



[FIG. 01] COLOUR BARS.

# Ouvrage

## Nathalie Bujold au fil du temps et du mouvement

SONIA PELLETIER

Fruit d'un long travail reposant sur l'ensemble de l'œuvre de Nathalie Bujold au cours des trente dernières années, cette monographie regroupe les réalisations les plus emblématiques de l'artiste accompagnée d'essais d'auteur·trice·s qui ont côtoyé de près ses explorations ou ont approché sa démarche artistique dans un esprit de découverte et d'aventure, avec un regard interrogatif et enjoué attesté par des textes fort pertinents et enthousiastes à l'égard d'une pratique multidisciplinaire et multimédia tournée aujourd'hui vers une production résolument vidéographique. Les questionnements soulevés traversent les disciplines et nous incitent à revoir certains aspects spécifiques à leurs fondements même. Tour à tour, Dominique Sirois-Rouleau, Nathalie Bachand, Sylvain Campeau et Édouard Monnet nous entretiennent sur des œuvres qui reflètent des contenus reliés aux concepts d'objet, de motif, d'image, de temps et de mouvement intrinsèques à la fabrication des « ouvrages » de Nathalie Bujold. Au fil du temps et des développements des outils technologiques, ce parcours non linéaire, souvent ludique, nous laisse flâner et nous interroger sans relâche sur les formes d'une vision sans cesse renouvelée par le mouvement et la fragmentation de l'objet.

Dans sa présentation, Dominique Sirois-Rouleau, commente quelques vidéos réalisées et distribuées par Vidéographe, centre d'artistes à Montréal. Elle évoque d'abord l'installation multicanale intitulée HIT (2009-2020). Cette importante série de neuf vidéos met en scène les mouvements du batteur Michel Langevin du groupe Voïvod. Décomposant les gestes et les sons de la batterie en les proposant de manière fragmentée, tout en restant harmonieux grâce à des procédés d'animation, le traitement de cette série révèle, pour l'autrice, le travail minutieux de déconstruction et de reconstruction qui caractérise la pratique vidéo de Bujold. Elle souligne également la structure narrative qui distingue ce façonnement en observant comment



[ FIG. 12 | ÉTUDES VIDÉOGRAPHIQUES POUR INSTRUMENTS À CORDES, 2016.

le fil de trame découpe la réalité en motifs en en créant une nouvelle toujours fantaisiste. Abordant le procédé de fil de chaîne, elle met aussi en relief la manipulation habile de l'artiste à transformer le sujet en objet et en exposant la vidéo à la fois comme matériau et concept. Enfin, le texte propose des œuvres d'autres séries à découvrir en mentionnant l'influence des avant-gardes historiques, la démocratisation du médium vidéo et la transition vers l'utilisation de la technologie numérique dans le travail de Bujold.

Dans son essai, Nathalie Bachand démontre que, dans plusieurs œuvres vidéographiques de l'artiste, le mouvement agit à titre d'agent transformateur, déliant et fragmentant le visuel pour créer un débit continu et fluide. Ce processus d'altération de la matière numérique redirige l'attention vers le pixel et le flux, deux états de la numérisation qui permettent une immersion, une traversée, et une exploration de l'image. L'autrice observe avec justesse que le motif recourt au principe de récurrence et de forme, se déployant dans des compositions rythmiques complexes inspirées de la formation musicale de l'artiste. Aussi, elle fait remarquer qu'à travers ses vidéos, Bujold approfondit initialement la temporalité en allégeant sa pratique sculpturale pour se concentrer sur le potentiel de la motion figurative. Dans certains de ses travaux antérieurs, comme les Études vidéographiques pour instruments à cordes (2015), on note une économie de moyens et un désir d'exploiter la variation à partir de la répétition d'un motif.

L'autrice mentionne par ailleurs que l'artiste joue avec l'interrelation entre le mouvement et l'immobilité en utilisant des séquences démultipliées pour créer des motifs dans une boucle spatio-temporelle accélérée. Il est question de vitesse. Les séries Les fleurs du tapis (2018) et Manège (2018) explorent cette relation en défiant une perception stable et en révélant des ordres cachés à travers des compositions vidéographiques. Elle fait valoir que le son, dans l'œuvre, occupe un rôle essentiel, car il participe à un processus de subdivision et de superposition de l'image.

Enfin, en évoquant que « rien n'existe en dehors du temps », elle mentionne que dans la continuité des œuvres précédentes, Les Nocturnes (2018-2021) s'inscrivent en recomposant des séquences nocturnes en motifs visuels et spatio-temporels. Il s'agit pour elle de la fusion entre microcosme et macrocosme qui réfère simultanément à un univers en expansion et à un monde textile miniature. Selon Bachand, l'artiste démontre que la vidéo n'est pas de l'espace, mais du temps. « L'entrelacement fluide des images sur la trame de fond de la durée représente le temps comme un élément liquide qui glisse sur les objets du monde, filtrant les motifs de nos existences. »

Sylvain Campeau observe, quant à lui, que le travail de Nathalie Bujold se distingue par l'utilisation de médias variés, dans la création de ses œuvres, bien que la vidéo ait pris une place prépondérante ces dernières années. Il met en évidence cette évolution en mentionnant ses débuts avec l'ensemble Postures constitué de bas de laine traditionnels disposés de manière à évoquer des positions anthropomorphiques et allomorphiques. L'exposition antérieure, Fait main (2018), exhibait ces bas enroulés sous vitrine formant des poses suggestives ou dans une autre itération, offrant une dimension sérielle à travers des photographies détaillées. Puis, une vidéo de 2018, intitulée Promenade dans la bourgade plastique, présentait des découpes d'anneaux entrelacés sur fond de roses photographiées, créant un mouvement dynamique grâce à des jeux chromatiques. Les différentes séries de vidéos, telles que Mires, montrent l'évolution et la diversification de la pratique artistique de Bujold, couvrant des supports variés tels que la broderie, la sculpture, la photographie et la vidéo.

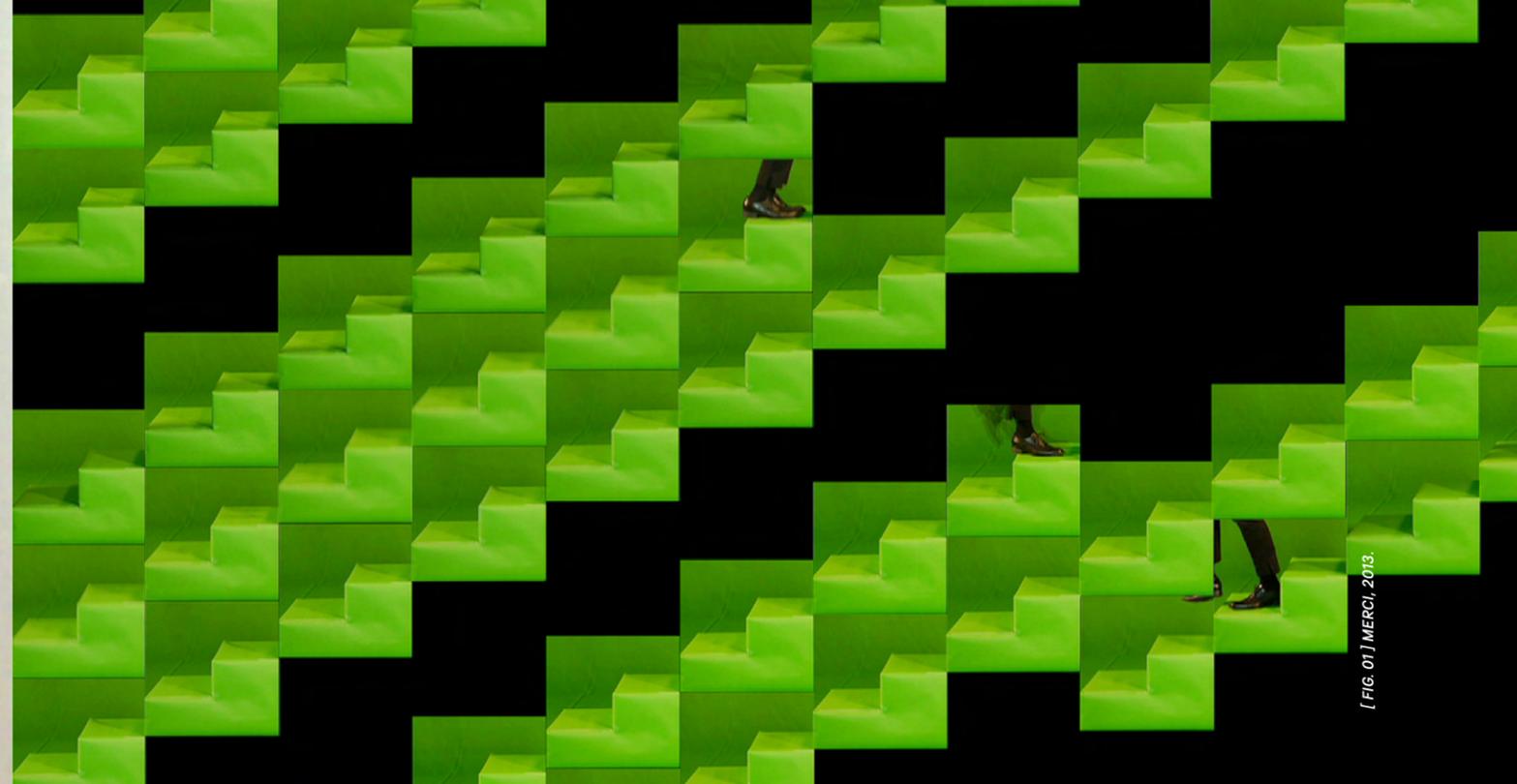
Sur le plan du contenu, Campeau réalise que ces œuvres révèlent aussi un intérêt marqué pour le vernaculaire et l'art populaire, explorant des formes géométriques élémentaires, des motifs récurrents et des couleurs primaires. Son approche du tissage, de la broderie et de la couture sert alors à tramer des liens entre divers objets et éléments culturels qui démontrent une constante dans la démarche créative au-delà du support et du médium. Après-coup, la vidéo devient un outil essentiel pour isoler des fragments d'espace-temps singuliers avec des pièces comme HIT mettant en valeur le rythme entre le son et l'image.

La diversité des médias utilisés par Bujold se manifeste dans ces dernières expositions et offre, selon l'auteur, une vision rétrospective de son travail. Il montre, par ailleurs, que la préférence pour la tékhnhê (l'art manuel, l'habileté) demeure perceptible à travers les médiums tandis que la mécanique spécifique à chaque support contribue à donner une couleur distinctive à chaque œuvre. En résumé, pour Campeau, Nathalie Bujold s'engage dans la création en explorant des liens, des formes et des motifs parmi une variété de médias tout en démontrant une cohérence conceptuelle au-delà de la pluralité de ses supports.

Enfin, un dernier essai tout aussi éclairant d'Édouard Monnet tente d'établir que l'expression « l'esprit pratique » (aussi utilisé sur le site web de l'artiste) résume l'approche de Nathalie Bujold et en fait le dénominateur commun de ses réalisations. Elle conçoit avec les ressources à portée de main, bricole et détourne au lieu d'innover. Il montre que son travail s'inscrit dans l'héritage de l'art contemporain (objectalité, in situ, conceptualisme, etc.) tout en cherchant à s'en affranchir. Pour l'auteur, Bujold élabore des moyens pour créer malgré les contraintes de cet héritage artistique. En ce sens, elle emploie l'évocation comme une « puissance de l'impulsion » plutôt qu'un résultat définitif.



[ FIG. 09 ] ALL THE GOOD THINGS, 2008.



[ FIG. 01 ] MERCI, 2013.

Ses œuvres font éprouver au spectateur des dimensions réelles, virtuelles et mémorielles simultanément. Son processus relève du bricolage. Elle réutilise, recycle et réagence des matériaux et des formes préexistants (broderies, tissages, impressions, objets récupérés) dans une démarche empirique et itinérante. Elle puise dans un «trésor» d'éléments patiemment accumulés pour engager un dialogue composé de permutations et de substitutions avec son matériel.

Monnet fait en outre remarquer que l'artiste convoque et détourne des genres picturaux classiques (portrait, paysage, nature morte) ainsi que de l'abstraction géométrique non figurative. Par exemple, ses œuvres comme *Variation bûcheron* (1998) citent de manière décalée des styles modernes tel le hard edge. Son bricolage ordonne aussi un aspect d'autocitation et d'autobiographie discrète par les références à son quotidien domestique (électroménagers, plantes, alimentation) et son entourage (famille, amis, terroir). En témoignent ses vidéos *Emporium* (1999), *Jeu vidéo* (2008) ou *Ruchée* (2016).

L'artiste étant donc confrontée au paradoxe d'être à la fois contrainte par l'héritage artistique et poussée à s'en libérer, l'auteur s'autorise judicieusement un aparté référentiel en rappelant que son bricolage créatif permet de réconcilier ces injonctions contradictoires selon la théorie de la «double contrainte» de Gregory Bateson. L'ensemble du travail exprime ainsi une poésie du bricolage où, sans jamais accomplir un projet idéal, «le bricoleur y met toujours quelque chose de soi» selon Lévi-Strauss. C'est ce qui confère la dimension autobiographique aux œuvres de Bujold par-delà leur jeu de citations et de détournements.

Sur ces modestes résumés des analyses des auteur.trice.s, qu'il faut lire sans tarder pour l'éclairage et la finesse des propos qu'ils procurent à la somme des images réunies dans cette publication, je ne saurais terminer sans les remercier chaleureusement pour leur collaboration ainsi que l'artiste Nathalie Bujold. De façon plus personnelle, je tiens à souligner tout l'apport et la générosité de cette dernière à la réalisation de cet ouvrage de même que son engagement indéfectible à toutes les étapes de travail. Ces valeurs se sont avérées, pour moi, les moteurs de ma motivation dans cette belle aventure qui, nous le souhaitons, se poursuivra encore longtemps.

## Aux Fils des HITS

DOMINIQUE SIROIS-ROULEAU

*HIT (2009-2020)* est une installation multicanale de neuf vidéos où Nathalie Bujold pose et décompose les mouvements et la musique de Michel Langevin, batteur de Voïvod. Les gestes et les sons ainsi segmentés en une toile kaléidoscopique sont aussi, paradoxalement, parfaitement amalgamés par l'animation. En effet, la fragmentation et la composition des images réagissent aux rythmes de la batterie et en illustrent les fluctuations. Les ondulations géométriques et la mutation du réel en une trame numérique dansante démontrent le fin travail d'assemblage de Bujold. La captation d'origine devient une courtpointe et une composition abstraite tout en développant sa propre trame sonore.

Le traitement typique de cette série, rassemblée dans l'astucieusement nommée *Le meilleur de HIT (2009-2020)*, évoque les assises de la pratique de Bujold. Il y a, bien entendu, le tempo du son et de l'animation, mais surtout un jeu rigoureux de déconstruction et de reconstruction qui a marqué la carrière vidéo de l'artiste. Le montage d'une précision chirurgicale s'appuie non seulement sur un sens du détail évident, mais aussi une intuition narrative inédite que nous approfondirons depuis une brève rétrospective de la vidéaste.

### Fil de trame

Liant atermoyant, le fil de trame évoque pour nous le souffle narratif de la vidéo de Bujold. La réalité ou, du moins, son évidence est découpée en motifs par l'artiste qui les assemble ensuite dans une nouvelle structure narrative de manière à en faire ressortir la fantaisie. L'artiste dérègle la normalité, détourne les habitudes et magnifie l'ordinaire en une sorte de coquetterie non conformiste. *Emporium (1999)* est à ce titre un exemple éloquent. L'œuvre est découpée en chapitres évoquant des zones du corps performées par Bujold. La cartographie originale des aptitudes corporelles offre une perspective ludique sur nos actions quotidiennes. Alors que la captation vidéo exalte d'emblée l'artisticité des sujets en y concentrant notre attention, le jeu de l'artiste met en lumière leur absurdité. L'humour évident d'*Emporium* repose sur ce décalage entre les degrés d'appréciation, mais aussi sur la dérision qui nourrit les représentations de soi en action improductive. La succession des courts sketches évoque le travail de Christian Boltanski qui, en 1974, exécute au pastel



[ FIG. 05 ] ONELIE DE L'ONELIE, 2000.



[ FIG. 06 ] TEXTILE DE CORDES, 2013.

sur photographie l'histoire fictive du « petit Christian ». *Les Saynètes comiques* de Boltanski partagent en fait avec l'œuvre de Bujold un regard ironique sur la grandiloquence présumée de la vie d'artiste dont le mythe de son autoreprésentation est déjoué par la mise en scène volontairement insignifiante de celle-ci. La récurrence du format des scènes amplifie cette ambivalence narrative où le spectateur attend chaque début de vignette avec enthousiasme, pour le pur plaisir de leur vacuité.

Cette qualité d'expression flottante et décalée se remarque aussi dans *Onelie de l'Onelie* (2000). Sur un fond d'affects féminins, Bujold présente une œuvre auto réflexive où l'exploration formelle chromatique et rythmique met en valeur le médium. Le récit déjanté inspiré des courants historiques de l'art vidéo se plie au chaos structuré d'un montage quasi métronomique et d'une mise en scène orchestrée d'après les barres de couleur des écrans cathodiques d'antan. Cette mise en relation serrée des images, des gestes et du médium vidéographique démontre une maîtrise holistique de l'image en mouvement, de son histoire à sa matière en passant par ses propriétés techniques et culturelles.

#### Fil de chaine

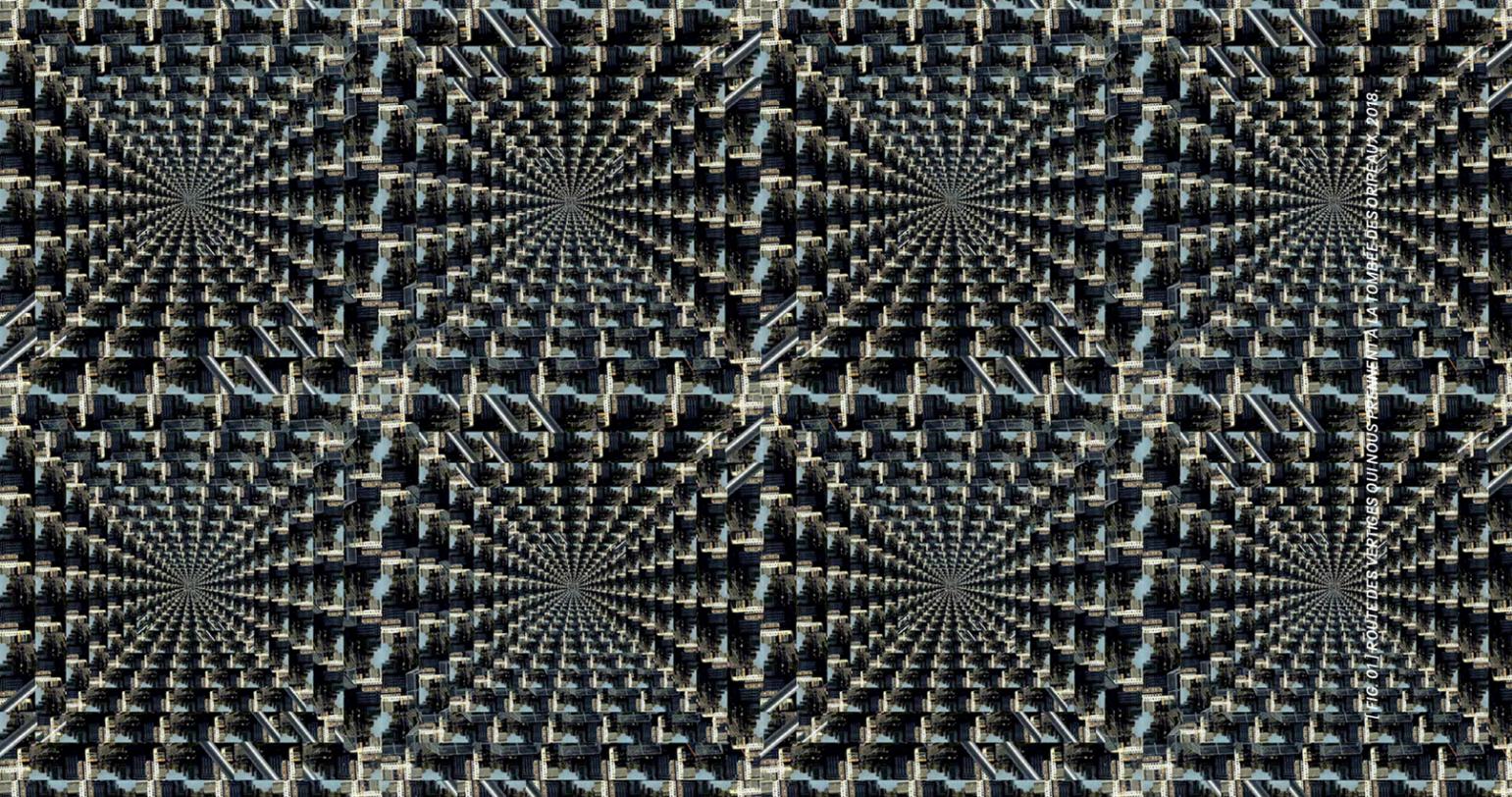
Le fil de chaine traverse toute la longueur du tissu et définit en ce sens l'enchaînement du style de Bujold. Images découpées, démontées, accélérées et ralenties, l'artiste manipule la vidéo comme d'autres sculptent la matière. Des œuvres telles *La Montagne Ste-Victoire* (2005) ou *Comptes à rebours* (2002) démontrent un traitement fin du temps, de l'espace et de leurs substances de manière à affirmer l'objet vidéo. Le sujet de l'image devient l'objet de son ouvrage. En fait, la mutabilité des sujets à travers l'exercice d'édition et de construction révèle l'altérité du document. Même la captation la plus crue et directe perd sa valeur testimoniale au profit de la matière visuelle.

La vidéo s'expose ainsi chez Bujold non seulement comme matériau, mais aussi comme concept. En effet, les processus de saisie, de manipulation et de montage s'inspirent de l'histoire de l'art et de l'image en mouvement. Son exploration radicale du médium et son esthétique frondeuse évoquent l'esprit éclectique et insolite des avant-gardes historiques, sans toutefois sacrifier l'accessibilité de son œuvre. En fait, l'attitude ludique et parfois légère de propositions comme *Bonjour* (2003) rappelle les premiers temps des arts vidéo axés notamment sur le jeu et une volonté de démocratisation d'un médium en plein essor. Enfin, l'intégration graduelle de la technologie numérique à la pratique de Bujold amorce son traitement baroque de l'image à une réinterprétation inusitée du style graphique et systématique des plasticiens. Le raffinement géométrique de *Textile de cordes* (2013) et de *Merci* (2013) introduit les *hits* à venir tout en traduisant formellement le format du récit en saynètes. Telles

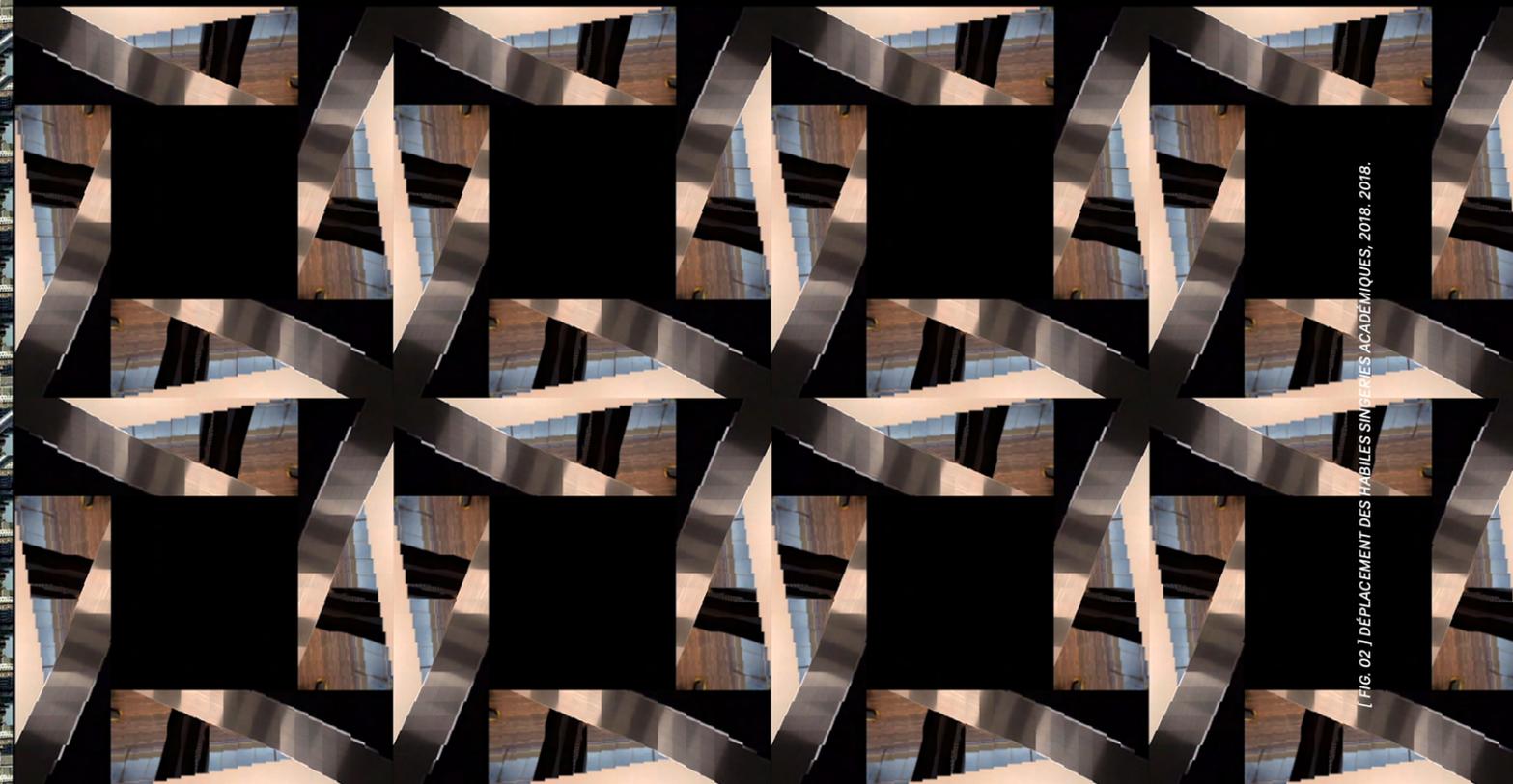
les pièces d'un puzzle, ces œuvres deviennent, comme leurs images cloisonnées et multipliées, les segments et les pixels de la composition plus large de la griffe de Bujold.

#### L'étoffe

Notre exercice rétrospectif implique un déplacement des perspectives et des proportions inspirées par *All the Good Things* (2008) où l'on suit les tribulations d'hyménoptères sur un fruit. L'étude minutieuse du produit par le groupe affairé et les plans ponctuels sur une fourmi oisive, couchée dans les miettes, ne bougeant mollement qu'une antenne, résumant la subtilité de l'œuvre de Bujold dont la simplicité est herculéenne. Rien ne se passe, sinon si peu, pourtant. Il suffit de retourner à *Permanent Smile* (2008) pour saisir à quel point voir est un art qui n'a de comparable que celui de savoir regarder et de se laisser surprendre.



[ FIG. 01 ] ROUTE DES VERTICES QUI NOUS PRÈNNE À LA TOMBE DES DORÉAUX, 2018.



[ FIG. 02 ] DÉPLACEMENT DES HABILES SINGULIÈRES ACADEMIQUES, 2018.

## Figurer le Motif, Défaire la Figuration, Reconfigurer le Temps

NATHALIE BACHAND

*X est l'inconnue.* Les lois  
de la dynamique sont  
insensibles à la direction  
du temps. [...]

Emmanuel Hocquard, *L'invention du verre*<sup>1</sup>

Le mouvement insufflé à l'image, dans l'œuvre vidéo de Nathalie Bujold, agit comme l'eau qui infiltre toute chose et en défait la lisière. Déliée et fragmentée, l'image décomposée perd de sa référence initiale pour devenir un fleuve continu, un entrelacement fluide. Ce travail d'altération de la matière numérique — de « [...] la matière même des images [...] le matériau électronique qui devient substance sémiotique. <sup>2</sup> », comme le qualifiait déjà René Payant, dans un texte de 1986, à propos de la vidéo prénumérique. Ce travail, donc, redirige notre attention vers le pixel comme dénominateur commun, de même que le flux comme vecteur de mouvement. À partir de ces deux « états » du numérique — le pixel et le flux —, il est possible d'entrer dans l'image, de la traverser et de la surfer pour ainsi dire. Qu'elle soit numérique ou prénumérique, l'image vidéo porte en elle une multitude de temporalités logées dans sa matérialité même. Depuis plus de quinze ans, Bujold réalise de nombreux corpus à travers lesquels elle figure et reconfigure ce temps possible.

<sup>1</sup> Emmanuel Hocquard, *L'invention du verre* (Paris: P.O.L., 2003), 57 (our translation).

<sup>2</sup> René Payant, "La frénésie de l'image," in *VEDUTE - Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, preface by Louis Marin (Laval: Éditions TROIS, 1987), 571 (our translation)

Si, au départ, il s'agissait surtout d'alléger la dimension matérielle de sa pratique en se délestant de l'objet sculptural pour se tourner vers le potentiel de l'image en mouvement, l'exploration de la vidéo a rapidement amené l'artiste à y transposer certains thèmes déjà très présents, notamment celui du motif. Dans celui-ci logent les principes de récurrence et de forme. On peut le répéter à l'infini, de même que l'isoler au cœur de sa propre démultiplication. Lorsqu'en 2006, elle réalise la vidéo *Les trains où vont les choses*, c'est la première fois qu'elle multiplie l'image vidéo en une grille intra-écran lui permettant d'introduire un décalage rythmique tant sonore que visuel. Cette manière de travailler se complexifie ensuite à travers des propositions multicanales extra-écrans, où certains éléments de l'image en mouvement deviennent des motifs nomades au sein d'une composition compartimentée, orchestrée.

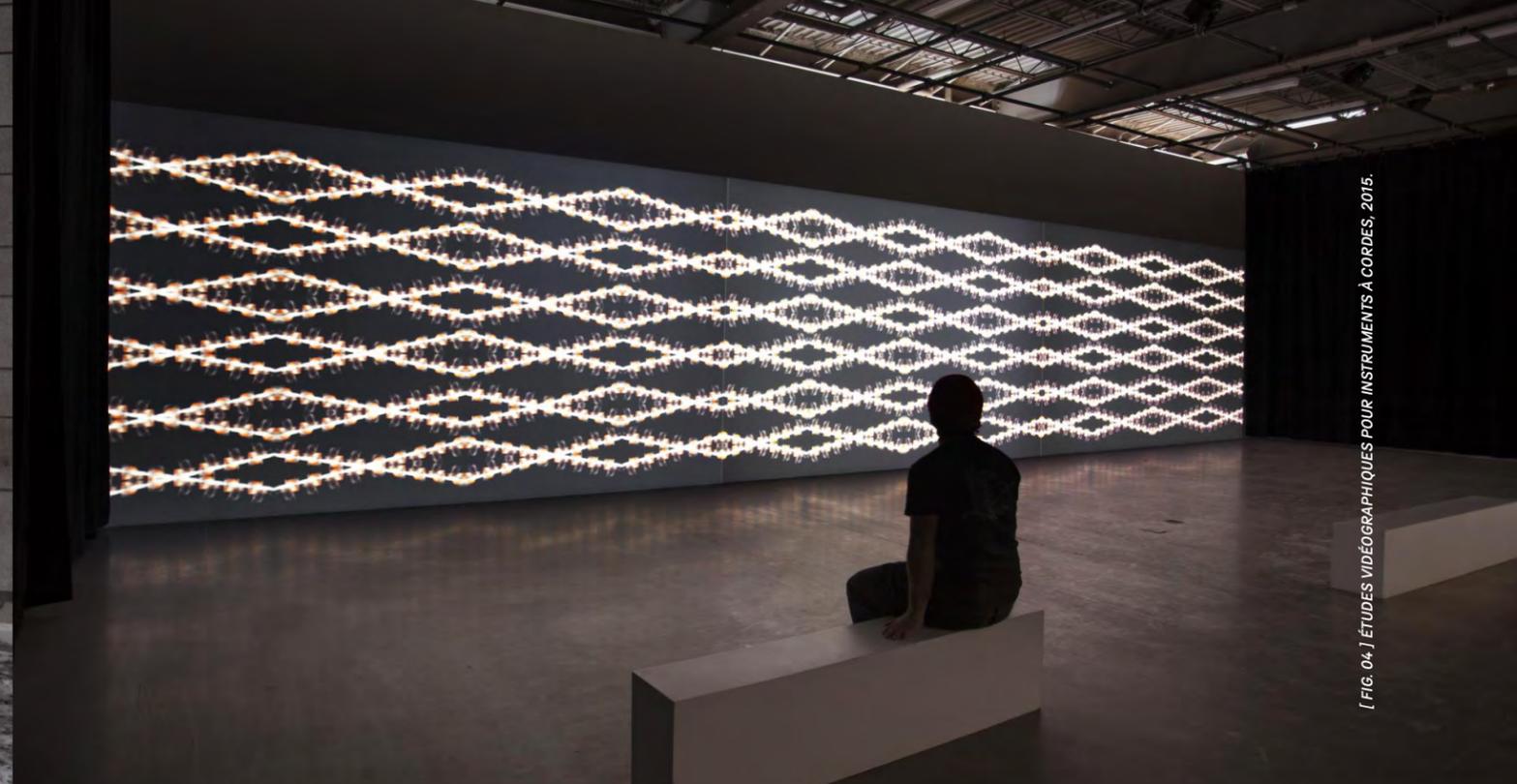
### Temps x mouvement = redéfinir les règles d'échelle et s'affranchir de l'instant

C'est avec le triptyque vidéo *Études vidéographiques pour instruments à cordes*, réalisé en 2015, que Bujold a commencé à travailler avec plusieurs canaux. Cette stratégie de découpage de l'image lui permet alors de créer des compositions, presque au sens musical du terme. Il n'est d'ailleurs pas anodin de mentionner que sa formation en musique a largement influencé sa manière de travailler la vidéo, laquelle s'est développée de manière autodidacte. C'est avec cette œuvre que s'est affirmé un désir d'explorer le potentiel de la variation à partir de la répétition d'un motif. Conséquemment, une certaine économie de moyen caractérise la réalisation des corpus à venir. Faire beaucoup avec peu, c'est aussi le principe du bricolage et du recyclage, voire du rapiéçage. Dans *Études vidéographiques pour instruments à cordes*, la référence au textile est bien présente : l'isolation d'un élément parmi l'ensemble, et sa recomposition démultipliée évoque les motifs de la courtepoinette. Dans cette reconfiguration à partir d'une seule unité visuelle se perd le sens de l'image première au profit d'une nouvelle proposition pouvant redéfinir la trame narrative initiale. On frôle ici la logique fractale et, d'une certaine façon, on approche la notion d'infini. Lorsqu'une modulation, qu'elle soit visuelle ou sonore, ne rencontre aucune limite d'expansion, ne traverse-t-elle pas la frontière de l'espace-temps? Affranchie de sa propre fin, elle n'appartient plus au même schème perceptif ni à la même règle d'échelle : la modulation en question transcende alors les états mesurables tels que nous les connaissons.

La série des *Métroscopies*, en cours de réalisation depuis 2021, se présente comme une collection de traversées spatio-temporelles. Il s'agit de plans séquences qui nous font parcourir, en temps réel, les lignes du métro de Montréal. Ces séquences, toutefois, nous leurrent sur le cours usuel du temps et déroutent notre idée de déplacement d'un point A vers un point B. Ici, Bujold crée, pour le regardeur, un point de vue particulier : nous entrons, semble-t-il, au plus près du mouvement de l'image,



[ FIG. 08 ] BALADE DU REFUS DE TOUTE INTENTION, 2018.



[ FIG. 04 ] ÉTUDES VIDÉOGRAPHIQUES POUR INSTRUMENTS À CORDES, 2015.

jusqu'à l'ultime unité du pixel. Puis, dans la décélération entre chaque station, l'image s'attarde parfois sur le réel, le temps de quelques secondes, délivrant de la trame du numérique certains moments du quotidien. Alternant entre un parti pris abstrait très plastique et un témoignage presque documentaire de la réalité, cette série vidéo entraîne dans son sillage une réflexion sur nos mécanismes perceptifs. C'est notamment notre compréhension du monde qui se trouve teintée par ces mécanismes : notre capacité à reconnaître et identifier notre environnement fait l'objet d'un encadrement relativement spécifique. Semblablement, la mémoire évolue sous la gouverne de ses propres règles internes : elle s'altère dans la durée et l'éloignement du moment, l'image se brouille par endroit tout en conservant certains contours, des fragments de clarté, des zooms avant vers le centre du souvenir. Les Métroscopies se présentent comme autant d'observations (scopies) du mouvement dans l'espace et dans le temps que permet la capture numérique. D'une certaine manière, cette série propose une redéfinition de la notion d'instant que l'on tend à associer à un état d'immobilité, tel l'arrêt sur image photographique. Pourtant, toute chose se trouve en perpétuelle mouvance, ne serait-ce qu'en son cœur moléculaire.

#### Mouvement x vitesse = renverser la stabilité et révéler l'ordre caché

Aussi contre-intuitif que cela puisse paraître au premier coup d'œil, mouvement et immobilité relèvent plus de l'interrelation que de l'opposition. Ces états existent et coexistent l'un en regard de l'autre. De la même manière, on peut procéder à l'expansion d'un textile à condition de conserver sa cohésion initiale à condition de conserver sa cohésion initiale, de ne pas couper la fibre qui sous-tend l'ensemble. Par définition, une trame lie et traverse : c'est à la fois le fond et la liaison et, en ce sens, elle réfère autant à l'immobilité qu'au mouvement. La série *Les fleurs du tapis*, réalisée en 2018, explore cette question du liant dans l'image en mouvement. Elle s'attarde aussi à celle du détail : les « fleurs dans lesquelles on s'enfarge », ces motifs immatériels sur lesquels on trébuche métaphoriquement. Cet usage de la formule vernaculaire, dans plusieurs des intitulés des œuvres de Bujold<sup>3</sup>, nous ramène au sens caché des choses et à l'ampleur que peut véhiculer une simple formulation. À travers l'intangibilité du langage, les « fleurs », tout à coup, s'incarnent et se matérialisent. Elles s'animent et se soulèvent de la trame de fond : ce sont les détails de l'image qui ondulent dans un espace-temps parallèle où l'altération d'un instant donné prend une consistance particulière, étrangère aux lois connues du réel. Les œuvres *Avancée d'un point de fuite éperdue* (2018) et *Transport du débordement de nos inquiétudes* (2018), de même que la sous-série *Balade du refus de toute intention* (2018) — pour ne nommer que quelques exemples — sont des vidéos où cette relation entre immobilité

<sup>3</sup> In the case of the series *Les fleurs du tapis*, these titles come from words that evoke the idea of displacement, associated with other words drawn from the *Refus global manifesto* (1948). "The titles foreground the revolutionary and poetic nature of the manifesto and propose taking the perspective of a single moment, a single glance at a general overview," Bujold notes (our translation).

et mouvement prend la forme d'un déploiement temporel ; « on déplie le temps », nous dit Bujold. Ponts, bateaux ou autres bordures de fleuve deviennent alors des entités ouvertes, vivantes et vacillantes qui viennent renverser notre stabilité perceptive.

#### Mouvement x vitesse = renverser la stabilité et révéler l'ordre caché

Aussi contre-intuitif que cela puisse paraître au premier coup d'œil, mouvement et immobilité relèvent plus de l'interrelation que de l'opposition. Ces états existent et coexistent l'un en regard de l'autre. De la même manière, on peut procéder à l'expansion d'un textile à condition de conserver sa cohésion initiale à condition de conserver sa cohésion initiale, de ne pas couper la fibre qui sous-tend l'ensemble. Par définition, une trame lie et traverse : c'est à la fois le fond et la liaison et, en ce sens, elle réfère autant à l'immobilité qu'au mouvement. La série *Les fleurs du tapis*, réalisée en 2018, explore cette question du liant dans l'image en mouvement. Elle s'attarde aussi à celle du détail : les « fleurs dans lesquelles on s'enfarge », ces motifs immatériels sur lesquels on trébuche métaphoriquement. Cet usage de la formule vernaculaire, dans plusieurs des intitulés des œuvres de Bujold<sup>4</sup>, nous ramène au sens caché des choses et à l'ampleur que peut véhiculer une simple formulation. À travers l'intangibilité du langage, les « fleurs », tout à coup, s'incarnent et se matérialisent. Elles s'animent et se soulèvent de la trame de fond : ce sont les détails de l'image qui ondulent dans un espace-temps parallèle où l'altération d'un instant donné prend une consistance particulière, étrangère aux lois connues du réel. Les œuvres *Avancée d'un point de fuite éperdue* (2018) et *Transport du débordement de nos inquiétudes* (2018), de même que la sous-série *Balade du refus de toute intention* (2018) — pour ne nommer que quelques exemples — sont des vidéos où cette relation entre immobilité et mouvement prend la forme d'un déploiement temporel ; « on déplie le temps », nous dit Bujold. Ponts, bateaux ou autres bordures de fleuve deviennent alors des entités ouvertes, vivantes et vacillantes qui viennent renverser notre stabilité perceptive.

D'autres sous-séries, « cachées » dans *Les fleurs du tapis* — par exemple *Descente de la poursuite dans la joie* (2018) et *Aller-retour dans l'inconnu qui attend à pied d'œuvre* (2018) — nous proposent un point de vue au plus près de la matrice. Ici, nous entrons à l'intérieur même des fleurs, ou plutôt du paysage, naturel comme urbain. Le découpage de l'image est tel qu'il suggère une perspective presque atomique de son contenu visuel, un point de vue qui nous plonge jusqu'aux aspérités du pixel, évoquant au passage le glitch et son aspect désordonné, chaotique. Mais c'est d'un ordre caché dont ces œuvres parlent, d'une logique interne

<sup>4</sup> John Cage, "Introduction to Themes & Variations," in *Audio Culture – Readings in Modern Music*, ed. Christoph Cox and Daniel Warner (New York and London: Continuum, 2009), 221.



qui est tributaire de la trame de fond sur laquelle glisse l'image. De là se décline toute une sous série de propositions très formelles qui nous ramènent rapidement à la courtepoinTE, au textile, mais aussi à la composition et à l'orchestration, voire à la chorégraphie. Les motifs entrelacés, dupliqués, inversés et démultipliés, en effet, dansent. La vélocité et la luminosité des séquences vidéos, assemblées en une grille aux subdivisions variables, vont générer une géométrie rythmique aux effets kaléidoscopiques. Ponctuellement, des parallaxes viennent redéfinir l'ensemble, dessinant de nouveaux tracés qui réunifient l'image. *Déplacement des habiles singeries académiques* (2018) ou encore *Route des vertiges qui nous prennent à la tombée des oripeaux* (2018) ne sont que deux exemples issus d'une abondante production de cette portion du corpus *Les fleurs du tapis*. Plutôt que de distendre la linéarité d'un déplacement et d'en altérer la durée — ou du moins sa perception —, ces vidéos en condensent le potentiel visuel en une boucle spatio-temporelle accélérée et récursive. En résulte des œuvres héritières de la tradition de l'art optique sauf qu'ici, l'œil demeure passif puisque c'est l'image en mouvement qui génère l'effet visuel. *Les fleurs du tapis* se décline également en mode multicanal avec la série *Manège (à trois, quatre ou cinq)* amorcée en 2018 et se poursuivant à ce jour.

#### Temps x mouvement x vélocité = l'ancrage du son et sa capacité cohésive

Le son joue un rôle prépondérant dans la plupart des séries vidéos de Bujold : la stratégie de subdivision de l'image est un processus qui en transforme également la dimension sonore. Comme précédemment mentionnée, la formation musicale de l'artiste, plus précisément en piano, influence notablement son travail visuel. En recomposant l'image par tranches temporelles, le son lié à la séquence initiale suit cette même découpe rythmique. Dans « *Introduction to Themes & Variations* », John Cage propose notamment ceci : « Nonintention (the acceptance of silence) leading to nature; renunciation of control; let sounds be sounds<sup>5</sup>. » Aphorisme parmi plusieurs constituant ce texte fondateur de Cage, publié en 1982, il nous renseigne sur une certaine conception du son et de sa manière d'habiter le monde, de contribuer au monde. Quoiqu'il advienne, quelque mouvement que l'on fasse ou geste que l'on pose, une réalité sonore qui lui est propre l'accompagne. Dans les œuvres vidéos de Bujold, on note la double présence non intentionnelle du son : d'une part se trouve le son ambiant de la captation; d'autre part, celui issu du montage séquentiel, du découpage grillagé qui, par défaut, génère un état de variation visuelle et sonore. Le son devient alors un matériau relatif à l'espace, travaillé par le temps. En résulte une cohésion complète de la cohabitation entre image et son où dans le sillage de l'un, s'ancre la réalité de l'autre.

<sup>5</sup> John Cage, "Introduction to Themes & Variations," in *Audio Culture – Readings in Modern Music*, ed. Christoph Cox and Daniel Warner (New York and London: Continuum, 2009), 221.

#### Microcosme x macrocosme = rien n'existe en dehors du temps

René Payant écrivait, dans l'un des textes de VEDUTE : « La vidéo, c'est du temps. Le présent qui passe, c'est-à-dire l'image en défaut, et en même temps le passé qui persiste en revenant, c'est-à-dire alors les images en excès. Autrement dit, c'est le présent qui se constitue en même temps que le passé. L'image vidéographique donnerait à expérimenter ce lieu (de division) où l'on voit le temps. Où on le voit, parce que c'est là le temps qui est<sup>6</sup>. » Le corpus des *Nocturnes* (2018-2021) s'inscrit en continuité avec ceux précédemment discutés, où une séquence initiale constitue l'unité à partir de laquelle est recomposée une toute nouvelle proposition non seulement visuelle, mais aussi spatio-temporelle. Dans la vidéo *Vol de nuit* (2018)<sup>7</sup>, par exemple, la séquence d'un atterrissage nocturne à l'aéroport de Toronto se trouve finement découpée, recadrée, puis démultipliée et réagencée en un motif dont la répétition rappelle le travail des courtepoinTEs, et même de la broderie, du fil qui traverse le tissu. Tout en évoquant le textile familial, l'œuvre s'ouvre à l'image d'un univers en expansion. C'est comme si nous avions simultanément sous les yeux un microcosme et un macrocosme fusionnés en une seule et même chose, et dont le mouvement visible semble orienté autant vers l'intérieur que vers l'extérieur, resserrant et libérant l'image tout à la fois. « Panoramique temporel », comme le dit elle-même Bujold, c'est un aménagement entre passé, présent et futur qu'évoque *Vol de nuit* : le tissu du temps lui-même.

Les *Nocturnes* ont toutes cette particularité d'être constituées de séquences lumineuses tournées la nuit. Leur traitement s'avère cependant variable. Si *Vol de nuit* présente une parenté évidente avec *Études vidéographiques pour instruments à cordes* en ce qu'elle « fractalise » le contenu de la séquence initiale, *Ronde de nuit* (2018), quant à elle, reprend plutôt le modus operandi des *Métroscopies*, avec des accélérations et des décélérations, activant notamment un effet de diffraction. Dans un cas comme dans l'autre, l'évocation d'un déplacement spatio-temporel est renforcée par cette présence lumineuse dont les sources s'identifient parfois difficilement. Ce faisant, le corpus des *Nocturnes* entre en résonance avec la scène iconique de 2001 : *A Space Odyssey* (1968), intitulée *Stargate Sequence*, suggérant un passage dans l'espace-temps — ce pouvoir que détient la vitesse lumière. Exister implique nécessairement du temps; et que nous donne-t-il à voir lorsqu'il s'agit de s'y mouvoir et, spéculativement, de le traverser?

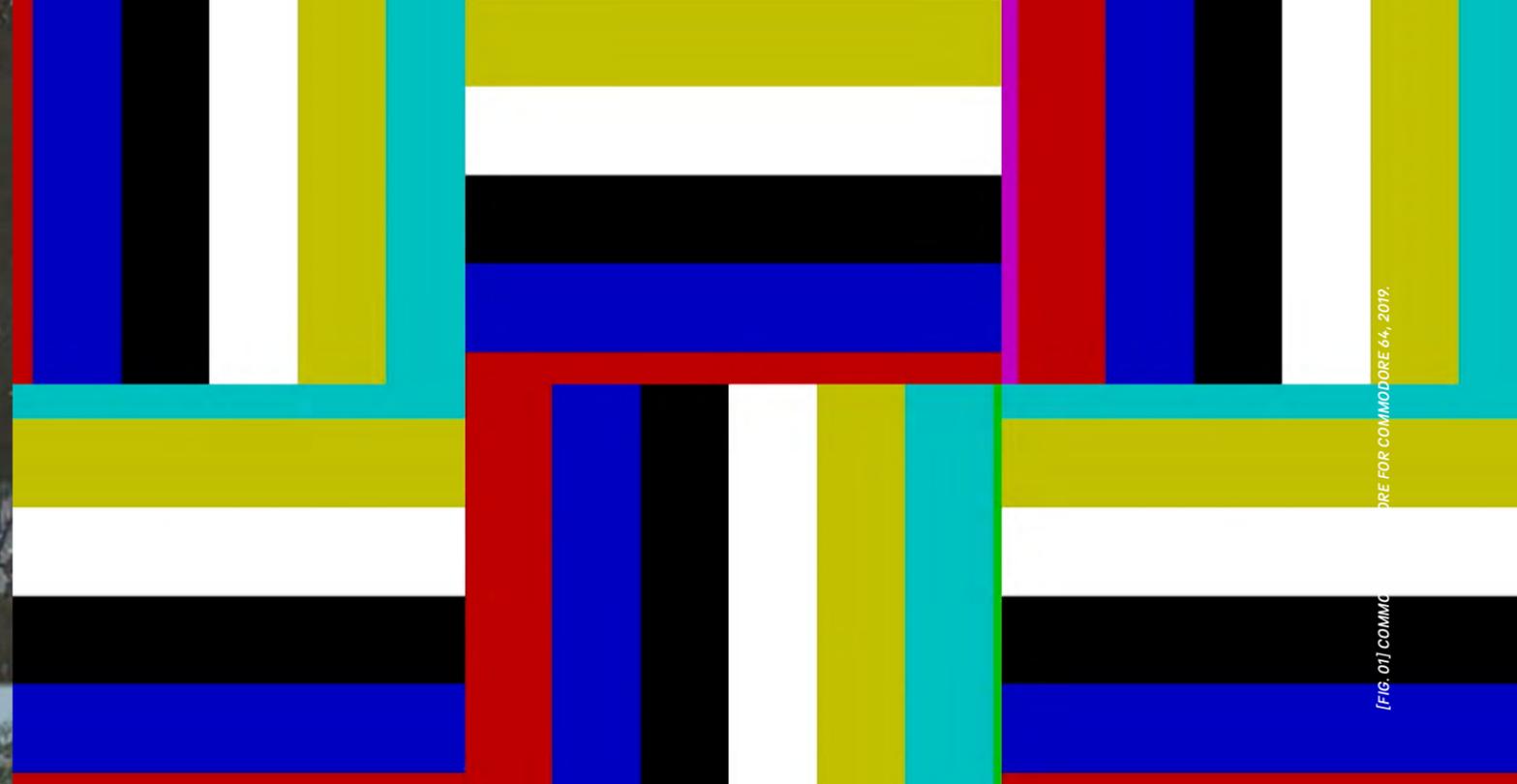
#### Voir le temps =

<sup>6</sup> Payant, "La frénésie de l'image," 577 (our translation).

<sup>7</sup> This work was acquired by the MNBAQ for its collection in 2018.



[FIG. 03] LES TRAINS OÙ VONT LES CHOSES, 2006.



PRE FOR COMMODORE 64, 2019.

[FIG. 01] COMMODORE 64, 2019.

« [...] la vidéo, ce n'est pas de l'espace, mais du temps<sup>8</sup>. », disait Nam June Paik. Du temps doublé d'une perspective, d'un regard. Une vidéo, quelle qu'elle soit, nous dit «voici ce que je vois». Les œuvres de Bujold nous disent «je vois le temps. Je le fais et le défais, la figure et le reconfigure.» Ce temps, pourtant, s'avère insaisissable. Occupant un spectre particulier de visibilité, c'est-à-dire à travers le voile de la durée, on ne le perçoit pleinement que dans l'après-coup. Il passe et, tout comme l'eau, il traverse, infiltre et altère. «Les lois/de la dynamique sont/insensibles à la direction/du temps. », a écrit Emmanuel Hocquard dans *L'invention du verre*. C'est que cette dynamique et cette direction évoluent en parallèle sans nécessairement se contredire. De même, l'entrelacement fluide des images de Bujold surfe sur la trame de fond, laquelle est solidement inscrite dans la durée de la captation — celle d'une transition entre deux stations de métro; de la contemplation momentanée d'un pont; de la perspective qu'offre l'atterrissage d'un avion; du passage à la jonction d'un boulevard la nuit, sous la pluie. La mouvance de cet entrelacement, c'est le temps qui glisse, comme liquide, sur les objets du monde, mobiles et immobiles tout à la fois — filtrant les motifs figurant nos existences.

## Promenades dans la bourgade plastique: De la tékhnhê en toutes choses...

SYLVAIN CAMPEAU

Le travail de Nathalie Bujold se caractérise par la pléiade de médias qu'elle tend à solliciter dans l'élaboration de ses pièces. Il ne semble pas qu'elle privilégie un médium quelconque, malgré le fait qu'au cours des dernières années, la vidéo ait occupé une place importante dans ses prestations artistiques. Se livrer à une description de quelques pièces peut donc se révéler ici assez intéressant.

*Postures* forme un premier ensemble intrigant. La matière de base de celui-ci, ce sont des bas de laine bien typés, de ceux portés traditionnellement par des bûcherons et des coureurs des bois et récemment remis au goût du jour. Dans l'exposition *Fait main*, de 2018, organisée par le commissaire Bernard Lamarche au MNBAQ, l'artiste a proposé, sous présentoir vitré, ces bas enroulés et recomposés de manière à leur faire prendre des poses évoquant des états du corps ou d'objets domestiques aux usages connus. Un certain parfum d'anthropomorphisme et d'allomorphisme se dégage de l'ensemble. Dans cette vitrine, ils sont agglutinés et difficiles à singulariser. Toutefois, des photographies permettent de les détailler et de les inventorier dans une sorte d'exhibition sérieuse en grille. Cette pièce de vêtement si pratique s'offre donc dans son unicité matérielle autant qu'elle le fait comme clichés dans un carroyage : une forme en elle-même telle que retravaillée, puis des configurations groupées, lorsque reproduites en images.

*Promenade dans la bourgade plastique*, une vidéo de 2018, est aussi révélatrice à plusieurs titres. Sur un fond de roses photographiées au Jardin botanique, des anneaux en rangées horizontales répétées de quatre puis de cinq apparaissent en entrelacement continu. Il en résulte, au plan purement mathématique, que les neuf rangées de quatre anneaux composent

<sup>8</sup> Quoted in Payant, "La frénésie de l'image," 573 (our translation).

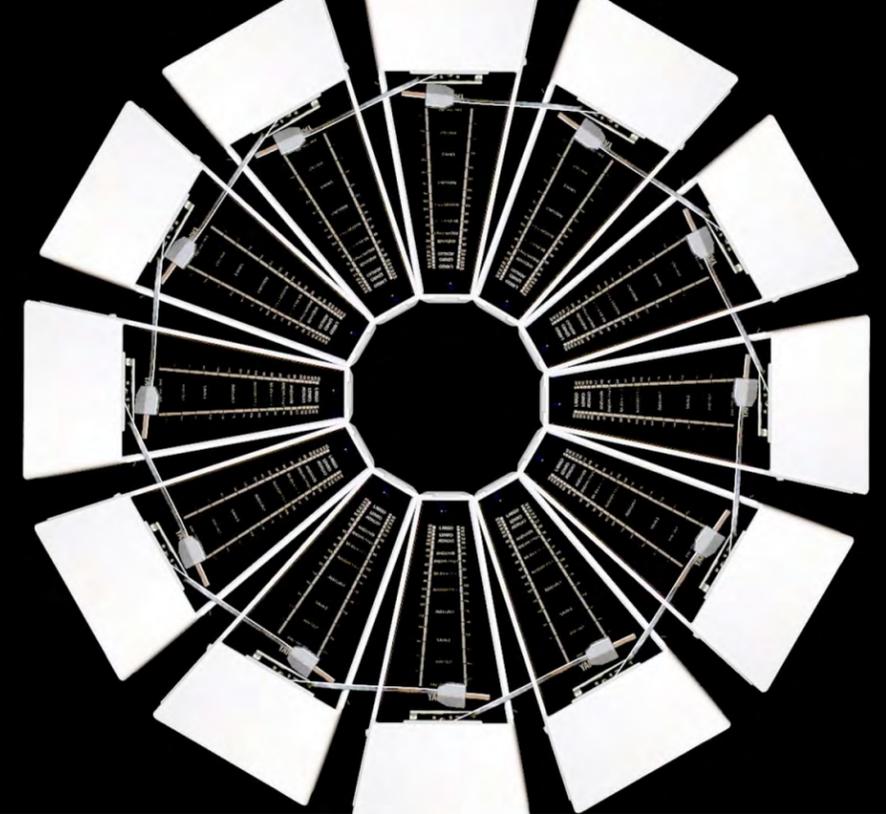


[ FIG. 03 ] PROMISE DANS LA BOURGADE PLASTIQUE, 2018. VIDÉO HD, 4,36 : IMAGE

un total de 36 anneaux et que les huit autres rangées de cinq forment 40 anneaux. Ce sont donc, en fin de compte, 76 états de cette géométrie primaire qui s'animent lorsque des couleurs différentes les innervent. Un mouvement se crée, seul effet des luminosités diverses qui les énergisent de bas en haut et de haut en bas. Cette forme unique, répétée, devient signifiante par le fait de ces colorations.

À la description de ces deux œuvres, on peut difficilement croire qu'elles ont été créées par la même artiste. L'exercice que je fais ici peut sembler un rien superficiel, mais il permet de montrer la diversité des formes que revêt la pratique artistique de Nathalie Bujold. C'est, à l'occasion, dans le cadre d'une seule exposition, que l'on voit se déployer une véritable armada de pratiques et de médiums. Ainsi, une exposition comme *Ménage/Montage*, qui se voulait un (presque) regard rétrospectif proposé au public des *VidéoChroniques de Marseille*, sous le commissariat d'Édouard Monnet, couvre très largement ces différents versants de la pratique de Nathalie Bujold. Œuvres vidéos, présentoir de polaroids en grille serrée, chaussettes et pantoufles rembourrées et cousues, sculptures minimales aux formes géométriques colorées, images photographiques en tissages jacquard, tout y est. L'ensemble culmine sur le mode des échanges entre médiums avec cette œuvre du corpus *Pixels et petits points* (2004) intitulée *Mire de couleurs*, de 2004, qui est une broderie montrant l'image d'une télévision hors d'ondes, surface de lignes colorées, hachées au bas de l'écran. Là, plus qu'ailleurs, on peut voir les entrecroisements, les emprunts et les reports de pratiques, les échanges de matériologie, comme l'écrit Édouard Monnet, le chassé-croisé intermédiaire des formes, des motifs, des matières.

Cette *Mire* existe aussi en d'autres versions, dont une installative qui déconstruit les couleurs en montrant les pelotes de laine colorée qui en produit la trame. Les variantes vidéos prennent des titres divers, toujours introduits par ce libellé. On voit pour la première fois une broderie assez similaire dans la vidéo de 2000, *Oneli de l'Oneli*. Autour de 2019, se succèdent des *Mires et effets*, *Mires et carreaux*, *Mires et autres effets*. Ces repères traduisent l'idée d'une visée, d'un objectif à atteindre qui se module en différents médias. Ils sont aussi un étalon qui permet de juger de la qualité et de l'exactitude des couleurs. Il semblerait bien, par conséquent, que le but puisse être atteint de diverses façons, qu'on puisse recourir à bien des états dissemblables et maintenir une cohérence dans le cheminement. Cette mire, notons-le, est aussi un objet hautement lié au monde vidéographique, celui du signal vidéo qui s'est aujourd'hui mué en une codification des données sur le mode binaire de l'électronique. On reviendra bientôt à la vidéo, car son usage nous informe aussi de ce qui est ici en jeu.



[ FIG. 13 ] MÉTRONOMIES, 2022.

En attendant, ajoutons à cette liste des œuvres significatives pour notre effort d'interprétation, cet autre élément de *Pixels et petits points*, cette broderie de 10 cm sur 11 cm, représentant un exercice de synthèse additive des couleurs. Contrairement aux précédentes *Mires*, cet objet est un assistant pédagogique et témoigne d'une logique de composition des couleurs<sup>1</sup>. Il transcende ceux-ci, s'avère une constante.

On peut vaguement retrouver quelque chose de semblable dans *Variation bûcheron*, de 1998, tablettes sur lesquelles sont déposés des cadres, éminemment matériels, montrant les motifs carreaux bien connus des chemises des travailleurs, appellation aujourd'hui canonique d'un certain code vestimentaire, le *mackinaw* de l'écrivain Jacques Ferron. Ces toiles peintes à l'acrylique, qui peuvent être perçues comme des recouvrements de tissu, se déclinent en une bonne trentaine d'exhibées sur les 88 réalisées ; mais rien n'y fait, le mot «Variation» reste au singulier ; parce que c'est une réalité unique, sans doute. Il y a l'évidente relation aux ouvrages de dames : tissages maison, confections de vêtement ou autres tissus utilitaires produits par le travail de la courtepoinette ; du rapiéçage rendu nécessaire par le souci d'économie des presque nécessaires, dans la récupération des retailles et des restes. Mais c'est aussi une référence au carré blanc de Malévitch, aux formes primaires des automatistes québécois, aux considérations plastiques des constructivistes et autres férus de formes géométriques essentielles. Ce n'est pas traduction d'un effort pour hausser une pratique artisanale dite «triviale» aux objectifs plus «sérieux» et austères du monde de l'art ; ou, au contraire, de banaliser ce monde en le ramenant aux simples gestes utilitaires de confection. C'est plutôt pour montrer qu'au-delà de l'objet conçu, une constante existe dans le fait de créer, que ces formes excèdent ces catégories, n'y obéissent pas. Que l'impulsion de créer passe par les mêmes enjeux et conduit aux mêmes efforts formels.

Ce *Variation bûcheron* se retrouvait déjà, en 1998-2000, dans le projet *En wing en hein*, dont l'exposition a quelque peu voyagé. Dès le titre, les références à la culture populaire sont on ne peut plus claires ; le titre faisant allusion à une chanson bien connue d'Oscar Thiffault, *Le rapide blanc*, où le changeur yodle en ce baragouin. Là, tissage, broderie et petite couture (en opposition avec la haute !) sont à l'honneur. S'il s'avère que *L'hiver sera long*, les bas de travailleur accrochés au mur le sont tout autant. Des tas de lainage trônent par terre. Les pantoufles de *Foyers, doux foyers* sont une construction pièce sur pièce de tissus boudinés qui se présentent aussi sous forme d'habitations telles des nids, des terriers et des igloos pouvant s'imbriquer les uns dans les autres. Une théière faite de tissus solidifiés est suspendue au mur tel un tableau (*Confidences*).

<sup>1</sup> Bien que, pour la peinture, cette synthèse soit plutôt soustractive... Mais synthèse tout de même!



[ FIG. 02 ] POSTURES C, 2018.

Sa matérialité sculpturale résulte d'une technique de fermière. Elle a été confite par trempage dans un mélange de sucre et d'eau pour être, par la suite, séchée<sup>2</sup>. Sur présentoir, une corne d'abondance montre, elle aussi, une matérialité déstabilisante.

Il s'agit donc, dès ces années-là, de tisser; comme on le fait avec des liens. De ceux qui peuvent exister entre les différents objets, qu'ils soient à mettre en relation avec un vêtement ou avec des objets de la culture populaire. Car tisser est cette activité que chacun peut faire, parvient à faire, surtout pour des raisons utilitaires, on l'a dit. Que le tissage devienne sculpture alors qu'il était vêtement à l'origine importe peu.

Or, le mot « tisser » vient de l'indo-européen commun *tekP* qui veut dire « travailler le bois, le tissu ». Les dérivations du nom, en tchèque (*tesat*), en latin (*texo*) et autres langues, semblent sans cesse hésiter entre les deux matières. Le sens de travail, d'œuvrer à la trame de ces matières diverses, lui, ne change pas. Il est aussi intéressant de constater que le grec nous donne, quant à lui, *τέχνη*, c'est-à-dire *tékhnê*, lequel se décline en français en art manuel, habileté manuelle, métier, industrie. Et Wikipédia de nous citer à la suite Hérodote : *τὴν τέχνην ἐπίσταςθαι* — (Hérodote, Histoires, livre III : Thalie, 130) pour offrir comme traduction : « connaître son métier ». Bouclons dès lors la boucle et revenons à notre point de départ pour souligner que « métier » désigne aussi bien l'occupation professionnelle que la machine aidant au travail du tissage. C'est en effet sur un métier que l'on tisse.

Il s'agirait donc d'abord et avant tout, pour Nathalie Bujold, de cet engagement fondamental à créer ces liens et moins du médium qui nous y aide. Son intérêt pour le vernaculaire, l'art populaire, la profondeur qui se cache sous une désinvolture à privilégier le commun et le banal<sup>3</sup> a trouvé matière à expression dans les travaux de dames : broderie, tissage, couture. Dans tout ce qui engage le corps dans ce tressage de correspondances à explorer. Toute la réalité tangible ne trouve son compte que dans cette mise en rapport dans un objectif de création qui est aussi un objectif de révélation de ces correspondances.

<sup>2</sup> Des pièces de chaussettes ont d'abord été cousues sur une théière. Le tout a été plongé dans le mélange d'eau et de sucre. L'artiste a, par la suite, une fois la pièce séchée, cassé la faïence de la théière et dégagé les morceaux pour ne garder que l'étoffe devenue théière.

<sup>3</sup> Dans *Le petit mot*, bande vidéo de 1997, on croit sentir l'influence de Sylvie Laliberté et de Manon Labrecque. Une autre Nathalie, Caron celle-là, tisse aussi au sein de ses images photographiques. Ce sont peut-être moins des influences qu'une sorte de communauté d'esprit. On pourrait ajouter à cette liste le triumvirat BGL. De plus, la chanson est de Charles Guilbert, et Nathalie Bujold l'a interprétée une première fois dans la vidéo de celui-ci et de Serge Murphy intitulée *Sois sage, ô ma douleur (et tiens-toi tranquille)*. Donc, *Le petit mot* est plutôt un extrait qu'une bande en soi...

Tout peut être mis en rapport puisque tout existe de concert et se trouve donc inmanquablement à entrer en conversation active.

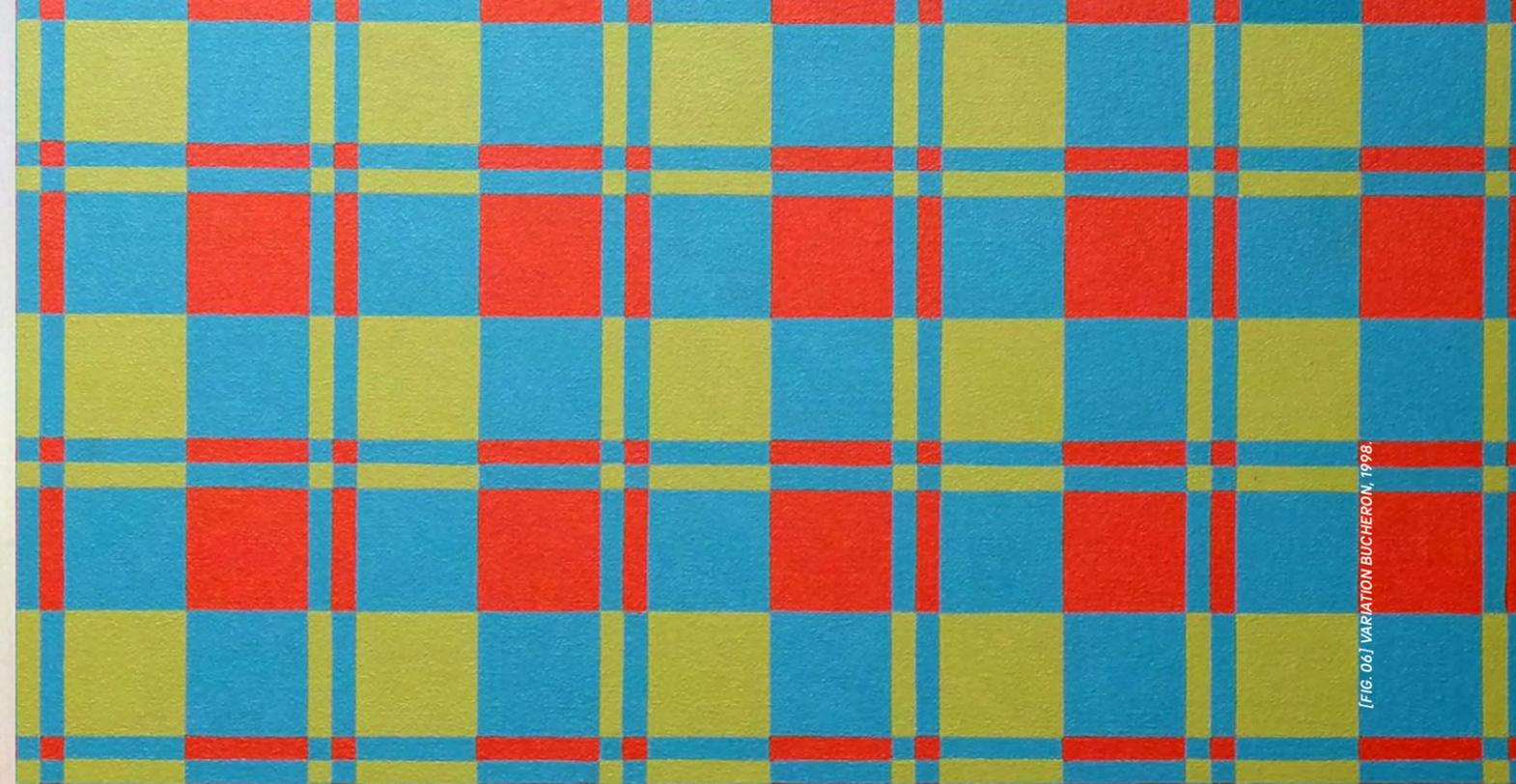
Ce sont donc des motifs que l'on crée. On le fait d'abord par jointage de pièces rapportées. Ainsi, depuis des nappes et des rideaux naissent des chemises à carreaux, des linges de vaisselle, des lingettes et même, peut-être d'autres nappes et rideaux. C'est ainsi que des gens de condition modeste récupèrent et épargnent, dans cette reconversion infinie des mêmes matières. Tout peut être fait et tout est à faire depuis la matière recyclée et recyclable du monde. Si la totalité du tissu disponible est limitée, les combinaisons, elles, sont infinies.

En cette matière, il y a, parce que ce sont des œuvres axées sur la simplicité des moyens employés, des figures simples et logiques, aussi, de carrelage. Mais s'ajouteront plus tard, dans le travail vidéographique, d'autres figures géométriques élémentaires, dans des configurations qui épousent le trait, le carré, le losange et autres; le tout, modulé en quadrillage ou agencements en lignes diverses. Toujours, il y a de la grille, de la classification, dirait-on, du tri, car la matière est éparsée et doit être rassemblée. Ce faisant, elle n'est pas hiérarchisée, mais déployée de manière équipotentielle dans des casiers où, semblerait-il, ses diverses moutures s'équivalent. Cela, encore, crée de la figuration géométrique, ajoute au bazar du monde, même si l'on a tenté de tout ordonner. Donc, cette combinatoire est ardue, difficile, une conquête à sans cesse reprendre sur le cumul des matières, des formes et des choses. Créer est ce combat, incessant, et Nathalie Bujold en sait bien la vanité. Aussi, donne-t-elle à voir toute cette énergie qu'elle met à trier dans l'infini du monde, des motifs, des choses et des méthodes propres à donner un semblant d'ordre et de cohésion. Mais elle le fait de façon à laisser voir que le chaos n'est jamais loin et qu'il nourrit le fait de vouloir tout régir.

Cela explique les formes, un peu les mêmes; les motifs, un peu les mêmes; les matières, un peu variées et variables. Les couleurs, primaires dans certains projets, sont mises au premier plan, et il est d'abord question de leur animation en des médiums différents, au gré de leur importance en ceux-ci. Et tous offrent leur singularité mécanique de médiums différents, avec leurs conditions de possibilité, leur singularité afférente propre. Cela, évidemment, est à creuser, toujours et sans cesse.



[ FIG. 04 ] NUANCIER, 2004.



[ FIG. 06 ] VARIATION BUCHERON, 1998.

C'est ce que l'on retrouve quand Nathalie Bujold aborde donc la sculpture, la peinture<sup>4</sup>, la photographie, la vidéo, l'installation.

La vidéo. Tiens, justement ! Celle-ci a pris une place importante dans le cursus de l'artiste au cours des dernières années. S'ajoute ainsi à sa panoplie d'outils un médium dont la particularité est de piger dans la trame du réel, d'isoler des fragments d'espace-temps singuliers<sup>5</sup>. La musique vient elle aussi mettre son grain de sel. On s'en convainc avec des pièces telles que *HIT* (2020-2009), *Métronomies* (2022) et *Études vidéographiques pour instruments à cordes* (2015). Dans le premier cas, c'est une performance du batteur Michel Langevin qui devient l'objet de triturations vidéographiques. Les possibilités d'incrustation offertes par le médium sont pleinement mises à profit. Les mouvements du musicien sont démultipliés : les saisies de ses performances, reprises dans des figures qui occupent totalement l'écran, font vibrer de concert et le son et l'image, l'un activant le rythme de l'autre et vice versa. Dans la trame de ces écrans, des figures apparaissent dans lesquelles l'on en vient peu à peu à reconnaître l'instrument et son animateur. Mais c'est d'abord une peinture de motifs qui se montre. Lorsque s'enchaînent des ondulations, on parvient à distinguer la composition du tout, comment l'ensemble actif est généré, animé.

De même, dans *Métronomies*, la forme même du métronome, si triangulaire, permet des possibilités de représentation diverses. La scansion du son, aussi, génère un rythme du son comme de l'image qui transcende le tout. Pareille maîtrise est manifeste dans les variantes effectuées dans les *Études vidéographiques pour instruments à cordes*. Reprises, décalages, balayages, multiplications de la même image, un analogon repris et tissé en de nombreux états différents forment des motifs qui créent l'ensemble, permettent l'animation, organisent la diversification. Toutes ces actions sont des manœuvres rendues possibles par la mécanique même de la vidéo, son travail sur la matière, les possibilités techniques qu'elles possèdent en propre.

Puis, ce sont les *Métroscopies*. Dans bien des cas, un carrelage apparaît, ou alors un tracé de lignes. Surgissent, alors, des avatars de pixel, de la composition d'images depuis ce point fondamental, petits points particuliers du travail vidéographique, et les lignés verticaux, un souvenir du balayage vidéoscopique des premiers temps. Cela, qu'on le veuille ou non, tisse encore et encore, permet les trames de l'image. Comme le petit point, la broderie qui permettait de former pièce sur pièce.

Lignes, losanges, formes géométriques reprises en ensembles régis sont les composantes fondamentales de ce travail. Leur animation dépend de la *tékhnê* propre à chaque médium. Dans les entrelacs des œuvres apparaissent les modalités nécessaires à chacun. Mais il reste que les composantes de base sont transversales ; elles sont communes aux pièces montrées. Cette préférence accordée à la *tékhnê* est donc partout perceptible ; elle traverse des médiums dont elle exhibe les conditions praxéologiques de constitution d'images et en effets assez constants. Mais la mécanique propre à chacun finit par émerger et donner une couleur particulière à chaque œuvre.

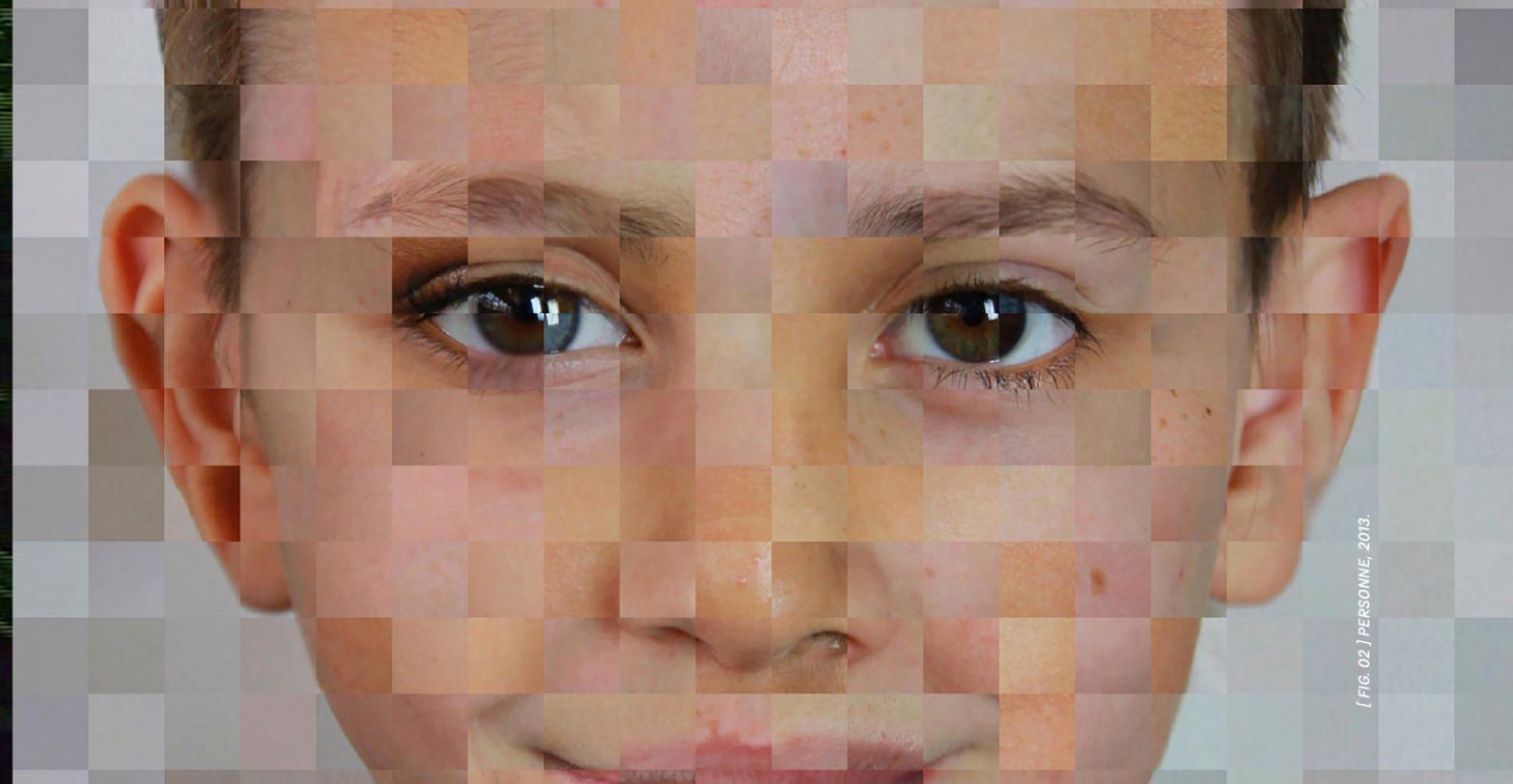
On demanderait à Nathalie Bujold de parler crûment de ce qu'elle fait qu'elle dirait sans doute : « Je vaque, je vaque. Toujours les mains et la tête dans la matière à composer des figures, des couleurs, des traits, des motifs. Je vaque... »

<sup>4</sup> Pinacothèque aléatoire (2019-2021) est une série moins connue où l'artiste expérimente sur la peinture. De ce corpus, seule a été présentée la vidéo *Abstraction liquide* à la Foire d'art de Toronto au kiosque de la galerie ELLEPHANT. <https://vimeo.com/anage/videos/354433278>

<sup>5</sup> Comme Nathalie Bujold pigeait déjà dans l'ensemble des figures et matières du monde...



[ FIG. 01 ] FLEURS JAUN



[ FIG. 02 ] PERSONNE, 2013.

## Q : De quoi sont les images faites ?

ÉDOUARD MONNET

« L'esprit pratique », formule employée par Nathalie Bujold en diverses circonstances, constitue un premier témoignage, tout à la fois manifeste et emblématique, des valeurs que portent ses œuvres. Elle participait déjà de l'une d'elles à la fin des années 1980, au siècle dernier, nous dit-on, en tant que titre et graphisme. Puis elle fut régulièrement reprise à l'effet, par exemple, d'intituler son site Internet ou l'étiquette mentionnée dans ses vidéos (« Les productions de l'esprit pratique »), éventuellement sous une forme augmentée (« L'esprit pratique au service de la pratique de l'esprit »).

C'est dire ainsi le caractère générique de cette maxime qui, à première vue, semblerait un slogan. Paradoxalement toutefois, cela malgré la forme concise et frappante qui l'en rapproche, elle ne véhicule rien de l'autoritarisme et du dogmatisme qui caractérise d'habitude cette tournure rhétorique. Au contraire, telle qu'adoptée ici, l'expression convoque l'application, l'assiduité, l'adaptation, l'attention ou encore l'expérience, tout autant qu'elle met simultanément en crise ces vertus. Elle renvoie ainsi à l'humilité, à la discrétion et à la fraîcheur que ce régime méthodologique requiert, semblant tout droit sorti de l'amateurisme éclairé et assumé du courant *do it yourself*. De fait, l'artiste fait avec plutôt qu'elle n'édicte, elle démesure plutôt qu'elle n'ordonne, elle bricole plutôt qu'elle n'innove.

En partie bien sûr, c'est d'ailleurs le lot de n'importe quel artiste d'aujourd'hui, fût-il déceimment informé, cet arrangement concerne l'allusion à un héritage artistique pétri de lexiques plastiques et de problématiques désormais largement consignés (objectalité, *in situ*, conceptualisme, performativité, pratiques processuelles ou protocolaires, figuralité, art relationnel, etc.). On en comprend que, quelles que soient les particularités de tel ou tel, la connaissance et la compréhension de ce qui fonde ce legs, en matière d'horizons esthétiques et théoriques, constituent finalement pour chacun un double facteur de désir et d'empêchement. Comment, dès lors, défaire et surmonter l'écueil que suppose cette sorte de double bind<sup>1</sup>, aurait dit Gregory Bateson, de même que les messages contradictoires ou conflictuels qui lui sont inhérents ? Le même envisageait, du reste,

<sup>1</sup> Cette formule, empruntée à Gregory Bateson et à trois de ses collaborateurs, est énoncée la première fois dans l'article « Vers une théorie de la schizophrénie (1956) » publié dans *Vers une écologie de l'esprit*, tome 2, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 9-38.

deux issues à l'injonction paradoxale qui qualifie cette double contrainte : l'une engendrant la confusion – et la pathologie, par voie de conséquence –, l'autre exaltant le don et « ayant des chances de déboucher sur la créativité<sup>2</sup> ».

### Double lien

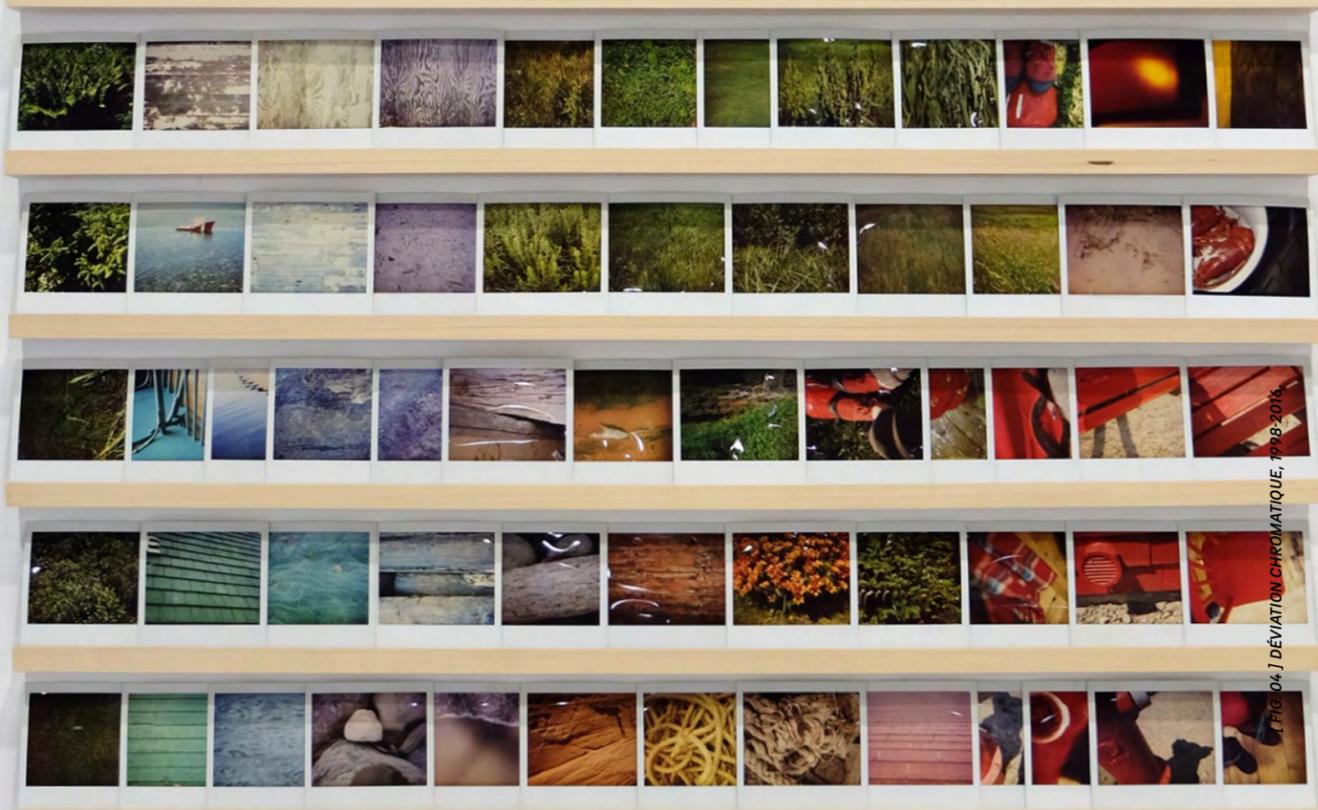
L'art de notre temps n'a d'autre choix que de témoigner du paradoxe auquel ses auteurs sont invariablement confrontés, de cette tension oscillant entre l'hommage (à des styles, des postures, des thèmes, des matériaux, des atmosphères) et la soif de s'en affranchir. Elle fait justement agir, au plan de la génération des formes, tous les mécanismes de l'équivocité agrégés à la poétique actuelle, c'est-à-dire au processus de création, aux potentialités qui l'induisent, à ce qui précède le faire et permet conjointement de faire, au sens de faire œuvre. En même temps condamnés à la réserve que présume leur bagage et à l'invention qui conditionne son dépassement, les auteurs ont envie de créer sans le pouvoir vraiment – en tous les cas naïvement – nécessite l'élaboration de moyens qui le permettent quand même ; autrement dit, une réconciliation des catégories du nécessaire et du possible, pour reprendre la terminologie deleuzienne<sup>3</sup>. Leur démarche émancipatoire, à l'égard de ce que l'héritage assigné par les uns ou les autres peut comporter de contraignant, s'appuie sur le recours à l'évocation en tant que pouvoir ou puissance. Sa qualité réside précisément dans son absence de félicité, dans le caractère incomplet et irrésolu de cet « oxygène du possible<sup>4</sup> » : elle relève de l'impulsion, de l'énergie et du mouvement, et non de l'effet, de la solution ou de la conclusion. Devant chaque œuvre, du coup, au lieu d'être soumis à la seule présence objective et littérale, autonome en principe, le regardeur est désormais soumis à une triple exposition, tout à la fois réelle, virtuelle et mémorielle.

Pas plus que nul autre, Nathalie Bujold n'échappe à cette condition. Elle bricole avec un héritage et le pratique avec esprit ; autrement dit, avec le savant dosage de sérieux et de légèreté qu'impose la circonstance. Ses multiples citations de l'histoire des formes et de la représentation se manifestent notamment par la convocation sans cesse recommencée de genres picturaux classiques (le portrait, le paysage et la nature morte) d'une part, d'une abstraction non figurative et géométrique de l'autre. Les visages qui constituent partiellement l'ensemble de broderies Pixels et petits points (2004), ceux que révèlent certains tissages (Annick et James à Saint-Iréné, 2013) et impressions sur papier (Personne, 2013) témoignent ainsi de la

<sup>2</sup> Gregory Bateson, « La double contrainte (1969) », *ibid.*, p. 55. L'auteur souligne.

<sup>3</sup> Notions mentionnées par Gilles Deleuze dans « Michel Tournier et le monde sans autrui », *Logique de sens*, Paris, Les éditions de Minuit, 1969, p. 37

<sup>4</sup> Søren Kierkegaard cité par Gilles Deleuze, *ibid.*, p. 370.



première catégorie mentionnée. Le recours récidivé à la figure de la Sainte-Victoire (La montagne Sainte-Victoire, reprise sur jacquard en 2013 à partir d'une vidéo éponyme datée de 2005) en fournit un autre exemple. De la seconde relèvent, cette fois, le corpus, un temps regroupé sous l'intitulé Artefacts (ensemble hétérogène regroupant chutes, maquettes, brouillons, objets manufacturés et détails recyclés d'ensembles antérieurs), le reste des broderies (dont le schéma de la synthèse additive, singulièrement absurde en regard de la technique employée), Mire de couleurs (1999) ou encore Déviation chromatique (collection de Polaroids amorcée en 1988).

Variation bûcheron (1998) s'y rapporte également et très explicitement. Cette série de 81 petites peintures exécutées sur des toiles montées sur châssis, aux motifs constitués de grilles colorées rappelant celui d'un tartan, est en effet le prétexte d'un questionnement amusé renvoyant à la peinture moderne et contemporaine, d'obédience précisément constructiviste, au sens large du terme. Parmi les motivations plurielles qui ont donné lieu et corps à cet ensemble produit en 1997, il s'agissait, selon l'artiste, de prendre le contrepied du revival expressionniste et affecté qui sévissait alors dans son environnement immédiat. Elle rétorqua par une réponse hard edge, impersonnelle a priori, pas moins anachronique mais relevant cette fois d'un détournement conscient, assumé et distancié. Cette dénomination correspondait assurément à certains aspects du projet, tels que la répétition d'éléments peints en aplat, la netteté des transitions, l'insistance sur la matérialité de la couleur et la planéité de l'espace pictural. Elle est beaucoup plus discutable, au demeurant, si l'on considère que le style ainsi cité est notoirement caractérisé par le recours systématique à des outils de masquage, mettant en évidence des contours fermes et tranchants. Ici, à l'inverse, tout fut peint au pinceau, avec application et abnégation, à quatre-vingt-une reprises. Nathalie Bujold a consacré à ce travail le temps qu'il fallait, obstinément, jusqu'à ce qu'un ami bienveillant lui conseille d'ailleurs d'arrêter et de passer à autre chose.

La place significative qu'occupe cette série dans la démarche de l'artiste (rejouée en 2013 dans Hourra pour la pitoune, une œuvre numérique interactive dédiée à l'Internet) incite cependant à son examen plus fouillé. Malgré la détermination des trois gabarits rectangulaires distincts sur lesquels elle se fonde, qui dessinent finalement six formats selon l'orientation retenue (portrait ou paysage), le nombre de tableaux qui la compose permet un large éventail de variations dans sa présentation, seulement contrainte par l'agencement linéaire dont présume le support employé. La position des peintures, l'inclinaison permettant leur maintien de même que leurs champs peints soulignent leur objectalité. Accentués encore par le décrochement de l'étagère, les jeux de superposition, d'enchâssement ou de débordement des objets concourent de la sorte

aux phénomènes optiques et physiques produits par l'entrecroisement des lignes verticales et horizontales, l'organisation des couleurs et la réitération du motif. Et si le motif emprunté au textile constitue bien une contrainte, elle est contrariée par l'arbitraire des assortiments chromatiques qui, au contraire d'un tissage par exemple, n'obéissent ici à aucune logique ni aucun principe scientifique. C'est de cette manière – on s'en souvient, à ceci près que la peinture y était suggérée plutôt que présentée – dont procède le réjouissant schéma brodé de la synthèse évoquée plus tôt, tandis qu'il donne à voir des combinaisons colorées aussi incohérentes en termes de lumière que de matière, que celles-ci relèvent de l'addition ou de la soustraction.

#### Bric-à-brac

Éclairant justement les dimensions indifféremment picturale, objectale et sculpturale de cette installation, le faux hard edge que Nathalie Bujold nous propose présente ainsi des qualités ambiguës, informant plus largement les enjeux du travail. Il inaugure, à ce titre, nombre d'interrogations récurrentes dans ses réalisations ultérieures, en matière de statut, de disciplines convoquées, de prises de décision, de réflexivité, etc. Mais un autre aspect de cette œuvre contribue encore à nourrir ces ambiguïtés, qu'il convient désormais de le mettre en lumière tant il est représentatif de la démarche de l'artiste, entendue là dans son intégralité. Le titre de la série en donne un premier indice. Il est soutenu par ce fameux motif carroyé qui, outre l'évocation d'un héritage artistique et d'une structure emblématique de l'art moderne<sup>5</sup>, renvoie de surcroît à celui qui pare certaines chemises rustiques, celles du bûcheron notamment, associées à la mythologie populaire nord-américaine et plus typiquement québécoise. Pour autant qu'elle puisse paraître burlesque, en l'occurrence, l'allusion à cette imagerie folklorique – voire exotique aux yeux du touriste – apporte une autre pierre à l'édifice bricolé par l'artiste.

C'est d'ailleurs ici même que le bricolage commence véritablement, par-delà notre métaphore initiale. Si Nathalie Bujold fait bien avec un legs artistique savant, elle fait aussi feu de tout bois. De fait, ses emprunts proviennent tout autant de formes ou de pratiques traditionnelles, domestiques et vernaculaires, populaires et banales. Les « ouvrages de dames<sup>6</sup> » y occupent d'évidence une place de choix dès lors que l'on considère la réitération de ses recours au tricot, à la broderie et au canevas, à la tapisserie, à la couture ou au raccommodage. Elle agrège ainsi, à sa démarche citationnelle, des ressources

<sup>5</sup> Voir à ce sujet : Rosalind Krauss, « Grilles », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1993 [1985], p. 93-110.

<sup>6</sup> La locution, qui appelle peut-être d'autres références antérieures, est reprise ici d'un manuel publié par Thérèse de Dillmont (1846-1890), sous l'intitulé *Encyclopédie des ouvrages de dames*.



[ FIG. 06 ] HOURRA POUR LA PITOUNE, 2013.



[ FIG. 09 ] FOYERS DOUX FOYERS, 1998.

indifféremment intrinsèques et extrinsèques à l'art dont on comprend qu'il est à ses yeux un objet hétéronome, ancré dans un réel social et culturel débordant de beaucoup les seuls questionnements érudits, formels et esthétiques. La modestie de ces amarres nous éclaire d'ailleurs sur la discrétion qui semble caractériser nombre de travaux réalisés par l'artiste, par leur format, leur durée ou leur matériologie. Parfaitement adaptés aux conditions de production qui sont les siennes et aux contenus qu'elle mobilise, ils sont aussi un antidote à la grandiloquence, à l'emphase et à la logorrhée, autant dire à cette spectacularisation généralisée dont l'art d'aujourd'hui n'est pas épargné. Ici, le réglage du potentiomètre de volume n'excède jamais le nécessaire et le suffisant.

C'est ici que le bricolage commence, disions-nous un peu plus tôt. Mais une fois ces précisions apportées quant à l'hétérogénéité des ressources à l'œuvre, la question posée par l'assertion demeure entière. En quoi ce vocable serait-il en effet si pertinent pour qualifier l'œuvre de Nathalie Bujold ? Si la réponse est certainement contenue dans l'une de ses définitions, tournons-nous de préférence vers celle que fournissent l'ethnologie et l'anthropologie. Elle est énoncée de manière si complexe et complète par Claude Lévi-Strauss que le mot en devient, sous sa plume, une notion à part entière, singulièrement fertile. À toutes fins utiles, il rappelle d'abord que, « dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle<sup>7</sup> ». Par-delà les exemples fournis, c'est sur ce mouvement incident qu'il insiste, quel qu'il soit, pour considérer plus généralement ce qui se produit accessoirement, qui rompt le cours normal d'une chose. Le bricolage consisterait donc à faire avec un effet qui se manifeste sans qu'on l'ait prémédité, avec ce qui se trouve sans qu'on l'ait cherché.

Bien qu'il soit déjà tentant, à ce stade, d'y associer les manières dont opère le travail de Nathalie Bujold, l'exposé de Lévi-Strauss prend une tournure plus subtile à mesure de son déploiement, qu'il convient de considérer de surcroît, en la circonstance. Ce dernier découle d'une distinction fondatrice stipulant que, « de nos jours, le bricoleur [est] celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec l'homme de l'art<sup>8</sup> ». Il va sans dire que l'anthropologue désigne, par cette dernière formule, l'activité du scientifique ou de l'ingénieur, et non celle de l'artiste, de l'amateur d'art ou de celui qui le commente. Somme toute, son « homme de l'art » est plutôt un « homme de science ». Dite exacte – dure ou naturelle –,

omettant au passage le cas embarrassant des sciences humaines, elle obéit à des lois fixes et des modèles, procède d'une réalité qui peut être décrite et de processus prédictibles à l'aide de représentations mathématiques. Tandis qu'il considère, à l'inverse, le bricolage comme une démarche héritière d'une science « première », ni moins technique ni moins scientifique, et dont les résultats ne furent pas moins réels selon ses propres termes, il ajoute :

La comparaison vaut d'être approfondie, car elle fait mieux accéder aux rapports réels entre les deux types de connaissance scientifique que nous avons distingués. Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées pour enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (...); il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit, et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir »<sup>9</sup>.

Les agissements de Nathalie Bujold attestent manifestement cette aptitude à la diversification, c'est-à-dire à l'exécution de projets dont le bricoleur s'émancipe parce que le destin en limite les possibles, qui s'augmentent par ailleurs à mesure que d'autres opportunités se dessinent, cette fois inattendues, éclectiques, sans mesure et en désordre. Le parallèle vaut encore au sens où ses « bricolages » sont assujettis à la constitution de réserves, faites de bouts de ficelle, et à la pratique d'un recyclage qui les enrichissent ad hoc, au moyen d'éléments pourtant inadéquats :

De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état ; mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, coll. « Pocket », 2016 [1962], p. 30.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid., p. 31.

<sup>10</sup> Ibid.



[FIG.08] PORTRAIT DE JAMES, 1998.



[FIG.07] PORTRAIT DE GERARD, 2004.

Tandis que cette proposition consistait en un assemblage de ressources éparpillées, réunies entre 1988 et 2016, notamment soustraites d'un ensemble préalable intitulé *En wing en hein* (1998-2000), Artefacts témoignait déjà exemplairement de cette méthode si peu méthodique, comme des va-et-vient temporels qu'elle tolère entre ce qui fut fait, ce qui se fait et ce qui peut toujours être fait. Cette conduite empirique, « itinérante » selon le terme prémonitoire employé, dès 1998, par Patrice Duhamel<sup>11</sup> à l'attention de Nathalie Bujold, s'appuie, faut-il le préciser, sur le service rendu par l'expérience et la maturation, sur la préexistence d'un matériel patiemment approvisionné et inventorié, qu'il soit collecté ou constitué.

Pour l'artiste qui l'adopte, le temps joue d'ailleurs invariablement en sa faveur. Il est indubitablement son allié. À l'instar du bricoleur et quoiqu'excité par son propre projet, « sa première démarche pratique est pourtant rétrospective<sup>12</sup> ». Il se retourne d'abord pour interroger son trésor et engager avec lui un dialogue constitué de permutations et de substitutions, de repentirs et de suppléments, d'hésitations et de décisions. Puis, face au problème qu'il se pose, autrement dit que lui pose ce dont il dispose, il se tourne vers nous, regardeurs et usagers de son art, aux fins d'en proposer une réponse ou d'en fournir un résultat. Lequel ne sera jamais rien d'autre qu'un accommodement décalé, un compromis entre le dessein initial ou idéal et les nécessités contingentes et immanentes auxquelles il se voit confronté. Cette condition, du reste possiblement frustrante a priori, constitue, au contraire, le terreau d'une double expression émancipatrice :

La poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter; il « parle », non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Dans son texte de présentation de l'exposition *En wing en hein*, réalisée par Nathalie Bujold au centre Clark (Montréal, QC) du 8 janvier au 8 février 1998, Patrice Duhamel s'exprimait ainsi : « Sous *En Wing en hein*, pour nos yeux ineptes à déceler ous sa forme écrite la nuance locale d'un accent, il y a "en voyageant". Cette locution extraite d'une chanson québécoise bien connue titre l'exposition, souligne sa vocation itinérante [...] ». Disponible sur : <<https://centreclark.com/exposition/en-wing-en-hein>>, consulté le 7 janvier 2013.

<sup>12</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, op.cit., p. 32

<sup>13</sup> Ibid., p. 35.

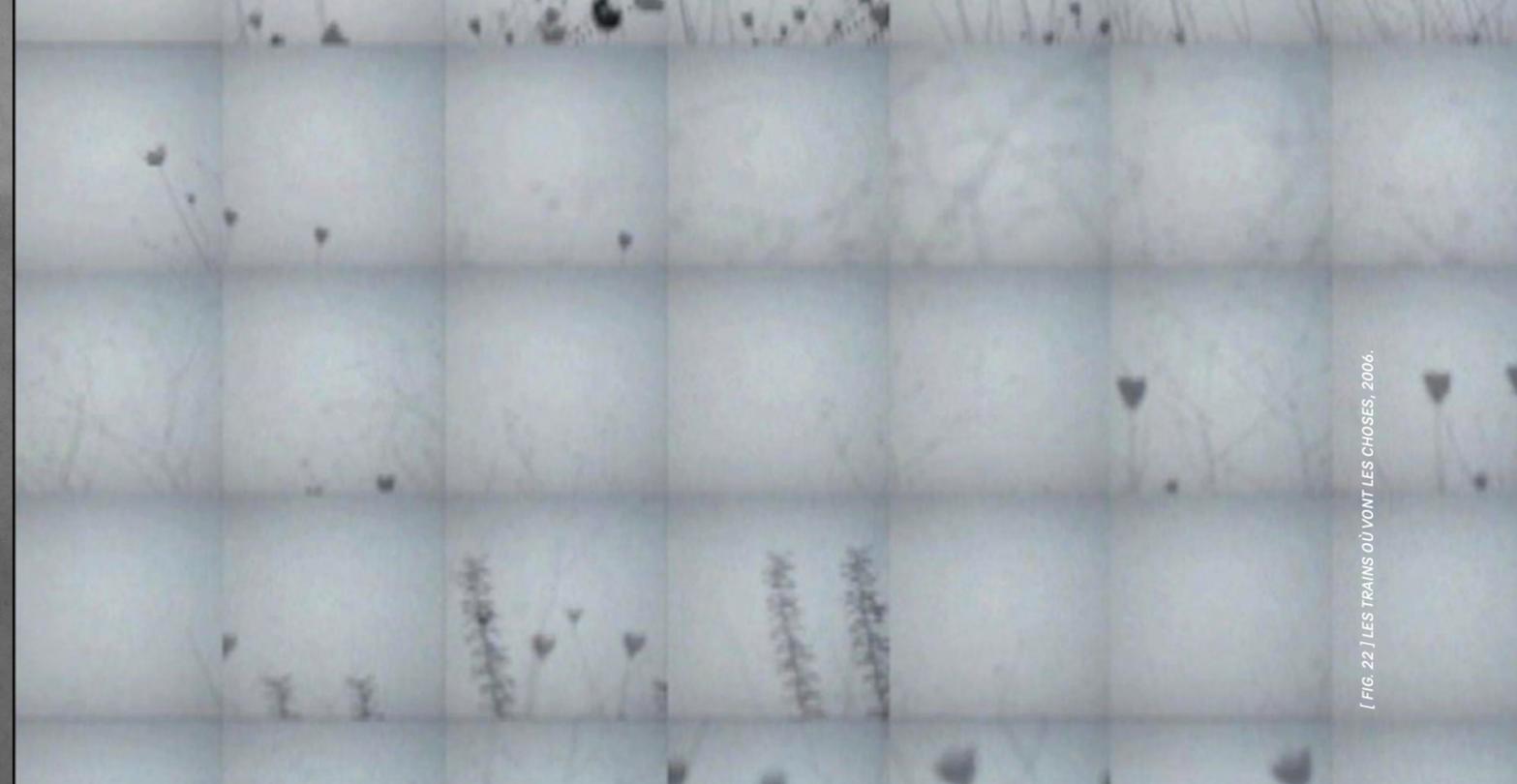
De même que le bricolage autorise une forme d'autocitation, par sa dimension tout à la fois rétrospective et prospective, il encourage aussi l'autobiographie, nous dit ici Lévi-Strauss. Quoique délivrées avec réserve et pudeur, en tous les cas avec le discernement qui s'impose, les besognes commises par Nathalie Bujold manifestent en effet ce trait autobiographique.

C'est de la sorte qu'y abondent, depuis toujours, les références parfois croisées à sa condition, à son environnement domestique, à son équipement électroménager, à ses plantes ou à son alimentation, et aux autres conjonctures modestes qu'elle convoque en forme de teckel, d'escargot, de fleur ou d'insecte. Nombre de vidéos en témoignent telles qu'*Emporium* (1999), *Onelie de l'Oneli* (2002), *Jeu vidéo* (2008), *Cabaret* (2009), *Seize danses brèves* (2009) ou *Ruchée* (2016). Il en est ainsi de son recours à la famille ou aux proches, à son terroir, aux rencontres, aux amitiés ou autres relations plus affines encore. *Bonjour* (2003) et *OK Gérard* (2009) en constituent des exemples sur le plan vidéographique tandis que figurent au corpus d'autres modalités d'expression tout autant assorties à cette occurrence, tels *Annick et James à Saint-Iréné* (tissage jacquard, 2013), *Personne* (impression jet d'encre, 2013) ou les portraits constituant pour partie les *Pixels* et petits points (broderies au fil de coton sur toile *Aïda*, 2004). C'est encore dans cet ordre d'idée que s'infiltrèrent ses voyages (*Les trains où vont les choses*, installation vidéo, 2006; *La montagne Sainte-Victoire*, vidéo, 2005; *6 km*, vidéo, 2007) ou son panthéon musical : égrené ici et là, il est plus expressément mis en évidence dans la série de clips « anti-MTV », ainsi que l'artiste la désigne (*These Days*, *Some Velvet Morning*, *All the Good Things* et *Permanent Smile*, 2008).

#### Terrain de jeu

À l'aune de notre interprétation et des outils idoines fournis par Lévi-Strauss, l'appareil qui compose la série *HIT* (2009-2021) mérite d'être appréhendé avec une acuité spécifique. Il est en premier lieu remarquable par la longévité de son déploiement dans le temps dont on comprend que Nathalie Bujold a induit de multiples arrangements et réarrangements qui ont contribué, en retour, à la proroger. Il est également entendu, compte tenu de cette durée encore, que la dimension autobiographique du travail, telle qu'évoquée plus tôt, s'y manifeste de manière plus prégnante qu'ailleurs. Mais *HIT* constitue surtout simultanément l'accomplissement et la précision d'une démarche jusqu'alors intuitive.

Au cours des années 2000, en effet, elle consistait pour l'artiste en un développement parallèle de deux régimes plastiques relativement distincts, quoiqu'alors ils se nourrissent, s'empruntent et s'inspirent mutuellement. Tandis que l'un s'appuyait



sur le maniement de supports textiles traditionnels et de techniques afférentes, l'autre explorait la version numérique du médium vidéographique, tel que fraîchement démocratisé par la mise sur le marché d'outils désormais accessible au grand public. La confrontation des deux corpus, qui témoignait en outre de ce sobre penchant pour la cocasserie, la facétie et la dérision — voire l'autodérision — caractérisant depuis toujours le travail de Nathalie Bujold, s'accommodait cependant de biais essentiellement analogiques et métaphoriques : tandis que les petits points nous renvoient aux pixels et réciproquement, les insectes y figurent à leur tour occasionnellement, à titre réflexif et métaphorique, ces plus dénominateurs communs de l'image. Plus généralement, ce rapprochement convoque un lexique composé de textures, de trames, d'entrelacs, d'échantillons, de séquences, de répétitions, de variations ou de motifs ; autant de vocables qui s'appliquent indifféremment aux domaines du textile et de la vidéo, voire de la musique. Ceux-là mêmes qui, de fait, désignent dans l'une ou l'autre de ces disciplines des phénomènes, des procédés ou des objets voisins, ou plus précisément analogues.

L'association qui compose HIT déborde toutefois largement cette accointance pour atteindre une contiguïté d'un autre ordre, cette fois manifestement structurelle et conceptuelle. Combinant à nouveau séquences vidéo et ouvrages textiles, le corpus, constitué pendant ces dix dernières années, se distingue pourtant des tentatives de rapprochement précédentes par sa cohérence d'une part, la pertinence et la complexité de l'articulation et du jumelage proposés de l'autre. Rappelons d'abord qu'un unique motif le traverse : celui d'un instrumentiste<sup>14</sup>, en l'occurrence un batteur, accompagné de son instrument. Comme souvent d'ailleurs, la sobriété d'un motif autorise sa récurrence, son ornementation et ses multiples transformations. Elle agrée le jeu. Après quelques expérimentations éparses et préalables, le recours réitéré au jacquard met ensuite en relief une approche autrement féconde, à la mesure de son information historique et technique. Il affiche une exploration qui convoque un récit scientifique et les perfectionnements d'un appareillage, depuis le premier métier à tisser de Basile Bouchon (muni d'un ruban perforé inspiré des mécanismes d'horlogerie utilisés dans les boîtes à musique) jusqu'aux cartes perforées de Jean-Baptiste Falcon puis de Jacquard (dont la paternité reviendrait à Lady Lovelace, fille de Lord Byron et prétendue première programmatrice de l'histoire). Par-dessus tout, le tour de force accompli par

<sup>14</sup> Il s'agit là de Michel « Away » Langevin, à l'origine du groupe de heavy metal Voïvod, dont il est désormais le seul membre permanent depuis sa formation en 1982. Également illustrateur, il est considéré comme le créateur de la mythologie associée à la figure du vampire post-apocalyptique Lord Voïvod, fondatrice du groupe et des thématiques science-fictionnelles dont il s'inspire depuis toujours. Dans d'autres champs musicaux et pour qualifier sa plasticité, Michel Langevin a notamment collaboré avec le musicien de rock industriel James George Thirwell (au sein de Steroid Maximus, pour l'album Gondwanaland en 1992), le groupe plus Men Without Hats (Sideways, 1991), ou le DJ et plasticien Martin Tétrault dans le domaine de la musique improvisée et avec Thisquietarmy dont fait aussi partie Eric Quash.

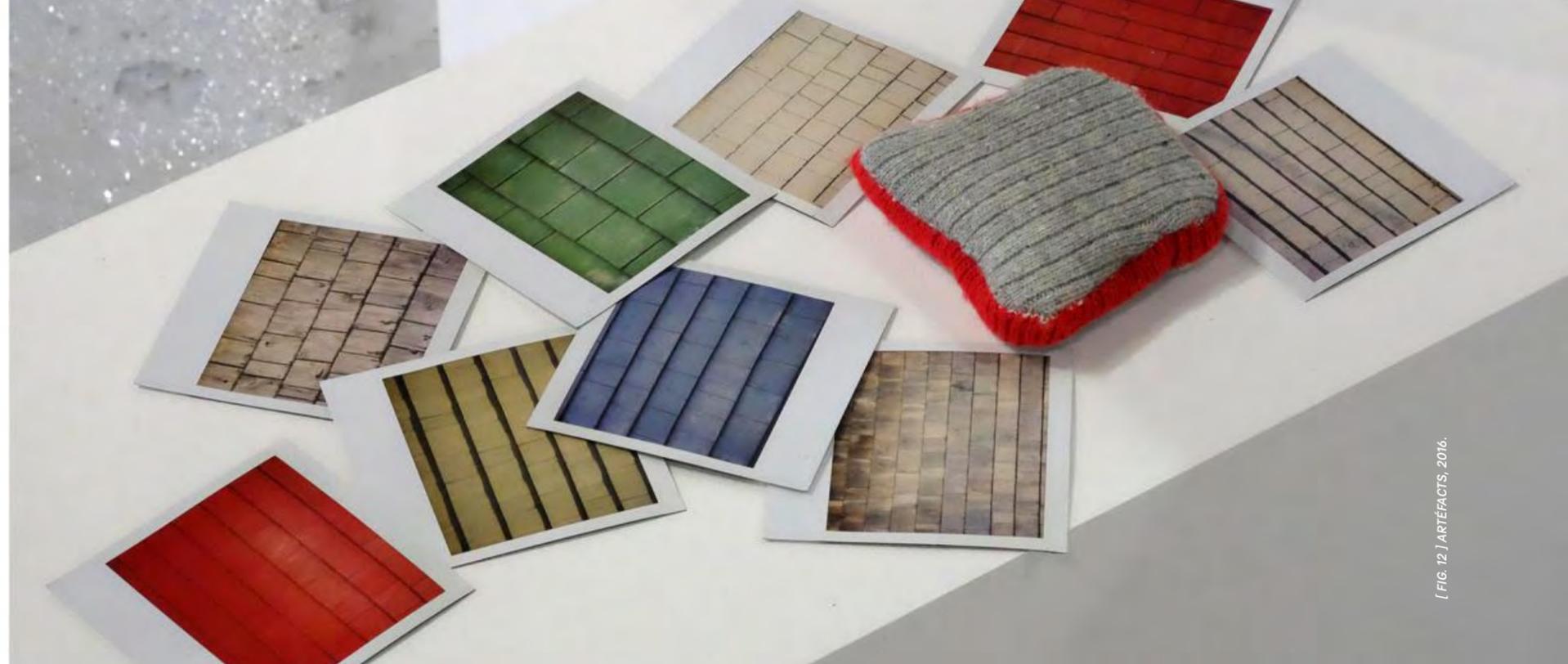
l'artiste relève de sa capacité à agréger conjointement une figure — et une seule, faut-il le rappeler — à sa captation vidéonumérique et à sa traduction tangible sous la forme d'une étoffe. Tandis que les formes apparaissant sur les jacquards se composent de vidéogrammes prélevés des enregistrements vidéo, ces derniers donnent à voir diverses déclinaisons du motif (par répétition, duplication en miroir, etc.) rappelant à leur tour celles qui parent certaines réalisations textiles, les courtepointes en particulier. En outre, aux mouvements duels du batteur (impliquant sons et silences en cadence) répondent ici ceux du métier à tisser (alternant fils levés ou baissés, fils de chaîne ou de trame, fils blancs ou noirs), de même que lui font écho les 0 et les 1 constitutifs des suites chiffrées qui caractérisent l'image numérique, au sens contemporain du terme. En définitive, l'attribut réflexif de l'œuvre vaut précisément par l'inhérence de ces trois éléments, qui sert l'acuité d'un propos insistant de front sur la comparable binarité des opérations accomplies (aussi bien humaines que mécaniques ou informatiques) et sur les innombrables combinaisons qu'elles rendent possibles, sinon les jeux qu'elles encouragent.

C'est d'ailleurs là un fait : Nathalie Bujold entend bien jouer et s'y emploie depuis toujours ! À ceci près qu'avec HIT, la dimension ludique du travail prend une autre tournure tandis que l'artiste avance ses pions blancs ou noirs, s'accommodant des pleins et des vides, comme on le ferait sur la grille d'un jeu de go, d'échecs ou de dames.

Aussitôt prononcée, cette allégation exige en retour qu'on s'entende sur une définition du jeu applicable à la situation, en l'occurrence artistique. Les approches vulgarisées provenant des sciences de l'éducation, des sciences cognitives et de la pédagogie, qui rapportent cette occupation à une activité infantile, ne nous sont pas d'une grande aide. Outre l'interprétation dévoyée à laquelle elles se prêtent le cas échéant, éventuellement péjorative, elles ne renvoient aucunement à cette activité spécifiquement humaine que constitue la pratique de l'art. Or à ce titre, et comme nous le rappelle la philosophie en la personne de Johan Huizinga, « les animaux jouent exactement comme les hommes<sup>15</sup> » :

Le jeu est plus ancien que la culture. En effet, la notion de culture, si insuffisamment délimitée soit-elle, suppose en tout cas l'existence d'une société humaine, et les animaux n'ont pas attendu l'arrivée de l'homme pour qu'il leur apprit à jouer [...] Tous les traits fondamentaux du jeu se trouvent déjà réalisés dans celui des bêtes. Il suffit de suivre attentivement de

<sup>15</sup> Johan Huizinga, Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2020 [1951], p. 15



[ FIG. 12 | ARTÉFACTS, 2016.

jeunes chiens, pour observer tous ces traits dans leurs joyeux ébats. Ils se convient mutuellement au jeu, par une sorte de rite, des attitudes et des gestes [...] Et surtout : dans tout cela, ils éprouvent manifestement un haut degré de plaisir et d'amusement. Semblable jeu de jeunes chiens en liesse n'offre pourtant qu'une des formes les plus élémentaires du divertissement animal<sup>16</sup>.

Ce jeu-là ne serait donc pas l'apanage de l'art puisqu'il n'est ni culturel ni humain, pas même adulte du reste. Passée cette mise au point, le recours parfois fécond à l'étymologie ne rend pas plus service ici : le mot « jeu », nous dit-on, vient du latin *jucus* qui signifie « plaisanterie » ou « badinage », dont dérive aussi le mot « jouet » en français. Pourtant, le rire associé à ces significations et le ressort comique préalable qu'il sous-tend, figurant le non-sérieux par excellence, ne peuvent aucunement se confondre avec le jeu ou lui équivaloir, fût-il expérimenté dès le plus jeune âge. Quoique le rire n'en soit pas systématiquement exclu, les enfants, par exemple, jouent avec le plus grand sérieux. C'est aussi le cas du joueur d'échecs ou du rugbyman, parmi d'autres spécimens à l'occasion plus âgés s'adonnant à cette pratique. De ce point de vue, cette notion de jeu défie les oppositions de catégories et les hiérarchies qu'elles induisent. Les libertés qu'elle requiert à l'égard du réel ne proscrivent nullement l'extrême gravité avec laquelle, en définitive, ces licences s'opèrent.

De façon générale, il est courant de considérer le jeu comme une activité, d'ordre indifféremment intellectuel ou physique, sans finalités productives à court terme<sup>17</sup>, essentiellement destinée à divertir et susciter le plaisir de ceux qui s'y livrent. Rien, cependant, qui ne soit davantage satisfaisant dans le cas qui nous occupe, pas plus qu'il n'est recevable de la circonscrire au domaine du loisir, comme on a coutume de le faire. Il nous faut donc chercher ailleurs pour satisfaire la poursuite de cet examen du travail de Nathalie Bujold, aux fins de qualifier sa double dimension ludique et esthétique qui, gageons-le, ne relève ni de l'enfance ni du divertissement ni du loisir proprement dits, quoiqu'il puisse accessoirement s'y référer, ce qui est autre chose.

À ce stade, Huizinga propose d'ailleurs une piste lexicale qui mérite l'attention. L'art y est ainsi considéré, à la lumière des subtiles nuances fournies par le grec ancien, de manière à le qualifier autrement que le jeu, sans pour autant démentir

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Bien qu'il n'ait pas vocation à être précisé en cette occasion, il nous faut signaler à ce propos le rôle spécifique exercé par le jeu dans l'apprentissage et l'éducation des jeunes enfants, tel qu'examiné par les domaines déjà mentionnés (sciences cognitives, pédagogie, etc.).

sa dimension ludique. Si, nous dit-il, l'expression artistique est bien destinée à la satisfaction du plaisir, de même qu'elle se manifeste « en dehors de la logique de la vie pratique, en dehors de la sphère de la nécessité et de l'utilité<sup>18</sup> » et « en dehors des normes de la raison, du devoir et de la vérité<sup>19</sup> », elle relève effectivement du jeu et de ce que les Hellènes nommaient *paidia*. Reprenant les réflexions formulées en leur temps par Platon puis Aristote, tous deux insatisfaits par cette qualification réductrice parce qu'elle élude ce que l'art, à leurs yeux, contient de supérieur à la jouissance élémentaire offerte par le jeu, Huizinga se penche plus précisément sur l'une de leurs hypothèses. Émise par Aristote, elle pose la question de l'art comme d'une double contribution insécable au délassement spirituel (*diagôgè*) et à la connaissance (*phronèsis*). Il insiste en outre sur le premier mot, que le rapport établi distingue du terme *skholè* (loisir) duquel il pourrait être rapproché, à ceci près, déjà, que le « délassement » en cause ici est expressément celui de l'esprit. Surtout, il nous en livre la signification littérale (dissipation du temps), autrement saillante en l'occurrence.

### Non-Sens

Par-delà le caractère très général de ces remarques, c'est sans doute précisément, voire exemplairement, à ce jeu consistant ainsi à dissiper le temps que se consacre Nathalie Bujold. Et quel meilleur outil que la vidéo, du reste, pour accomplir ce dessein ? Gary Hill par exemple, l'un des artistes pionniers en la matière, ne s'y trompait pas en adoptant son utilisation dès 1973, notamment motivé par la singularité du rapport au temps que le médium permettait d'établir, ce dont témoignent ses commentaires rétrospectifs plus récents :

La vidéo permettait une sorte de jeu en temps réel, la possibilité de « penser tout haut ». C'était un processus accessible immédiatement et, apparemment, un parallèle beaucoup plus rapproché de la pensée [...] Le temps, voilà ce qui est central dans la vidéo ; ce n'est pas de voir comme le laissent sous-entendre ses racines étymologiques. Le principe intrinsèque de la vidéo est la rétroaction. Ce n'est pas un temps linéaire, mais un mouvement lié à la pensée — une topologie du temps qui est accessible<sup>20</sup>

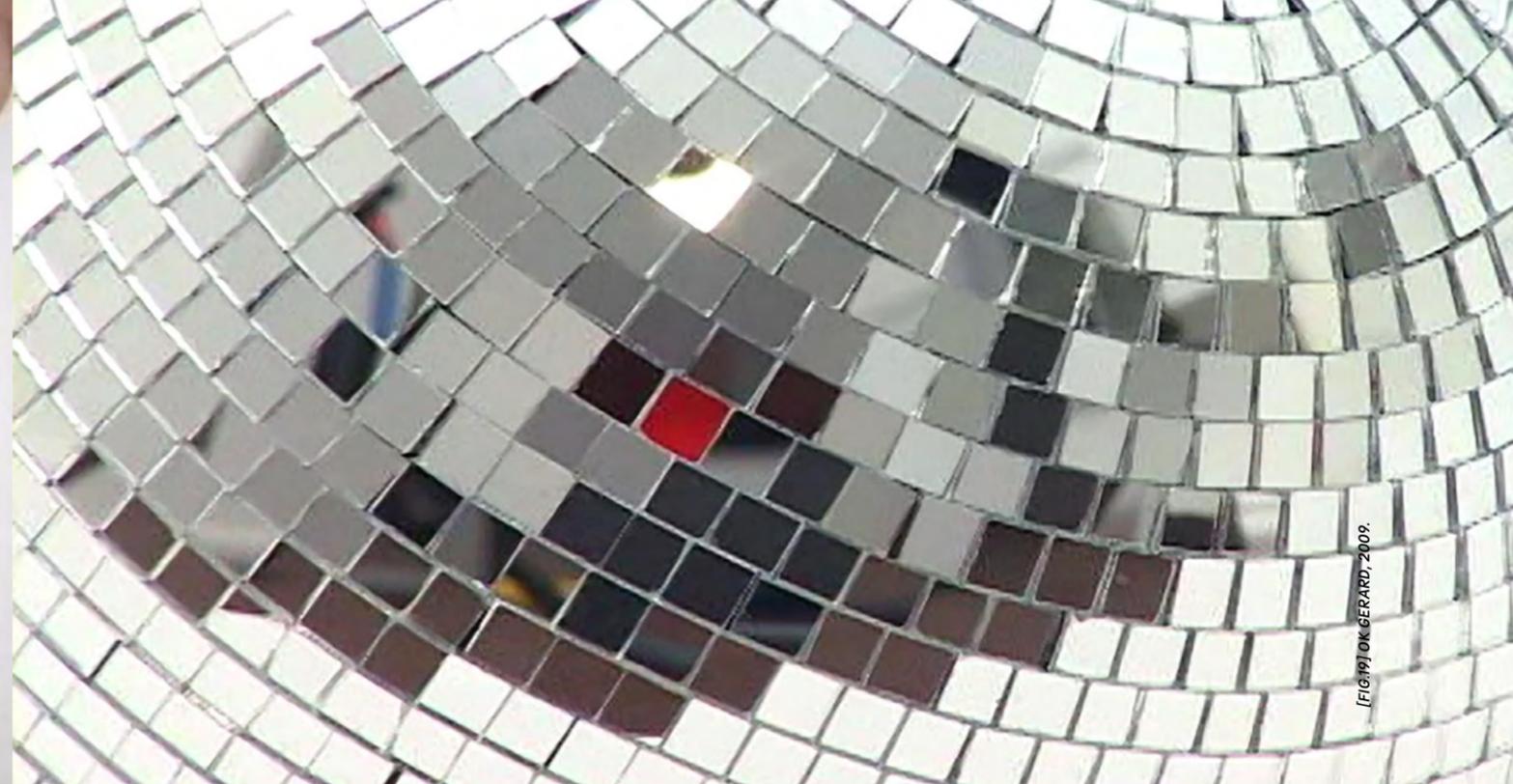
<sup>18</sup> Johan Huizinga, op. cit., p. 221.

<sup>19</sup> Ibid., p. 222.

<sup>20</sup> Gary Hill, « Inter-view », in Gary Hill. Ausstellungskatalog, Amsterdam, Stedelijk Museum, Vienne, Kunsthalle Wien, 1993, p. 13. Cité par Yvonne Spielmann, « Gary Hill. Biographie » [en ligne], Fondation Daniel Langlois, 2005. Disponible sur : < <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=727> >, consulté le 30 janvier 2023.



[FIG.18] OK GERARD, 2009.



[FIG.19] OK GERARD, 2009.

Chez Gary Hill comme chez Nathalie Bujold, la dissipation du temps ne serait donc pas — ou pas seulement — à interpréter au sens de passe-temps que sous-entend éventuellement le jeu. Elle est manifestement d'une autre nature, ce dont témoigne l'allusion du premier à la rétroaction, soit l'action en retour d'un effet sur sa propre cause ou, plus largement, à un mouvement non linéaire analogue en définitive au fonctionnement de la pensée. Autant dire que la dissipation, en matière de temporalité, serait ici le produit de l'intrication et de la confusion, et non celui de l'oubli.

Le vaste corpus vidéographique de l'artiste montréalaise regorge d'exemples confirmant cette hypothèse d'une mise à l'épreuve de la plasticité du temps, depuis ses premières expérimentations, intuitives à ce titre, jusqu'aux plus récentes réalisations pour lesquelles elle s'applique à le faire avec davantage de méthode et de minutie. Les figures récurrentes à l'œuvre, telles celles du départ, de l'arrivée, de la route, de la flânerie, du voyage, des moyens de transport, de la traversée, du manège, etc., y sont autant de marqueurs temporels systématiquement mis à mal par les procédés d'empilement, de modulation, de transformation ou de déformation, de ralentissement ou d'accélération pratiqués. Dans le même ordre d'idée, le recours à l'image d'un métronome, d'un batteur ou de tout autre instrumentiste sert son défi des logiques temporelles, à la manière d'un Jean-Sébastien Bach s'adonnant aux procédés de composition relevant de la symétrie, de l'inversion ou de la transposition sur sa « divine machine à coudre ». Quelquefois d'ailleurs, il en ressort des intitulés paradoxaux (Balade du refus de toute intention, 2019 ; Voyage des mystères objectifs, 2021 ; Partir/revenir, 2022 ; Aller-retour dans l'inconnu qui attend à pied d'œuvre, 2018 ; Comptes à rebours, 2002) : ces derniers sont tirés du manifeste du Refus global et coïncident opportunément avec le brouillage entrepris, au point de friser l'absurde, ou bien plutôt le non sense, sa dénomination anglaise.

Il existe un remarquable précédent à cette démarche, inscrit dans le champ littéraire cette fois. Il provient de la plume d'un maître en la matière, Lewis Carroll, logicien hors pair et auteur, à ses heures perdues, de livres pour enfants qui consignent des récits pourtant truffés de codes ou de formules ésotériques, également sous-tendus par un « contenu psychanalytique profond, un formalisme [...] linguistique exemplaire<sup>21</sup> ». Au sein de ces comptes, il est aussi une séquence qui, pour l'heure, mérite attention. Elle apparaît au milieu du roman De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva qui succéda aux pionnières Aventures d'Alice au pays des merveilles, dans le passage intitulé « Laine et eau » au cours duquel Alice, sur la grille d'un échiquier, se voit offrir un emploi par la Reine Blanche. Sa présumée future patronne s'adresse ainsi à la jeune

21 Gilles Deleuze, Logique du sens, Paris, Éditions de Minuit, 2015 [1969], p. 7.

héroïne qui ne manque pas, vu l'opacité des propos tenus par sa vénérable interlocutrice, de lui répondre en retour avec une insolente candeur :

« Je vous prendrais, certes, à mon service, avec le plus grand plaisir, déclara la Reine. Quatre sous par semaine, et confiture tous les autres jours. »

Alice ne put s'empêcher de rire, tandis qu'elle répondait : « Je ne désire pas entrer à votre service et je n'aime guère la confiture. »

« C'est de la très bonne confiture », insista la Reine.

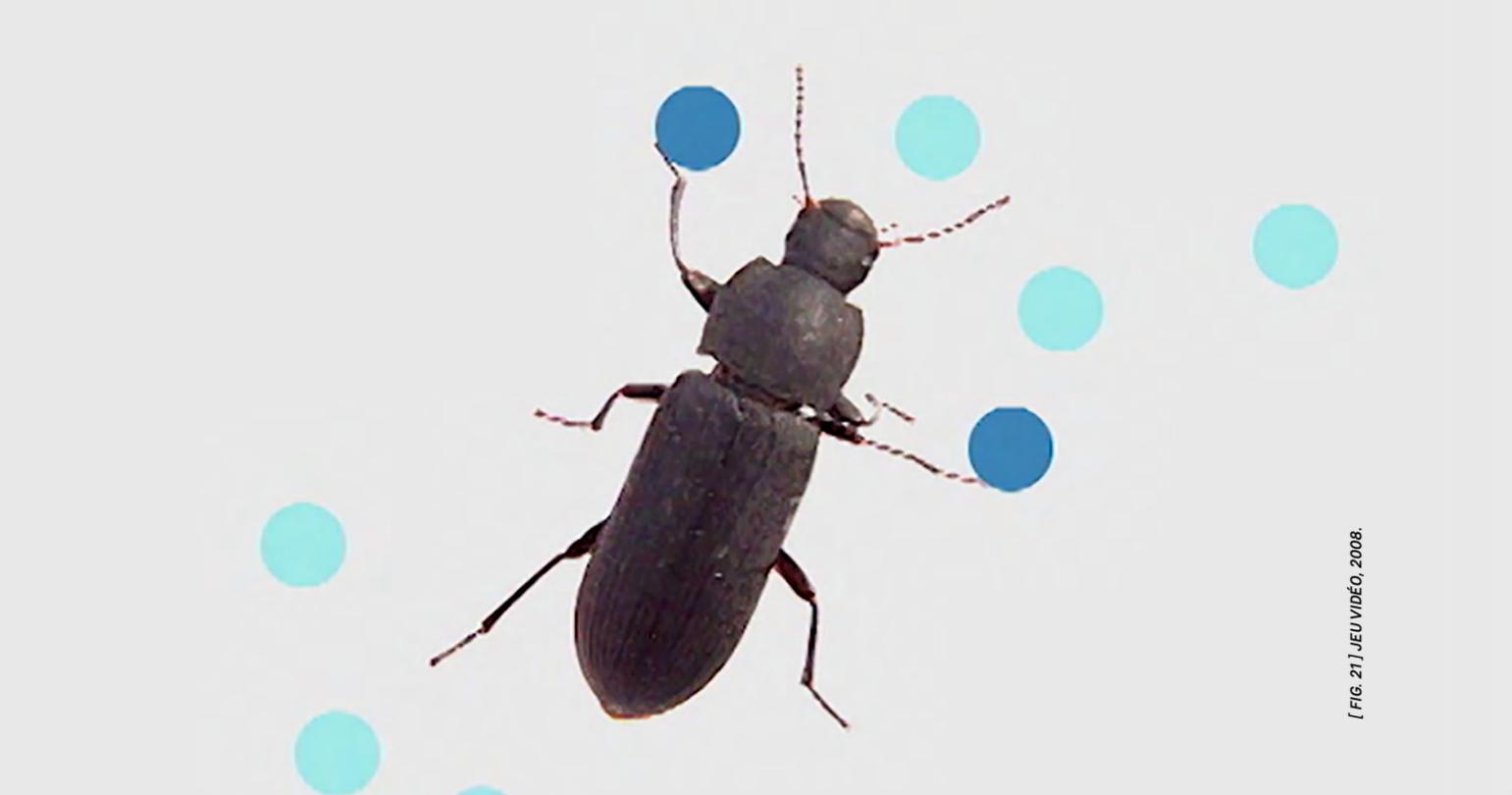
« En tous les cas, aujourd'hui, je n'en veux pas. À aucun prix. »

« Vous n'en auriez pas, même si vous en vouliez à tout prix, répliqua la Reine. La règle en ceci est formelle : confiture demain et confiture hier — mais jamais confiture aujourd'hui. »

« On doit bien quelquefois arriver à confiture aujourd'hui », objecta Alice.

« Non, ça n'est pas possible, dit la Reine. C'est confiture tous les autres jours. Aujourd'hui, cela n'est pas l'un des autres jours, voyez-vous bien<sup>22</sup>. »

22 Lewis Carroll, « De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva », in Tout Alice, trad. Henri Parisot, Paris, Flammarion, 1979, p. 264-265. Ces derniers sont mentionnés ici parce qu'ils maillent l'endroit et l'envers, celui des surfaces, celle du miroir comme celle de la plaque photosensible dont on pouvait voir le résultat indifféremment, en vertu de ses propriétés réfléchissantes, comme négatif ou positif selon l'angle avec lequel on le scrutait.



[ FIG. 21 ] JEU VIDÉO, 2008.



[ FIG. 22 ] CONVALESCENCE, 2015.

C'est ainsi qu'Alice refusa la gelée qu'on lui proposait, aussi royale soit-elle ! Ce rejet ingénu établit au passage une vertu du porte-parole de la gamine, dont les talents de latiniste ne semblent faire aucun doute parmi d'autres penchants, dont certains plus photographiques et plus coupables<sup>23</sup>. L'écrivain nous montre ici à quel point le maniement informé d'une langue morte peut à son tour faire œuvre, bien vivante cette fois. Partant du terme anglais désignant la « confiture » en français, le calembour commis par Lewis Carroll se réfère ainsi à l'adverbe latin « iam », souvent écrit et prononcé « jam ». Sans entrer dans le détail, ce terme peut se traduire par « à l'instant », « aussitôt » ou « dès maintenant », désignant donc le présent, mais avec une particularité de taille. À l'inverse de « nunc » – l'expression conjuguée du présent au présent –, il ne s'emploie paradoxalement qu'au futur, ou au passé éventuellement : « Je vous tiendrai informé, à l'instant où j'aurai terminé ce texte » en constitue l'exemple (bien sûr suspect pour l'éditeur concerné). Malgré les réserves successives de notre jeune protagoniste, la suite de la conversation d'Alice sur le plateau de jeu est d'ailleurs, à ce sujet, édifiante :

« Je ne vous comprends pas, avoua Alice. Tout cela m'embrouille terriblement les idées ! »

« C'est ce qui arrive lorsqu'on vit à l'envers, fit observer la Reine d'un air bienveillant : au début ça vous donne un peu le tournis... »

« Lorsque l'on vit à l'envers ! répéta Alice, fort étonnée ; je n'avais jamais entendu parler d'une telle chose ! »

« ... mais cela présente un énorme avantage, c'est que la mémoire s'exerce dans les deux sens. »

« Je suis sûre que ma mémoire, à moi, ne s'exerce que dans un seul sens, fit remarquer Alice. Je ne suis pas capable de me rappeler les événements avant qu'ils n'arrivent. »

« C'est une bien misérable mémoire que celle qui ne s'exerce qu'à reculons », fit remarquer la Reine.

« Et vous, de quelle sorte d'événements vous souvenez-vous le mieux ? » osa demander Alice.

« Oh ! des événements qui se sont produits d'aujourd'hui en quinze, répondit, d'un ton désinvolte, la Reine. Par exemple, en ce moment, poursuivit-elle, tout en appliquant un grand morceau de taffetas gommé sur son doigt, il y a l'affaire du Messenger du Roi. Il est actuellement en prison, sous le coup d'une condamnation ; et le procès ne doit pas commencer avant mercredi prochain ; quant au crime, bien sûr, il n'interviendra qu'après tout le reste<sup>24</sup>. »

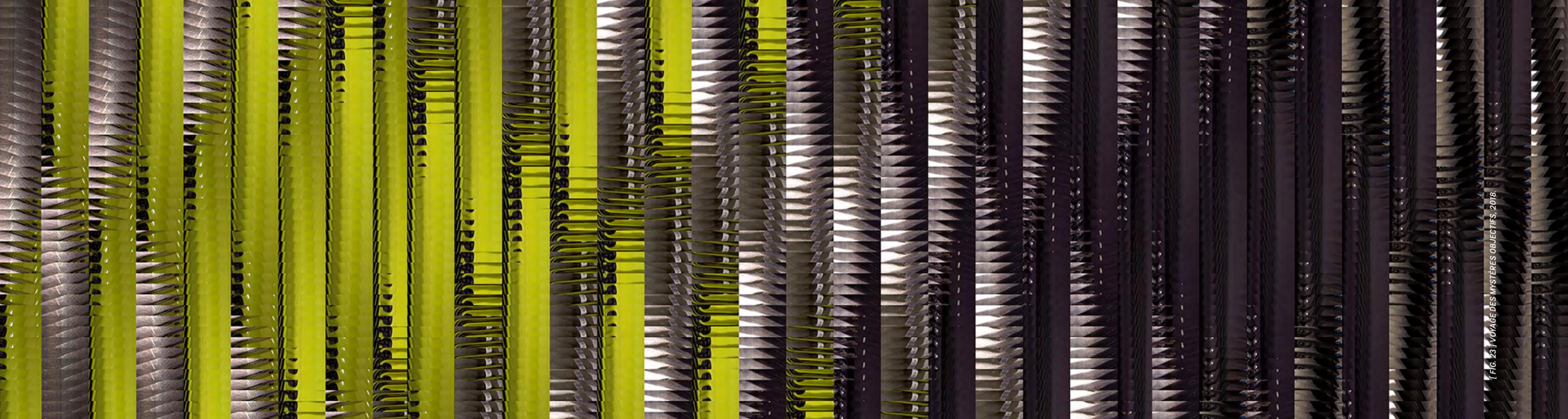
Passé l'incompréhension de son héroïne (et le premier degré du récit), le crime auquel se livre Lewis Carroll prend surtout les traits d'un subterfuge linguistique qui instaure réflexivement une confusion des temporalités. Tout en jouant symboliquement de la partie en cours, il figure ainsi le dérèglement auquel Alice est confrontée une fois le miroir franchi : le monde qui s'offre à elle n'est ni plus ni moins qu'un tohu-bohu où tout est sens dessus dessous. Et si l'espace y est bien mis à mal, le temps l'est pareillement. Les phénomènes qu'elle éprouve, ici et à cet instant, ne lui sont plus guère intelligibles ; surtout pas avec les outils rationnels dont elle dispose.

C'est justement cet imbroglio temporel, caractéristique de la fable de l'écrivain victorien, que semble considérer en première instance Gilles Deleuze tandis qu'il rédige sa Logique du sens. La théorie du sens qu'il entend alors proroger le conduit effectivement à des propositions paradoxales, selon lui inhérentes au dessein ambitionné, et cela déjà par ses sources stoïciennes. Ce qu'il nous fait remarquer tient à la dimension problématique du sens, en raison même de ses rapports paradoxaux, mais appariés au non-sens, d'où le recours fondateur de son analyse à celui qu'il regarde comme le premier grand comptable des paradoxes du sens, « tantôt les recueillant, tantôt les renouvelant, tantôt les inventant, tantôt les préparant »<sup>25</sup>. En brassant les interprétations littérales et littéraires des mots assignés à son propos, non moins que Lewis Carroll du reste, Deleuze apporte ici la précision de ce que serait le bon sens, qui irait d'un point A à un point B, dans

23 Lewis Carroll, op. cit., p. 265.

24 Gilles Deleuze, op. cit., p. 7.

25 Ibid., p. 9.



[FIG. 23] VOYAGE DES MYSTÈRES OBJECTIFS, 2018

une direction déterminée (ou déterminable en tout cas), depuis le début vers la fin, du passé au futur, en passant par le présent bien évidemment. Mais il ajoute en retour l'option d'une « affirmation des deux sens à la fois »<sup>26</sup>, dont il réfute le statut d'aporie puisqu'il s'agit de la manifestation – au contraire fertile – du paradoxe, un évitement de l'univocité qui sonne comme la promesse d'incessantes liaisons et déliaisons sémantiques, toujours reconfigurées ou reconfigurables :

Quand je dis « Alice grandit », je veux dire qu'elle devient plus grande qu'elle n'était. Mais par là-même aussi, elle devient plus petite qu'elle n'est maintenant. Bien sûr, ce n'est pas en même temps qu'elle est plus grande et plus petite. Mais c'est en même temps qu'elle le devient. Elle est plus grande maintenant, elle était plus petite auparavant. Mais c'est en même temps, du même coup, qu'on devient plus grand qu'on était, et qu'on se fait plus petit qu'on ne devient<sup>27</sup>.

Le concept du « devenir », ou plus exactement d'un devenir qui cesse toujours d'être pour continuer à se modifier (sans quoi il se figerait et cesserait de devenir), articule visiblement le raisonnement commis par le philosophe autour matériel carrollien convoqué. Il appartient, en effet, à ce qui devient d'aller et venir infiniment et identiquement, dans les deux sens à la fois (on peut alors grandir et rapetisser dans le même temps en se moquant du qu'en-dira-t-on), sans jamais se soucier du présent ou, pour paraphraser Deleuze, en l'éluant surtout puisque le devenir exclut « la distinction de l'avant et de l'après, du passé et du futur », ainsi que d'autres discriminations afférentes (plus et moins, trop et pas assez, etc.). Ce devenir paradoxal (qui admet conjointement l'identité et l'infinitude) constitue, dès lors, non seulement un démenti du bon sens, mais également du sens commun, en tant qu'il se définit, selon l'auteur, par « l'assignation d'identités fixes »<sup>28</sup> précisément. En vertu de cette analyse, et de l'éclairage qu'elle apporte sur les fantaisies de Lewis Carroll comme sur son tour de force (un usage du langage fondé tant sur les limites qu'il est censé fixer que sur sa capacité même à les outrepasser), tous les désordres sont désormais permis : qu'il s'agisse du retournement « de la cause et de l'effet : être puni avant d'être fautif » par exemple, ou du renversement « de la veille et du lendemain, le présent étant toujours esquivé », plus expressément approprié à notre cas de figure et de confiture.

C'est ainsi que procède Nathalie Bujold au moyen d'un autre médium et d'un autre langage, par son usage du ralenti ou de l'accélération, par son recours aux changements d'échelles, de rythmes et de cadences d'une grande complexité. Leurs

conséquences, atténuant au passage les effets trop explicites des marches arrière ou avant, participent d'une crise ou d'un brouillage temporel défiant toute logique et, par là même, d'un projet au sein duquel les forwards désavouent les backwards, et vice versa : le souvenir y est toujours en train d'advenir tandis que la prospective s'y fait rétrospective, tandis que la prospection s'y fait rétrospection. Ici, la suite nous parvient avant son début de même qu'elle succède à sa fin. On s'y perd à ce point que les parasitages savamment orchestrés conspirent à provoquer l'incertitude du regardeur qui fait simultanément face aux dehors raisonnablement incompatibles de l'étrangeté et de la véracité. Tous les moyens sont bons pour déjouer habilement la linéarité dans une structure pourtant inévitablement linéaire au stade de sa réception, afin qu'advienne cette oscillation titubante entre continuité et discontinuité, ce bégaiement que le psychanalyste de comptoir renverrait volontiers au handicap dont souffrait le père fictionnel d'Alice. Mais Nathalie Bujold n'en souffre pas ; au contraire, elle l'explore. Pour preuve, son œuvre en est la rançon.

<sup>26</sup> Ibid.  
<sup>27</sup> Ibid., p. 12.  
<sup>28</sup> Ibid. p. 11.