sur papier, 4 x 6 pouces, 2014.

Fig.14 AM Dumouchel, *Clouds for the dead*, nuage #77, jet d'encre sur papier, 4 x 6 pouces, 2014.

Bibliographie

BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, (Paris, Édition de l'Étoile, collection cahier du cinéma, 1980) 191 pages.

BARTHES Roland, *La mort de l'Auteur*, tiré du livre *Le Bruissement de la langue* (Paris, Seuil, 1984) pages 61-67.

BENJAMIN Walter, *The task of the translator*, extrait de l'anthologie, *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti (London: Routledge, 2000). 11 pages. URL : <http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Benjamin-The-Task-of-the-Translator.pdf>

BERMAN Antoine, *La traduction et ses discours* (Meta : journal des traducteurs / Meta: Translator's Journal, vol. 34, n° 4, 1989) pages 672-679.

BISHOP Claire, *Delegated performance : Outsourcing authenticity*, (October, Vol.140, 2012) pages 91-112.

BISHOP Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*, (October, Vol.110, 2004) pages 51-79.

BOURRIAUD Nicolas, *PostProduction / Culture as display : How art reprogramm the world*, (New York, Lukas & Sternberg, 2002), pages 7-28.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, (Dijon, Presses du réel, 2001) 123 pages.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : Une impression freudienne*, (Paris, Édition Galilée, 1995), 154 pages.

FISHER Jennifer, *Technologies of Intuition*, (Toronto : YYZ Books, 2006), 272 pages.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses* (Gallimard, Paris, 1966) 400 pages.

LEADER Darian, *The new black : mourning, melancholia and depression*, (Londres, Penguin Books, 2009) 223 pages.

LEDERER Marianne, *La théorie interprétative de la traduction – origine et évolution*, extrait du recueil *Qu'est-ce que la traductologie?* (Paris, Artois Presses Université, 2006) pages 37-51.

LE BLANC Charles, *le complexe d'Hermès : Regards philosophiques sur la traduction* (Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 2009) 155 pages.

MCLUHAN Marshall, *Understanding media : the extensions of man*, (New York, McGraw-Hill, 1964) 359 pages.

MITCHELL William J., *The reconfigured eye : Visual truth in the post-photographic era*, (Cambridge, Massachusset, MIT Press, 1992), 271 pages.

OUELLETTE-MICHALSKA Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, (Montréal, XYZ Éditeur, Collection Documents 2007), 152 pages.

RIOUT Denys , *Abstrait Art*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 avril 2014.
URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/art-abstrait/>

SONTAG Susan, *Sur la photographie*, (Paris, Union Générale D'Éditions, 1980) 240 pages.

SCHMITT Celine, *le rituel, un geste scénopoétique* (Montréal, Inter : Art actuel, no106, 2006)
pages 42-44.

SINDZINGRE Nicole, *Rituel*, (*Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 mars,2014.)URL : <http://www.universalisedu.com.proxy.bib.uottawa.ca/encyclopedie/rituel/>

ZIZEK Slavoj, *The Plague of fantasies*, (New York, Verso Book, 2008) 310 pages.

Living Room

Exposition-thèse

Axeneo7, Gatineau

12-25 août 2014

Anne Marie Dumouchel



AMDumouchel, *Living Room (Google Hate, Google Time, Google Space et Google Life)*, impressions au jet d'encre, 44 x 44 pouces, 2014.



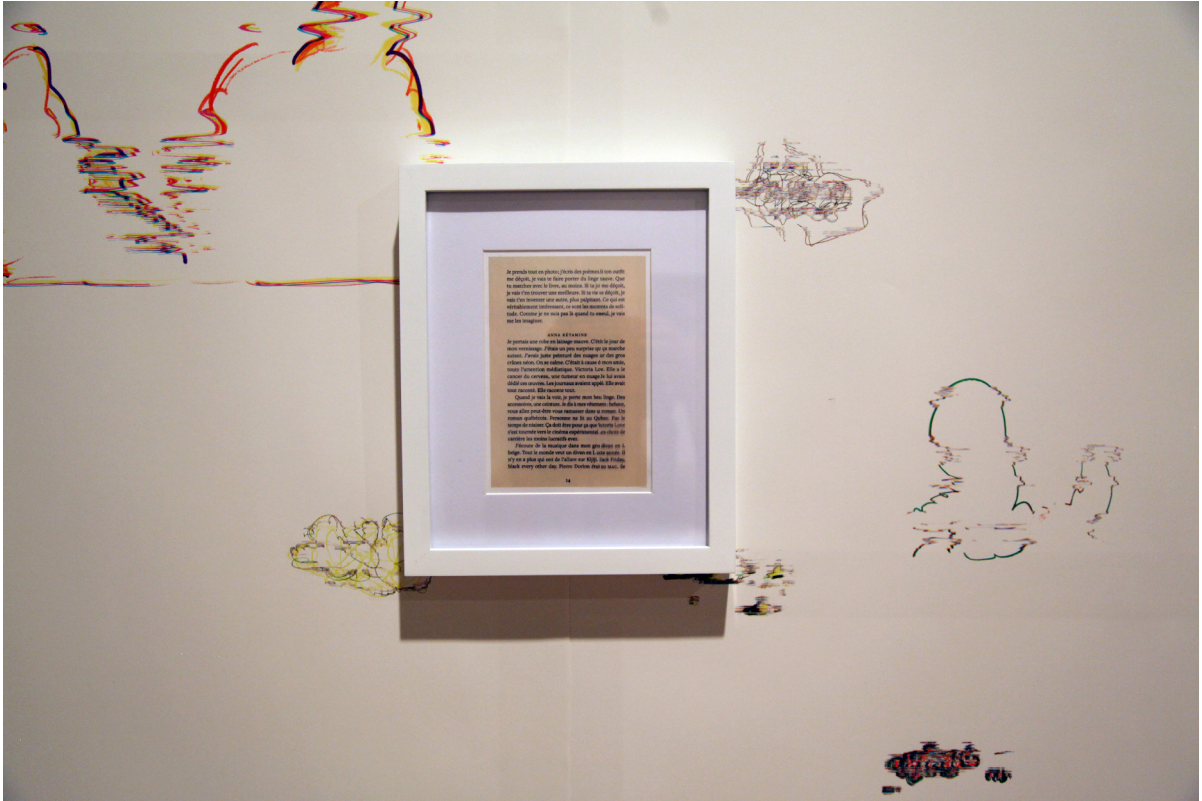
AMDumouchel, *Living Room (Google Lovee et Clouds)*, impressions au jet d'encre, dimensions variables, 2014.



AMDumouchel, *Living Room (Google Space, Clouds et Skull)*, dimensions variables, impressions et projection, 2014.



AMDumouchel, *Living Room (Cycle et Skull)*, performance vidéo, 5 minutes 3 secondes, 2014.



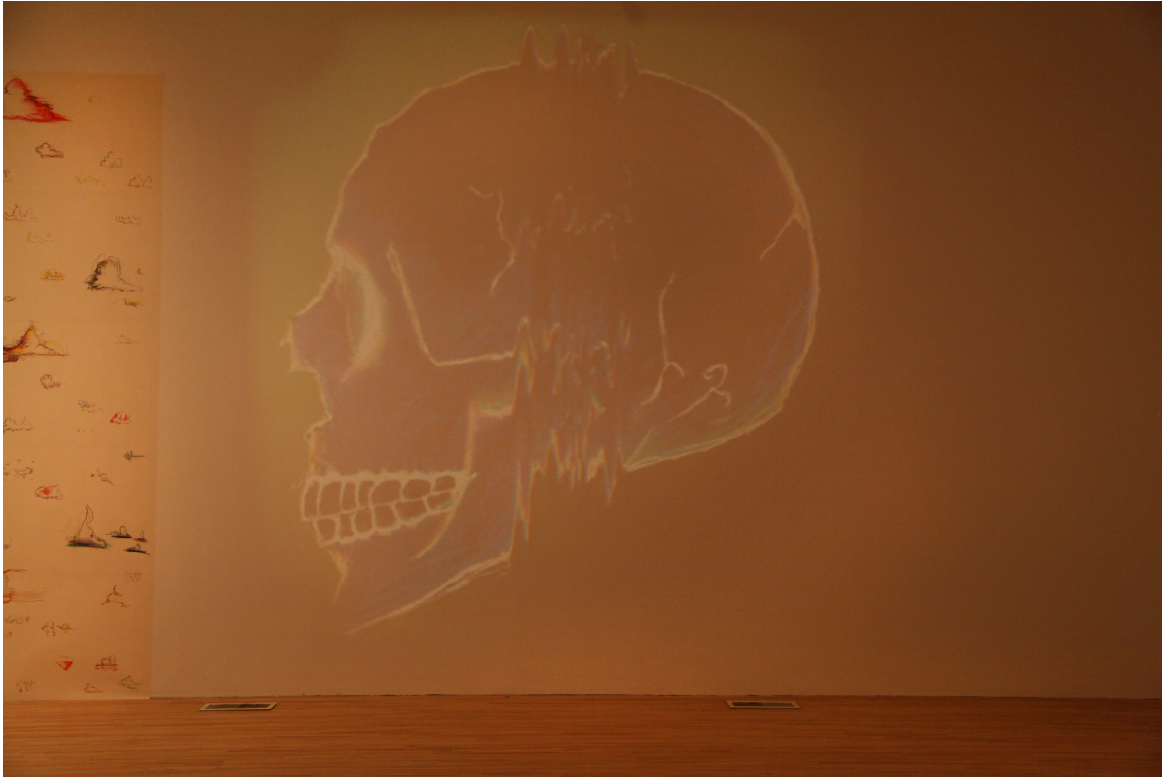
AMDumouchel, *Living Room (Mur titre : Victoria Love et Anna Ketamine)*, 5 x 7 pouces, jet d'encre sur acétate, 2014.



AMDumouchel, *Living Room (Mur titre : Google Life)*, 5 x 7 pouces, jet d'encre sur acétate, 2014.



AMDumouchel, *Living Room (Skull)*, projection de dessin sur image vidéo, 2014.



AMDumouchel, *Living Room (Skull)*, projection de dessin sur image vidéo, 2014.



AMDumouchel, *Living Room (Cycle, Google Love et Clouds)*, dimensions variables, 2014.



AMDumouchel, *Living Room (Clouds et Google Love)*, impressions au jet d'encre, dimensions variables, 2014.



AMDumouchel, *Living Room (Google Space, Google Hate et Google Time)*, impressions au jet d'encre, 44 x 44 pouces, 2014.