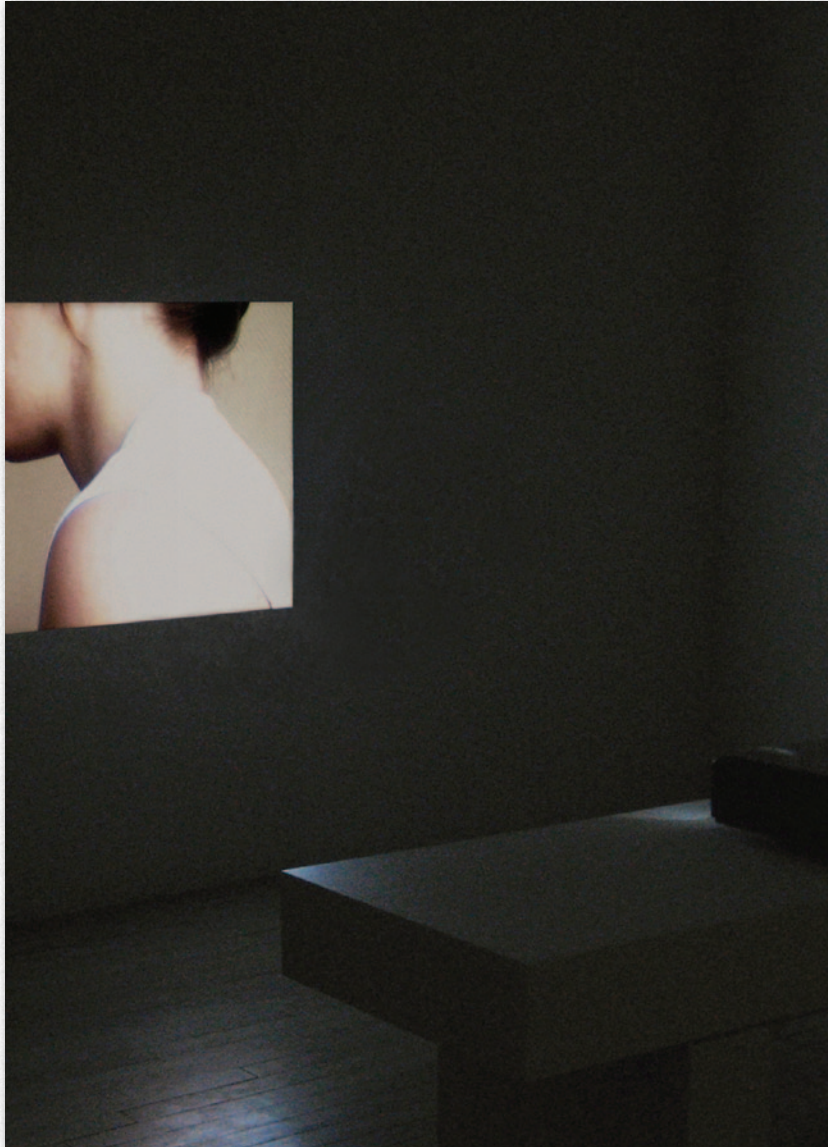


Olivia Boudreau

Oscillations of the visible

L'oscillation du visible



Olivia Boudreau

Oscillations of the visible

L'oscillation du visible

Edited by Michèle Thériault

**Texts by Eduardo Ralickas, Christine Ross
and Michèle Thériault**

Sous la direction de Michèle Thériault

**Textes de Eduardo Ralickas, Christine Ross
and Michèle Thériault**

A Margin of Indefiniteness:

A discussion between Olivia Boudreau
and Michèle Thériault

25

Marge d'indéfini.

Une discussion entre Olivia Boudreau
et Michèle Thériault

55

The Movement of the Image:

Vitality in Olivia Boudreau's
Media Production

97

Le mouvement de l'image.

La vitalité dans la production
média d'Olivia Boudreau

131

Olivia Boudreau:

The Turning

169

Olivia Boudreau.

Le tournant

205

Biographies

236

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery
Université Concordia University, Montréal



Your Piece — 2007

Video HD, colour, 15 min. 56 sec.

First presented in *Observations* curated by Nicole Gingras, SBC Gallery, Montréal, 2008.

Your Piece is a portrayal of a woman immersed in an intense, and seemingly solitary, emotional dialogue. The woman is shown in profile and from a low angle; her back turned to the camera ever so slightly. The framing is so tight as to make it impossible to see whether there is someone else in the room with her. The video is silent and thus is impossible to decipher what she is saying, or to whom. Whatever the situation is, she is absorbed in it. She looks ahead, looks down, looks away. Her features contort and change with waves of emotion. Her nose is red, she breathes through her mouth, she swallows. Every now and again she brings her hand to her face to wipe away tears. She speaks in bursts, thoughtfully and deliberately. Crisp white light falls on her back and heightens the candidness of the situation. With her eyes and forehead cropped from view most of the time, she teeters on the edge of anonymity. The camera records continuously, and in the process the viewer is turned into both a vicarious interlocutor and a kind of witness.

Cover / Couverture : *Your Piece*, 2007.

Page 1 : *Your Piece*, 2007.

Page 3 : Still from / Image tirée de *Your Piece*, 2007.

Pages 4–5 : *Your Piece*, 2007.

PHOTOS : PAUL LITHERLAND

Vidéo HD, couleur, 15 min 56 s

Présentation inaugurale : *Observations*, commissariée par Nicole Gingras, Galerie SBC, Montréal, 2008.

Your Piece est le portrait d'une femme plongée dans un intense dialogue émotif, mais apparemment solitaire. Elle est montrée de profil et en contreplongée, son dos légèrement tourné vers la caméra. Le cadrage est si serré qu'il rend impossible d'apercevoir s'il y a quelqu'un d'autre dans la pièce. La vidéo est silencieuse : il est donc impossible de percevoir ce qu'elle dit, et à qui. Elle est absorbée dans la situation, quelle qu'elle soit. Elle regarde devant, elle regarde vers le bas, elle regarde au loin. Ses traits se tordent et se modifient selon les vagues d'émotions. Son nez est rouge, elle respire par la bouche, elle avale. De temps en temps, elle porte sa main à sa figure afin d'essuyer ses larmes. Elle parle par à-coups, de manière réfléchie et délibérée. Une lumière blanche et crue tombe sur son dos et accentue la spontanéité de la situation. Ses yeux et son front étant absents de l'image la plupart du temps, elle frôle la limite de l'anonymat. La caméra enregistre sans arrêt et ce processus transforme le spectateur en interlocuteur substitut et en une sorte de témoin.





Peinture — 2004

Video, colour, 22 min. 14 sec.

First presented in *Paramètre 2003*,
Galerie de l'UQAM, Montréal 2004.

A woman stands in the middle of a white space. The room is brightly lit, white and depthless. She wears a red T-shirt, red pants, and black pumps. Beside her, a small dog with floppy ears trails about a red leash and occasionally shifts position. The woman's head and neck are cropped from view. Without cue, she removes her T-shirt and drops it on the ground beside her, revealing a pale tummy, red bra, and at one point the hair in her armpits. She looks self-possessed and at the same time exposed. She will cycle through a series of poses: arms bent above the head; arms down, standing at half-profile; one hand to the hip, elbow out; both hands to the hips; facing forward, arms raised again; and so on. The dog, oblivious, looks around, sniffs the air, dozes. The woman holds the poses but does not appear to be totally invested in them. She adjusts and relaxes, shifts weight from one hip to another, scratches her thumb with the tip of her finger. Cultural references come easily, and with them possible scenarios. As time passes, her body begins to tire. The black high-heeled pumps assert themselves and undermine her composure. They lead the eye up the body to the shoulders, where it comes against the border of the frame and skips down to the dog again. The discarded T-shirt makes a red puddle in the foreground. In this unblinking atmosphere, the slightest movements can become significant.

Page 7 : *Peinture*, 2004.

Pages 8-9 : Stills from / Images tirées de *Peinture*, 2004.

Pages 10-11, left to right / de gauche à droite :
Peinture, 2004 ; *Lying Bodies*, *Standing Bodies*, 2014.

PHOTOS: PAUL LITHERLAND

Vidéo, couleur, 22 min 14 s

Présentation inaugurale : *Paramètre 2003*,
Galerie de l'UQAM, Montréal, 2004.

Une femme se tient debout au milieu d'un espace blanc. La chambre est très éclairée, blanche et sans profondeur. La femme porte un t-shirt rouge, des pantalons rouges et des escarpins noirs. Près d'elle, un petit chien aux oreilles pendantes, retenu par une laisse rouge, change parfois de position. La tête et le cou de la femme sont coupés de la vue. Sans avertissement, elle enlève son t-shirt et le laisse tomber au sol à côté d'elle, dévoilant un ventre blanc, un soutien-gorge rouge et, à un moment donné, le poil de ses aisselles. Elle semble en pleine possession d'elle-même et en même temps mise à nu. Elle traversera un cycle de poses variées : bras pliés par-dessus la tête; bras baissés, debout, de profil; une main à la hanche, le coude vers l'extérieur; les deux mains aux hanches; faisant face, les bras de nouveau relevés; et ainsi de suite. Le chien, l'ignorant totalement, regarde autour, hume l'air, s'assoupit. La femme tient la pose mais ne semble pas vraiment investie dans ses mouvements. Elle ajuste sa position, puis se détend, déplace son poids d'une hanche à l'autre, gratte son pouce avec le bout d'un doigt. Des références culturelles viennent facilement à l'esprit et, avec elles, des scénarios possibles. Avec le temps, le corps commence à se fatiguer. Les escarpins noirs à talon haut s'imposent à la vue et ébranlent le calme de la femme. Ils conduisent le regard vers le haut du corps jusqu'aux épaules où il se heurte au bord supérieur du cadre et glisse en bas de nouveau vers le chien. Le t-shirt rejeté forme une flaque rouge au premier plan. Dans cette scène immobile, le plus petit mouvement peut être significatif.







Lying Bodies, Standing Bodies — 2014

Performance with two performers,
presented every day during the gallery's
opening hours (245 hours).

First presented in *Oscillations of the Visible* curated
by Michèle Thériault at the Leonard & Bina Ellen
Art Gallery, Concordia University, Montréal, 2014.

With the participation of Janick Burn, Olivia Boudreau,
Christian Bujold, André-Marie Coudou, Natacha
Filiatrault, Jérémie Francoeur, Nadège Grebmeier
Forget, Karine Gonthier-Hyndman, Carol Jones,
Manoushka Larouche, Frédéric Lemay, Jean-Philippe
Luckhurst-Cartier, Christophe Payeur, Mélanie
Rainville, Marie-Claude St-Laurent, Anne Sabourin,
Florencia Sosa Rey, Martin Vaillancourt.

One performer stands observing the other lying down
on the floor. When the standing performer is tired, he
or she in turn lies down thus indicating to the other
performer to get up and stand. The performance con-
sists in the alternating position of the standing and
the lying body. The duration of the interval is deter-
mined by the desire of the first one to lie down when
fatigue overtakes his or her body. One cannot predict
the length of the interval, it can be a few minutes or
an hour. When one performer lies down a few seconds
passes before the other rises. Thus for a brief moment,
the two bodies are lying side by side, and it is the
visitor alone that is standing before them.

Performance avec deux performeurs
présentée tous les jours durant les heures
d'ouverture de la galerie au public (245 heures).

Présentation inaugurale : *L'Oscillation du Visible*
commissariée par Michèle Thériault, Galerie Leonard-
et-Bina-Ellen, Université Concordia, Montréal, 2014.

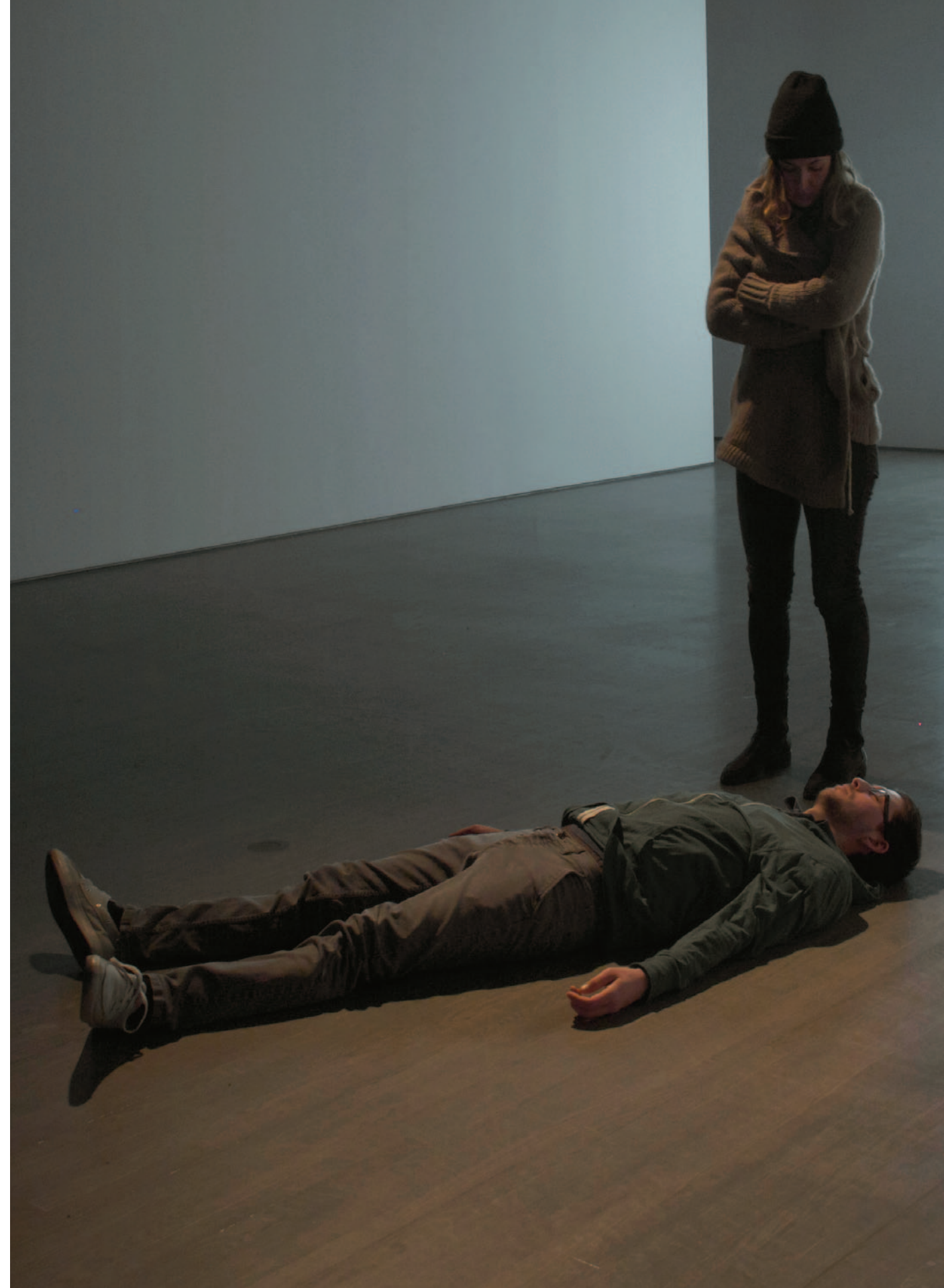
Avec la participation de Janick Burn, Olivia Boudreau,
Christian Bujold, André-Marie Coudou, Natacha
Filiatrault, Jérémie Francoeur, Nadège Grebmeier
Forget, Karine Gonthier-Hyndman, Carol Jones,
Manoushka Larouche, Frédéric Lemay, Jean-Philippe
Luckhurst-Cartier, Christophe Payeur, Mélanie
Rainville, Marie-Claude St-Laurent, Anne Sabourin,
Florencia Sosa Rey, Martin Vaillancourt.

Un interprète debout observe l'autre allongé au sol.
Lorsque l'interprète debout est fatigué, il s'allonge
à son tour, signalant ainsi à l'autre interprète qui
est allongé de se lever. La performance consiste en
l'alternance des positions entre un corps debout
observant un corps allongé. La durée de l'intervalle
est déterminée par le désir du premier de s'allonger
et par la fatigue de son corps. De quelques minutes à
une heure, on ne peut prédire la durée de l'intervalle.
Au moment où il s'allonge enfin, quelques secondes
s'écoulent avant que l'autre ne se lève à son tour.
Ainsi, pendant un bref instant, les deux corps sont
allongés au sol, côte à côte, et c'est le visiteur seul
qui est debout devant eux.

Page 11 : *Lying Bodies, Standing Bodies*, 2014.

Pages 14-15, left to right / de gauche à droite :
Vaches, 2005 ; *Lying Bodies, Standing Bodies*, 2014 ; *Pelages*, 2007.

PHOTOS: PAUL SMITH, PAUL LITHERLAND





Pelages — 2007

Video HD cam, colour, 4 hrs. 58 min.

First presented in *Pelages*. *Olivia Boudreau*,
Galerie de l'UQAM, Montréal, 2009.

Pelages, refers to furs or coats of fur. The video is of a woman wearing a pair of white underwear and an ash-coloured hip-length fur coat, trying to remain on her hands and knees indefinitely. She is pictured in profile and spotlighted against a deep black background. Her body seems suspended in space. The video is silent. The fur on the coat ruffles continuously; a light, invisible breeze is blowing over her. Over time her effort to maintain this position becomes more and more apparent. She adopts brief, restful poses: letting her head hang; dropping to her elbows; sitting on her heels and resting her head on the ground. The more she tires, the more her poses appear languid. Sometimes her hair obscures her face. To be on one's hands and knees is often thought to be equivalent to submission, but she looks calm and determined. Every so often she scratches her face, wiggles her toes (actions that seem spontaneous)—anything that will allow her to sustain the position. Sometimes, when she is still, the ruffling of the fur is the only sign that this is a moving image.

Vidéo HD cam, couleur, 4 h 58 min

Présentation inaugurale : *Pelages*. *Olivia Boudreau*,
Galerie de l'UQAM, Montréal, 2009.

Le titre *Pelages* évoque la fourrure ou les manteaux de fourrure. Dans cette vidéo, une femme portant un slip blanc et un manteau de fourrure à la mi-hanche de couleur cendre tente de rester indéfiniment en position sur ses mains et ses genoux. Elle est présentée de profil et éclairée devant un arrière-plan d'un noir profond. Son corps semble suspendu dans l'espace. La vidéo est silencieuse. La fourrure du manteau remue sans cesse, car une brise légère, invisible, souffle sur elle. Les efforts de la femme afin de rester en position deviennent de plus en plus perceptibles. Elle adopte de brèves poses de repos : elle laisse pendre sa tête, tombant vers ses coudes; elle s'assied sur ses chevilles et appuie sa tête sur le sol. Plus elle se fatigue, plus ses poses paraissent languissantes. Parfois ses cheveux dissimulent sa figure. Bien qu'une position à quatre pattes sur les mains et les genoux est souvent perçue comme l'équivalent d'une soumission, la femme paraît calme et déterminée. De temps à autre, elle se gratte la figure, écarte ses orteils (actions qui paraissent spontanées) – tout ce qui peut lui permettre de maintenir la position. Parfois, lorsqu'elle est immobile, le froissement de la fourrure reste le seul signe qu'il s'agit d'une image en mouvement.



Page 17, left to right / de gauche à droite : *Vaches*, 2005 ; *Pelages*, 2007.

Pages 18–19 : Still from / Image tirée de *Pelages*, 2007.

PHOTOS : PAUL LITHERLAND



Vaches — 2005

Video, sound, colour, 57 min.

First presented in *Olivia Boudreau, Optica, Montréal, 2007.*

The video opens with the sound of crickets and a view of four cows grazing in a field. A thick white rope joins the artist to the only white cow in the grouping. She stands out in the landscape in boots and a pink dress. The rope is about 4.5 meters in length. When the cow moves, she is forced to move with it, but not before making a moderate effort to keep the rope taut and to stick to her position. Her will shows through subtle gestures: when the cow stands still, she remains alongside it, but turns her entire body to face the camera; and if the rope has slackened, she walks in the opposite direction to regain some tension. The video joins a rapport (between animal and human) with a representation (of the self, of the landscape) in real time. The action is recorded in a single shot from a fixed position and presented without edits. When the group wanders deeper and deeper into the landscape, the artist (now almost invisible) attempts to lead the resistant animal back into the foreground. When the group exits the frame, the viewer is left to contemplate only the open landscape. The soundtrack is continuous and entirely diegetic and composed of the sound of crickets, distant birds, and the occasional report of a passing car.

Vidéo, son, couleur, 57 min

Présentation inaugurale : *Olivia Boudreau, Optica, Montréal, 2007.*

La vidéo s'ouvre sur le son des grillons et la vue de quatre vaches broutant dans un champ. Une lourde corde blanche relie l'artiste à la seule vache blanche du groupe. L'artiste est debout dans le paysage, portant des bottes et une robe rose. La corde mesure environ 4, 5 mètres. Lorsque la vache bouge, l'artiste est forcée de suivre son mouvement, non sans avoir un peu tenté de garder la corde tendue et de maintenir sa position. Sa volonté transparait dans ses gestes retenus : lorsque la vache reste immobile, elle demeure parallèle à elle, mais tourne son corps entièrement face à la caméra; et, si la corde s'est distendue, elle marche dans la direction opposée afin de rétablir une certaine tension. La vidéo compose en temps réel un rapport (entre animal et humain) et une représentation (de soi, du paysage). L'action a été enregistrée d'une seule prise à partir d'une position fixe et présentée sans montage. Lorsque le groupe s'avance de plus en plus profondément dans le paysage, l'artiste (alors presque invisible) tente de ramener l'animal rétif vers le premier plan. Lorsque le groupe sort de l'image, il ne reste au spectateur qu'à contempler un paysage vide. La bande sonore, en continu et entièrement diégétique, se compose du son des grillons, d'oiseaux éloignés et du passage occasionnel d'une voiture.

Page 21 : Stills from / Images tirées de *Vaches*, 2005.

Pages 22–23 : *Vaches*, 2005.

PHOTO: PAUL LITHELAND





SHARP

POWER SLEEP



**A Margin of Indefiniteness:
A discussion between Olivia Boudreau and Michèle Thériault**

Michèle Thériault

I'll start with an easy question regarding the mediums that are interwoven in your work: video, performance and painting. In the case of video and performance, they are, for the most part, a fundamental element in the finished work. As for painting, it's more about references to composition, framing, tone, sometimes atmosphere, and also about genre painting, for instance Vermeer's or Vuillard's intimate depictions of interiors, or references to specific subjects such as the bathing woman or the animal at rest. How do these visual regimes and the reception modes of these mediums come together in your work?

Olivia Boudreau

I think a lot about the way in which we perceive, across a broad range of mediums. It's true that video, performance and painting can have specific characteristics in their modes of reception, but I'm inclined to think that they don't. I believe that it would be helpful to stop making this distinction. Looking at painting can also be considered as an experience which unfolds in time. To watch one of my videos can also be an encounter with a "body," something that has an existence of its own. When it is being carried out, performance can also take on a pictorial dimension. In thinking about my projects, I don't make a distinction between a way of looking that is specific to painting and one that belongs to video or performance, but I play with the expectations one has in regards to each medium. For example, the fact that video is often viewed as a "cool" and virtual medium has led me to work it like a very physical, almost sensual material.

Also, formal characteristics such as the frame, colour, movement, perspective, and texture can apply to all these mediums. Some among them involve a formal dimension more than another, but it's all a question of degrees. To account for a maximum of formal characteristics and to not limit myself to those which are traditionally associated with each medium (the duration of video, the experiential dimension of performance or the pictoriality of painting) is important for me. In short, each of the three mediums I make use in my practice allows me to respond to that which leaves me dissatisfied in the other two...

MT

Performance and video have relatively recent histories and are therefore less “burdened,” yet over recent years their initial manifestations have been the object of an intense reevaluation that has contributed to a revival and reenactment culture. Whereas painting is still there, in the present just as much as in a distant past, as though it embodied the eternal return, an unchanging presence rooted in a history that goes back several centuries. How does this historical gap and what is new and old it conveys, impact your practice?

OB

In nearly all of my projects, I refer as much to works from the 60s, i.e. the beginnings of performance and video art as to the history of painting. For example, for *Your piece*, I was just as interested in the ambiguity of Bas Jan Ader’s performance *I’m too sad to tell you* as in the logic of the gaze—of the model and the viewer—in Vermeer’s *The Lacemaker*. For *L’Étuve* I focused on space and perspective and its treatment in James Turrell’s works, but also the way it is represented in a work such as Ingres’ *Turkish Bath*.

In my imagination, these artistic references have an equal value and coexist with memories, dreams, visual clichés and images from the media. It matters little if they come from art history, popular culture or my personal history, in the end run it is about aesthetic experiences. This intermeshing of visual influences, this system of disparate references is important for me. I don’t hierarchize my aesthetic experiences, I don’t isolate art from the everyday or the person that I am. Moreover, it’s for this reason that reenactment or revival don’t interest me all that much. I work exactly the same way with artistic references as I do with personal ones. Even the most formal works follow this logic.

The past, the present, the intellectual, the sensible, art history and my personal history are things that I try to bring together. I have the feeling that reality is made up in this way, in successive layers of meaning and references. It’s how we look at it that emphasizes one thing rather than another. I would like the works to have a similar complexity so that they may offer experiences which stimulate reflection about our ways of perceiving, understanding and hierarchizing the content of images. It seems to me that the gallery space is a framework that allows one to take the necessary distance to become aware of this.

MT

Your practice consists mainly of performances, most of which were made for video, but there were also some live performances such as *Dehors* (2005) and *Salle C* (2007), which had an accompanying video element. Until recently, you worked with your body, which is your principal material. Earlier you highlighted the importance and possibilities of video’s properties, among other things. But it’s a different issue when the body is directly exposed to the public’s gaze, and more specifically to a long-duration gaze in these two performances (in one case 24 hours over three days and, in the other, 150 hours over 5 weeks). What is interesting, in my view, is the overlapping of the live aspect (your body shown immediately) and of the mediated (your body shown via video).

OB

For *Salle C* and *Dehors* it wasn’t necessary to record in order to retransmit the live image and yet I chose to do so. I liked the idea of recording an action that is completely banal in itself, which usually doesn’t deserve this attention. I was more interested in the time of the action than the action itself. During that period, I was still fascinated by the possibility of encapsulating something that belongs to experience and life on a support as disembodied as a mini DV cassette. This was probably motivated by the rather common desire to conserve something of lived time.

When I made *Dehors*, this aspect was not communicated to the viewer. The audience didn’t see the cassettes and therefore couldn’t know that I was recording. I did, however, make the video as though it were a work in its own right and which would exist beyond the performance. This became more evident during *Salle C*. The storage unit with the cassettes in it had several functions. On the one hand, it represented the time that I agreed to remain on the bench, in the manner of a contractual agreement. On the other, it was an indicator of the duration that let viewers know at what moment of the performance they happened to be in.

In both cases, the performances were a way to indicate the contrast between experience and representation, all the while seeking to link them in the work. If you think about it, there is something a bit didactic in all of this. It’s literally a staging of the notion of perception as an experience of duration. In a very concrete way, this made it possible to address the difference between the live performance time and the recording time before and after. What is the difference between the experience and the representation

of the experience? Is something lost? If so, what is it? Finally, I tried to understand what one can conserve of lived time.

MT

Since 2010, you withdrew your body from your work and began employing performers and actors (in *L'Étuve*, 2011, *La Brèche*, 2012, *Femme allongée*, 2014, and the performance *Lying Bodies, Standing Bodies*, 2014). The representation of other bodies inverts the relationship to the gaze and shifts its constituent role in the finished work. You are now the one occupying the position of an external observer, in part playing the role of the public before a body that is in turn foreign to you. One must specify that you do reappear briefly in *Femme allongée* in order to photograph the body of a woman under observation. Moreover, it isn't just a question of shifting the gaze, but of a physical ordeal to which you no longer submit yourself. So, the relationship to your own work is now literally reaching *outside* of your body (and this is the case even when you appear in *Femme allongée*, because you play the role of the observer in this piece). How do you view this other body? How does this visible and almost complete withdrawal of *your* body and its reappearance in an action which mediates the production process impact the work?

OB

In the first works such as *Jupe, Peinture* and *Douches*, I treated the body in a rather generic manner. It was a body and not *my* body, nor the body of a specific woman. With *L'Étuve, Femme allongée* and even *Les Petits*, I have the impression that the bodies have become beings. They are conscious and have an identity of their own.

I find that one can very quickly create a sort of attitude in performance practice. It's like a character you create for yourself, a manner of being which you take on for the performance. I felt that I had developed this reflex. I knew how to dwell in duration and to perform for an audience or in front of the camera. Due to this, the work became less interesting because there were no longer anything to be risked or discovered. I therefore had to invite other performers in order to focus on different bodies.

The body of the other enables me to respond to new demands and to bring spontaneity back into the work process. The performers come to me with their own gestures and rhythm. They have a unique way of moving and they have a presence that's never the same. I have to come to terms

with these particularities and allow the body of the other to become part of the work's fabric. When I used my own body it was much easier to foresee things. Moreover, the performers have their own reading of what I ask them to do. Even though it's challenging, this exercise allows me to reexamine my assumptions about what my images communicate. However, the process puts me in a new role with which I am not always comfortable. With performance I was the only one responsible for the work, both in front and behind the camera. My work now resembles that of a director who dictates the actions and gestures of others. This is a much more precarious position in an approach that does not seek a fixed meaning or to guide the reading which one may have of the works.

In *Femme allongée*, I wanted to reference this new status. I wanted to underscore the fact that I cannot escape the tradition of the artist who represents the body of the other, nor the danger of objectification which it leads to. I am quite aware of the irony inherent in questioning the representation of the female body through an approach that reintroduces this practice. My appearance in *Femme allongée* is primarily an acknowledgment of the ambiguity of the position.

On another level, my presence in the work is that of the artist who is constructing an image. *Femme allongée* uses codes from film, a medium which tries to hide that it is constructed. My practice uses various strategies to make the viewer aware of the work's fabricated aspect. My appearance in *Femme allongée* is one of these strategies, just like the visible camera in *Douches* or the projector on the floor in *La Levée*.

MT

In parallel, you've focused on animals and objects here and there in your work, for instance a horse in a stall (*Box*, 2009), a sheet hung on a clothesline (*Le Mur*, 2010), a pile of paper handkerchiefs (*Mouchoirs*, 2007), an interior and its windows (*Intérieur*, 2011). These things which become the focal point of the work are treated just like the body in the other works, that is to say in duration, all the while being relentlessly subjected to a single static take. Overall, I'd say that for you there isn't a big difference between working with the animate and the inanimate, the human and animal or the human and the object. The separation between living and non-living things in a reflection on perception is in a sense blurred here and is to be considered as part of the same order, of the same logic and experience of the visible, or even of an interactive and non-hierarchical constitution of reality.

OB

In my practice the non-living is usually submitted to a movement so that its material creates a rhythm. That being said, some objects and accessories attract me primarily because, like gestures and poses, they are charged with meaning. I find that they carry a whole world and an aesthetic within them. They can be banal and ordinary, but, if you isolate them, they radiate an impressive “charisma.” Furthermore, their formal characteristics sometimes contradict the meaning associated with them, as is the case with *Mouchoirs*. The pile of folded-up handkerchiefs and the rigorous composition it creates seems completely at odds with the use the object is put to. This discrepancy fascinates me.

Time also works on these objects, it places them in the past or the present. Yet, one of their great qualities is that they can escape these categories. It’s often these—the ageless objects—which interest me. Like the harness in the stall of *Box* or the sheet in *Le Mur*. They are trivial, but they have an impressive constancy and persistence. This persistence of objects is similar to that of the bodies I film.

Both the bodies and objects offer the possibility of putting oneself before an experience that involves perception and calls into question what one sees, expects and understands of reality. In this regard, it’s true, I don’t organize elements of the visible world according to a hierarchy. If I make a distinction, it’s between the visible (and all that’s part of it) and the mental space from which one approaches it. I am primarily interested in the mental processes that are involved in our relation to the visible.

MT

La Brèche, a video made in 2012, marks a major departure from the works preceding it. Not only do you abandon the long take, you also introduce an overt human interaction between two persons (this is less the case in *L’Étuve*, 2011, in which several people are gathered in a sauna; there is little exchange between them). Moreover, there is clearly a narrative unfolding in this work, and you create a charged atmosphere here, both through the exchange of gazes and the actions which suggest an indefinite plot. A psychological and intersubjective world arises here. A world which is presented with even more gravity in *Femme allongée*. In your view, what underlies this passage from, on the one hand, a focus on the pose, movement and minimal or habitual gesture, the mere existence of presence and co-presence and, on the other, these meaning-conveying and emotion-filled

actions, which escape us and open the door to an experience that goes beyond the image as such?

OB

In *L’Étuve*, the women are aware of the other’s presence. At times the proximity of one among them even creates unease in the group. This is less evident in *La Brèche* and *Femme allongée*, but intersubjectivity is also present here. I thought about the way in which we perceive and in our capacity, or more frequently incapacity to remain aware of the multiple meanings which coexist in what we look at. This is something that holds both for the visible world of bodies and things, as well for the invisible world, which consists of what is between bodies and situations which generate affect. Up until now, I never worked with editing and very little with narrative even though these are associated with video. There was thus an encounter between the possibility of exploring what is happening between the images in the editing process and that of focusing on what is happening between the persons I film by way of the narrative.

In *La Brèche* and *Femme allongée* the relationships uniting the individuals and the situations they’re living are “empty spaces” which involve the viewer in the construction of the meaning. While the framing and the off-screen space indicate an absence or an unknown, the editing makes it possible to guide the gaze and to only allow that which one wants to show to be seen. With editing there is never just one point of view. The opening shots of *Femme allongée* consist of a series of different viewpoints of the body. Throughout the video, there is a movement between these anonymous points of view and those of each of the protagonists. The multiplication of viewing angles is another way to make viewers aware of their incapacity of seeing everything, hence of understanding everything.

It will take some time before I fully grasp the difference between the static shot, which people have become accustomed to in my practice, and the more recent works, which make use of editing. Regardless, it was necessary to shift the reflection towards a form that I don’t master. It’s in trying to understand new dimensions of the medium that I can push my investigations further and elsewhere.

MT

When you discuss *Dehors* and *Salle C* and the use of video, you state that performance is a means for you “to mark the contrast between experience

and representation, all the while trying to link them through a work." The "work" in question is a work of endurance in a sustained action, and this is the case up until 2011. It requires visitors to engage in a considerable waiting effort (or not) in their experience of the work. In the public presentation there is, therefore, a correspondence between the time of the work and the time of the exhibition, of the action's labor and that of the viewer's/visitor's and, of course, that of the experience and representation. You're not the only one to require viewers to engage in this "work," for there are many long-duration videos nowadays that one cannot possibly view in their entirety in a single sitting. How does the artist's labor (yours), which is both a long-term effort and possibly a transformation process, and that of the visitor's labor coexist in this context? The question also arises in the live performance of *Lying Bodies*, *Standing Bodies* in *Oscillations of the Visible*. It unfolded during the exhibition's entire duration (245 hours) and brought two performers together vis-à-vis one another. The labor was no longer yours, but that of the performers hired for the occasion.

OB

Because a work can't be fully seen by the viewer doesn't mean that there is a failure in reception. Watching *Box* for twenty-two hours straight is of no interest, but it's interesting to be confronted with a work that doesn't allow us to establish its limits. It's an experience that seems important to me. Works that are stretched out in time presume that our knowledge of them will be limited by what we saw in our viewing of it. This constraint touches on something that goes beyond the framework of art. We are rarely, not to say never, in a position to be fully aware of the entirety of a reality. Nevertheless, we constantly deny this because it's necessary to arrive at a judgment and an understanding. One of the artwork's functions is to highlight the limits of our perceptual capacities, all the while trying to push their boundaries. These "excessive" works put us before the impossibility of embracing the whole and this is a limit-experience that is directly bound to our human condition.

If there is a reconciliation between my effort (or the performers') and that of the visitors, it takes place through the latter's presence. Our roles, even our responsibilities, are not the same, but they complement each other during the visit. The transformation process operative in the carrying out of the performances and videos echoes the transformation process that's at work in the viewer's mind during the act of perception.

If you are referring to the viewer's physical effort in comparison with what is underway in the videos, the question is more delicate. In the setting up of the installations and in the creation of the videos themselves, I am very aware of the viewer's body. I know that, for some people, the videos are physically difficult to deal with, particularly the very long ones. Moreover, it would be excruciating to try to watch *Box* in its entirety. However, I don't expect this from the viewer. I don't want to make them uncomfortable or require a physical effort of them. The videos were conceived so that viewers can take away from it what they wish, according to their capacities. The mode of presentation makes it possible for viewers to move about, to freely come and go as they please and to leave the work at whatever moment they choose. Those who want to stay longer will certainly have a bodily sensation in relation to this time spent with the work, and here one can speak of a reconciliation or a sharing of labor, but I believe that this rarely happens.

MT

In your videos, the female body, yours to be specific, is often truncated. It is without a head (*Peinture*, 2004) or only shown in parts: thighs (*Jupe*, 2004), legs (*La Levée*, 2008), lower back and buttocks (*Salle C*), upper body (*Douches*, 2006), the head in profile (*Your Piece*, 2007). It is therefore an incomplete body, one that does not reveal its totality, that is presented to us. It is well known that the fragment and the hidden exert a seductive power in the construction of desire and the dominant male gaze. Furthermore, this female presence remains mute, it has no voice (in *Your Piece*, the face shown in profile speaks to an off-screen interlocutor, but the video is silent and the spoken words remain inaccessible). When your body is actually represented in full, it is in a position that suggests submission (on all fours in *Pelages*, 2007, or attached to a cow in a field, *Vaches*, 2005). This aspect is still present in your more recent work, notably in *Femme allongée*, in which the woman's body, of which only the head is visible, is hidden under a long white sheet and subjected to an intense observation and various manipulations as though it were an object under study, even a corpse. It is two men who lift the sheet to intensely scrutinize her body with their gaze. This atomized, mute and at times submissive female body can evoke a subject without agency. But the mechanisms of repetition and waiting in the earlier work and that of ambiguity in the narrative (another form of waiting) produce an insistence—an insistent female body—that occupies the space as though it were persistently imposing itself and putting pressure on the visitor.

OB

The truncated body is a strategy that serves several ends depending on the nature of the projects. In *Peinture*, the head is in fact cut off by the frame so as to turn it into a generic body without an identity. This allows me to make a reference to the large numbers of images of depersonalized women that advertising and film immerse us in. Something that now also applies to media representations of men. However, in its deployment the scene becomes ridiculous. In my view, the image rapidly loses its seductive or provocative power. The representation is even emptied of any content that could be threatening or reductive in such an image. Among other things, because the body's temporality always takes it beyond the representation one seeks to make of it. My goal was not to denounce reductive images of women, but to construct one that turns out to be inoffensive and which requires the viewer to take responsibility for his or her expectations before such representations.

In *La Levée*, the body doesn't quite appear truncated to me. The sound of a lamp switched on and off and that of a creaking floor are ample indicators of an off-screen presence. Clearly, the scene is not fully revealed and the body exists well beyond the frame. In this case, the body is not diminished. What is diminished is our access to this woman's body. The frame holds the gaze. What's more, the scene suggests a certain eroticism, but which is never actualized. The narrative is held, not to say held back, at a potential level. These are two among the many strategies which I use to block the viewer's access to one or several dimensions of the work. A similar mechanism is at work in your *Your Piece* and *Femme allongée*. These are incomplete, interrupted or partially veiled experiences. What the viewer does with this restriction thus becomes the pivot of the work.

I consider the female bodies that I represent to be resistant and assertive. Your expression "an insistent female body" is quite apt in this regard. In *Pelages*, a work which is often described in terms of submission (though the notion never crossed my mind until people began bringing it up), the body is undeniably alive. It is constrained, perhaps submissive, but it resists. The bodies which I display tolerate experiences, they don't escape them, they are tenacious. Through these situations, they evade representation, codification and the attempt to reduce them.

Moreover, constraint, submission and objectification are real bodily states both for women and men. The medical context, such as it is put forth in

Femme allongée, is an example of a situation that can bring about such states. Besides, if the work had shown a reclined man instead, the question of the limits of the body would have remained pretty much the same. In *Lying Bodies*, *Standing Bodies*, women and men are put before the same constraint. The fact that I no longer subject myself to performance now makes it possible for me to go beyond the gender question. I am particularly interested in these vulnerable states because they are demanding for the body and they involve a physical and mental strength which is neither spectacular, nor heroic. The horse in *Box* survives the reduced space of its stall, its body adapts to it. This is obviously not ideal, but in the context it's necessary. Constraint, submission and objectification are things I consider as neither good, nor bad. At various degrees, they are part of human experience.

I am obviously interested in what is expected of the female body, whether it be in representation or life. In the context of my work—it's important to make a distinction between my life as an artist and my life as a woman—I often approach these constructions without making moral judgments. If I use their codes, it's often a pretext to think about something else, about the experience of perception, about the desire one nourishes in relation to images, about the expectations that tinge our interpretation. Because I am a woman this is perhaps a particularly personal pretext, but to envision my work solely in terms of a feminist discourse would be to miss the point of the experience I'm proposing.

MT

Throughout your videos, you explicitly work the image's frame and framing, the variations in the play of horizontal and vertical lines which one encounters up until *Femme allongée*, and even in the live performance *Lying Bodies*, *Standing Bodies*. The static, yet meticulously composed take leads to a hyper-awareness of what occupies the observed surface. Though one may be hypnotized by the rhythm of the repetitive gesture, the waiting for a break in the repetition, it is the framing that keeps us riveted, this rectangle of light and sometimes darkness that underlines the difference in repetition. I'll point out several telling moments: in *Douches*, the discontinuity between the two surfaces of the tile wall in the middle of the long take; the arrangement of the vertical bars, horizontal and diagonal planks that make up the door in *Box*; the long illuminated vertical opening in *Les Petits* (2010); the dense horizontality of the pile of handkerchiefs in *Mouchoirs*.

This brings two very distinct references to mind, but which I believe are present in the framing apparatus that is applied to the works. On the one hand, to the composition of scenes in neo-classical or genre painting, the function of which is, among other things, to organize a visual reading. On the other, to Robert Bresson's cinematography and to two aphorisms from his *Notes on the Cinematographer*: "Don't show all sides of things. A margin of indefiniteness."¹ And: "Make the objects look as if they want to be there."²

OB

I am glad that you mention Bresson, because it's not an obvious connection. His film work has influenced me a lot. There is an economy of means in Bresson's work which is expressed through his choice of actors, framing and editing. He also has an idiosyncratic tone, which I identify with.

The frontal shot, the horizontality and verticality, which recalls neo-classicism, is a way of working that is paradoxical. In filming an object or a scene frontally, one may believe that this is the most objective or realistic way of approaching it. In fact, nothing distorts perception more than this type of take. It's completely unnatural. In physical reality, we rarely experience such a viewpoint.

I try to create compositions that the viewer can take in quite rapidly and which are presented as a block, as a single piece. It's a way to give weight to the image and to make one believe that it's about a self-enclosed reality. This is a bit of a trap. The compositions present a false whole, they are rather a screen that blocks our view all the while suggesting the presence of another reality off-screen or behind the projection surface. This type of composition not only makes it possible for me to strongly direct the gaze, it also stages something that is external to the image and which remains open and indefinite.

Moreover, in working in this way, I remove the larger context in which a body or an object is located. It's also for this reason that I often I attach the object to the frame. The handkerchiefs are "attached" from right to

¹ Robert Bresson, *Notes on Cinematography*, trans. Jonathan Griffin (New York, Urizen books, 1977), 52.

² *Ibid.*, 56

left of the frame. The legs in *La Levée*, from top to bottom. Yes, it's a cut, one could say that the body is truncated. Though in my view the frame doesn't cut the body, rather it distorts it.

MT

Some of the works are accompanied by a soundtrack, which is composed entirely out of ambient sounds linked to the context of the action or the represented actions. In *Vaches*, which takes place in a pasture, one can hear sounds from nature mixed with that of an unspecified motor vehicle. In your body of work, one can variously make out the sound of a light switch, footsteps, a barking dog, a door that opens or a running shower. The use of sound is measured and economical, but it also respects the ecology of the action's context. Other works unfold in silence. What determines the absence or presence of sound? In the absence of audible language, what status does sound have?

Robert Bresson: "Image and sound must not support each other, but must work each in turn through a *sort of relay*."³

OB

Sound can be extremely illustrative and its narrative capacities are often overused, particularly in film. This is why I use it with much caution. In the same way as for the image, I measure what is given to the viewer. There is thus a balance that's established between what I show in the image and what I reveal through sound.

I try to create an absence, an emptiness or a gap in each of my projects. This can happen through composition, framing, in the action itself, or also through sound. *Your Piece* is a very good example. The silence that accompanies this image of speech creates an opening which allows viewers to activate their subjectivity. Also, the absence of speech triggers a shift regarding the object of attention. Words hence lose their value in favour of the physiognomy of the face and the bodily dimension of speech. *Les Petits* denies us access to the game the children are playing, both in terms of sound and image. The door ajar and the impossibility of hearing their screams and laughter excludes us from the ritual that the boys are

³ *Ibid.*, 28

engaged in. This creates a distance between the scene and the viewer that can be likened to the way memory operates.

Sound can also be a way to give substance to time and to make it “visible.” It thus has a function which is similar to that of the wind passing across the fur in *Pelages*. To emphasize temporality is usually a means to underscore a tension. In *Vaches*, you can hear the “natural” passing of time even though the scene is totally constructed. The unusual aspect of the situation is reinforced by this bucolic impression that time is passing peacefully. In *Box*, the sound creates a tension between the horse’s isolation and the constant activities in and around the stable. The constrained condition is accentuated by the coming and goings of the grooms and the cries of the other animals. Moreover, just like the horse, the viewers cannot see what they hear.

In some works, I find sound to be simply superfluous. This is the case for *Peinture* which stages a totally artificial scene. It’s a composition made up of an assemblage of signs and codes to which I added a “natural,” or at least uncontrollable element: the dog. *Peinture* explores codes and puts them to the test. In this case, it’s all about the image and the sound would not have added anything.

MT

In the notes you gave me on the performance *Lying Bodies, Standing Bodies*, you mention a staging of death. The notion of finality and finitude is explicit in this performance and in the video *Femme allongée*, which oscillates between the representation of a corpse and that of consciousness around an aging person. Furthermore, in the performance we are ill at ease as viewers, a little bit voyeuristic in our observation of this inert being lying in the middle of the exhibition space day in and day out, hour upon hour, as we become unwitting witnesses of a state evocative of unconsciousness and which appears to be bereft of vitality. Yet, vitality is at the core of this work on the microscopy of the visible and the living that characterizes the displayed images and the process whereby they came to be. Finality and vitality coexist as though one were the reverse of the other.

OB

That’s a very good observation. Finality and vitality are ideas are present in several of my works. Yet, in the analysis of my work it is rarely ever addressed. Continuity and duration are often underscored, but one forgets

the many small deaths in the duration which I propose. Perceptual experience consists of discontinuities and moments of mourning when it unfolds in time. Generally, it’s about a process with which we are not at ease. We often try to avoid or bypass it and that’s why I’m so interested in it.

In its current form *Salle C* (in the exhibition, the storage unit including its 150 cassettes is presented on the wall and the content of each mini-cassette is displayed for an entire day on a monitor) is a very good example of this process. The unit, which contains the 150 hours of an image that remains practically the same all the while being continually transformed, is the object of rupture and continuity. This is also true for *Pelages* in which the initial pose is constantly brought back into play through the body’s experience. Each new pose is quickly and constantly replaced by another. *Pelages* does not allow us to reduce our comprehension to a single instant, a single pose and a single image.

Lying bodies, Standing bodies literally stages this idea. Two performers play at being dead: one is lying immobile on the floor, while the other stands before the lying body. The death of one becomes the continuity of the other, but also the continuity of the performance. The game can only continue if the standing person agrees to stop and lie down. In this sense, finality and vitality are not opposite ideas or ones that contradict each other. Rather, I envision finality as a component of vitality.

In *Femme allongée*, this is treated in a somewhat different way. Initially, I was working mainly with the notions of consciousness and the body and the sometimes slightly disjointed relationship that unites them in our perception of people. I was also interested in the way we represent the body of mature women in relation to the representations of the Assumption (which presumes that the body and spirit of the Virgin went to heaven in an idyllic whole ... young and healthy). Above all, I was displaying a body that is restricted, perhaps not disabled, but limited in its movements and subjected to the manipulations of others. In *Femme allongée*, death is also a sort of game. The breathing never stops, which goes against our expectations regarding a body that is entirely covered by a sheet. I wanted to reconcile these antinomies in order to ask the question of what the end is and to open it to other interpretations. It’s not insignificant that this arises in a my first work to make use of editing and narrative, and in which the question of the end is at stake in the form itself.

MT

In an exhibition like *Oscillations of the Visible*, which is comprised of an important number of videos (thirteen in this case), arranging them in relation to one another is a complex challenge. In the gallery space there are five delimited, yet interrelated areas. Instead of a chronological arrangement the works were brought together based on relations of content and form, an approach which fosters chance effects. Moreover, since the exhibition space was lit solely by the luminosity of the displayed videos, depending on the cycle of the sequence, it could sometimes become quite dark. Viewers enter a dim space and find themselves not only before two large-scale video projections, i.e. *Peinture* and *Pelages*, but also in the presence of two persons, one lying down, the other standing (in the performance *Lying Bodies*, *Standing Bodies*). The tone is immediately more somber. The exhibition space is no longer as white, it is now revealed through various degrees of luminosity and darkness, its form is harder to determine and the viewers' orientation in the space becomes more hesitant.

OB

Video's inherent immateriality is one of the reasons why I work in this medium. I am still attracted by the light of the projector and its capacity to give life to a world. By the way, I am very impressed by James Turrell's work, particularly his architecturally inflected propositions in which he daringly uses daylight as the space of the work. A simple frame of light is enough to offer an experience.

In my view, not lighting the gallery was a judicious choice, because it tends to make us forget its walls. Objects are not presented there. At the same time, the works are physical and alive. They have a materiality that makes their status even more ambiguous. In this context, the role played by the gallery becomes somewhat ambivalent. Though it is not actually a projection room, it isn't really the neutral space used to display objects either.

The space thus becomes more intimate, hence the viewers' whispering, and its dimensions are increased. Since the light screens are multiplied, one finds oneself in a space consisting of emptiness and surfaces. Fully cognizant of the banality of the window image metaphor, it nevertheless seems to me that the gallery appears to be marked with openings and that the videos suggest the presence of other places, outside. Moreover, in multiplying the projections, one also multiplies the off-screen spaces. It is as though the exhibition were made up not only of a physical, but also an

immaterial reality that is just as present. Though it is possible to imagine that they are somewhere outside the frame, these off-screen spaces exist to a large extent in the visitor's mind. It is through him or her that the exhibition space is stretched and its shape altered.

— Translated from the French by Bernard Schütze

Marge d'indéfini.

Une discussion entre Olivia Boudreau et Michèle Thériault

Michèle Thériault

Je débute par une question simple se rapportant aux médiums qui s'imbriquent dans ton travail : la vidéo, la performance et la peinture. Dans le cas de la vidéo et de la performance, leur pratique est un élément constituant, pour la plupart, dans l'œuvre réalisée. Pour la peinture, il s'agit plutôt de références de composition, de cadrage, de tons, parfois d'atmosphère, et aussi de genre comme la peinture intimiste et d'intérieur de Vermeer ou de Vuillard, ou encore de sujet comme la femme au bain, l'animal au repos. Comment les régimes visuels et le mode de réception de ces médiums se rencontrent-ils dans ton travail ?

Olivia Boudreau

Je réfléchis beaucoup à notre manière de percevoir, tous médiums confondus. Il est vrai que la vidéo, la performance et la peinture peuvent avoir des caractéristiques spécifiques dans leur mode de réception, mais j'ai tendance à penser que non. Je crois qu'on gagnerait à ne pas faire de distinction. Le regard qu'on pose sur la peinture peut aussi être une expérience qui se déploie dans la durée. Regarder une de mes vidéos peut aussi être une rencontre avec un « corps », quelque chose qui a son existence propre. La performance, dans son exécution, peut aussi devenir picturale. Dans le processus de réflexion de mes projets, je ne fais pas de distinction entre un regard propre à la peinture et un regard propre à la vidéo ou à la performance, mais je joue avec les attentes qu'on a envers chaque médium. Par exemple, le fait que la vidéo soit souvent perçue comme un médium « froid » et virtuel m'incite à le travailler comme une matière très physique, sensuelle presque.

Aussi, des caractéristiques formelles telles que le cadre, la couleur, le mouvement, la perspective, la texture peuvent s'appliquer à tous ces médiums. Certains d'entre eux engagent un aspect formel plus qu'un autre, mais tout est une question de degrés. Il m'importe de tenir compte d'un maximum de caractéristiques formelles et de ne pas me limiter à celles qui sont traditionnellement associées à chaque médium (la durée de la vidéo, l'aspect expérientiel de la performance ou la picturalité de la peinture.) En somme, chacun des trois médiums qui traversent ma pratique me permet de répondre à ce qui m'insatisfait dans les deux autres...

MT

La performance et la vidéo ont des histoires relativement récentes, donc moins «lourdes», mais dont les premières manifestations font depuis quelque temps l'objet d'une réévaluation intense qui a contribué à une culture de la reprise et du *reenactment*. Par contre, la peinture est toujours là, dans le présent comme dans un passé lointain, comme si elle personnifiait l'éternel retour, une présence immuable ancrée dans une histoire qui remonte à plusieurs siècles. Comment ce décalage historique et ce qu'il véhicule de nouveau et d'ancien s'inscrivent-ils dans ta pratique?

OB

Dans presque chacun de mes projets, je me réfère autant à des œuvres des années soixante, donc des débuts de la performance et de la vidéo, qu'à la peinture ancienne. Par exemple, pour *Your piece*, je me suis intéressée autant à l'ambiguïté de la performance *I'm too sad to tell you* de Bas Jan Ader qu'à la logique du regard – celui du modèle et celui du spectateur – de *La Dentellière* de Vermeer. Pour *L'Étuve*, je me suis penchée sur l'espace et la perspective tels que traités dans les œuvres de James Turrell, mais aussi tel que représentés dans une œuvre comme *Le Bain turc* d'Ingres.

Dans mon imaginaire, ces références artistiques ont une valeur égale et côtoient les souvenirs, les rêves, les clichés visuels, les images médiatiques. Peu importe qu'elles proviennent de l'histoire de l'art, de la culture populaire ou de mon histoire personnelle, il s'agit finalement d'expériences esthétiques. C'est important pour moi cet enchevêtrement d'influences visuelles, ce système de références hétéroclites. Je ne hiérarchise pas mes expériences esthétiques, je n'isole pas l'art du quotidien ou de la personne que je suis. C'est d'ailleurs pour cette raison que le *reenactment* ou la reprise ne m'intéresse pas tant que ça. Je travaille exactement de la même manière avec les références artistiques qu'avec les références personnelles. Même les œuvres les plus formelles suivent cette logique.

Je cherche à faire se côtoyer le passé, le présent, l'intellectuel, le sensible, l'histoire de l'art et mon expérience personnelle. J'ai le sentiment que la réalité est constituée de cette manière-là, en couches successives de sens et de références. C'est notre regard sur elle qui privilégie une chose plutôt qu'une autre. J'aimerais que les œuvres aient cette même complexité afin qu'elles proposent des expériences qui permettent de réfléchir à notre manière de percevoir, comprendre et hiérarchiser le contenu des images.

Il me semble que l'espace de la galerie est un cadre qui permet de prendre le recul nécessaire pour faire cette prise de conscience.

MT

Ta pratique est surtout constituée de performances, la plupart produites pour la vidéo, mais il y a eu également quelques performances en direct comme *Dehors* (2005) et *Salle C* (2007), qui ont évolué en présence de la vidéo. Jusqu'à récemment, c'est ton corps que tu utilises, qui est ton matériau principal. Ci-dessus, tu soulignes l'importance et les possibilités des propriétés de la vidéo, entre autres. Mais les enjeux sont différents quand un corps est soumis directement au regard du public et à un regard *long* dans le temps comme pour ces deux performances (dans un cas, 24 heures sur trois jours et, dans l'autre, 150 heures sur 5 semaines). Ce qui est d'intérêt, il me semble, est l'imbrication du *live* (ton corps présenté sans médiation) et du reporté (ton corps transmis par la vidéo).

OB

Pour *Salle C* et *Dehors*, il n'était pas nécessaire d'enregistrer pour retransmettre l'image en direct et pourtant j'ai choisi de le faire. J'aimais l'idée d'enregistrer une action qui soit complètement banale en soi, qui normalement ne mériterait pas cette attention. Ce qui m'intéressait n'était pas tellement l'action, mais plutôt le temps de l'action. À l'époque, j'étais encore fascinée par la possibilité d'encapsuler quelque chose qui appartient à l'expérience et à la vie sur un support aussi peu charnel qu'une cassette mini DV. Ce qui était probablement motivé par le désir assez commun de conserver quelque chose du temps vécu.

Lorsque j'ai réalisé *Dehors*, cet aspect n'était pas communiqué au regardeur. Le public ne voyait pas les cassettes, donc ne savait pas que j'enregistrais. J'ai pourtant réalisé l'enregistrement vidéo comme s'il était une œuvre en soi qui existerait au-delà de la performance. Lors de *Salle C*, c'était devenu plus conscient. Le meuble avec les cassettes avait plusieurs fonctions. D'une part, il représentait le temps que je m'engageais à passer sur le banc à la manière d'un contrat. De l'autre, il était un marqueur de durée qui indiquait au visiteur à quel moment, dans la performance, il se trouvait.

Dans les deux cas, les performances étaient une manière de marquer le contraste entre expérience et représentation tout en cherchant à les lier dans l'œuvre. Quand on y pense, il y a un côté un peu didactique à tout ça. C'est littéralement une mise en scène de la question de la perception

comme expérience de la durée. De manière très concrète, cela permettait de poser la différence entre le temps de la performance en direct et celui de l'enregistrement pendant et après. Quelle est la différence entre l'expérience et la représentation de l'expérience? Est-ce que quelque chose se perd? Si oui, qu'est-ce que c'est? Finalement, je cherchais à comprendre ce qu'on peut conserver du temps vécu.

MT

Depuis 2010, ton corps se retire de tes œuvres, des interprètes ont été engagés (pour *L'Étuve*, 2011; *La Brèche*, 2012; *Femme allongée*, 2014 et la performance *Lying Bodies, Standing Bodies*, 2014). La représentation du corps autre renverse son rapport au regard, déplace son rôle constituant dans l'œuvre réalisée. Maintenant, tu es toi-même à l'extérieur regardant, en partie jouant le rôle du public face à un corps qui est à son tour étranger à toi. Il faut préciser que tu réapparais brièvement dans *Femme allongée* afin de photographier le corps d'une femme sous observation. En outre, il n'est pas uniquement question d'un déplacement du regard, mais d'une mise à l'épreuve physique à laquelle tu ne te soumet plus. Donc, le rapport à ton propre travail se déplace maintenant littéralement hors de ton corps (et c'est le cas même si tu apparais dans *Femme allongée*, car tu y joues le rôle du regardant, de l'observateur). Comment envisages-tu cet autre corps? Comment le retrait visible quasi total de ton corps et sa réapparition dans un acte de médiation du processus de réalisation opèrent-ils sur l'œuvre?

OB

Dans les premières œuvres comme *Jupe, Peinture* et *Douches*, je traitais le corps de manière assez générique. C'était un corps et non mon corps, ni le corps d'une femme en particulier. Avec *L'Étuve, Femme allongée* et même *Les Petits*, j'ai l'impression que les corps sont devenus des êtres. Ils sont dotés d'une conscience et d'une identité propre.

Dans la pratique de la performance, je trouve que l'on en vient très rapidement à se constituer une espèce d'attitude. C'est comme un personnage qu'on se crée, une façon d'être dans laquelle on se glisse pour la représentation. J'ai senti que j'avais développé ce réflexe. Je savais comment habiter la durée et être en représentation devant un public ou devant la caméra. Par conséquent, le travail devenait moins intéressant parce qu'il n'y avait plus de risque, ni de découvertes. Il a donc fallu que je convie d'autres interprètes pour m'intéresser à différents corps.

Le corps de l'autre me permet de faire face à de nouvelles exigences et de retrouver une spontanéité dans le processus de travail. Les interprètes se présentent à moi avec leurs propres gestes et leur propre rythme. Ils ont une manière unique de bouger et le type de présence qu'ils dégagent est à chaque fois différent. Je dois composer avec ces particularités, laisser le corps de l'autre se mêler au tissu de l'œuvre. C'est beaucoup moins prévisible que lorsque j'utilisais mon corps. De plus, les interprètes ont leur propre lecture de ce que je leur propose de faire. Bien qu'il soit confrontant, l'exercice permet de questionner mes propres a priori sur ce que mes images communiquent. Cependant, ce processus me place dans un nouveau rôle avec lequel je ne suis pas toujours à l'aise. Avec la performance, j'étais l'unique responsable du travail, devant comme derrière la caméra. Mon travail s'apparente maintenant à celui du metteur en scène qui dirige, dicte aux autres leurs actions et leurs gestes. C'est une position beaucoup plus précaire dans une démarche qui cherche à ne pas fermer le sens ou diriger la lecture que l'on peut avoir des œuvres.

Dans *Femme allongée*, j'avais envie de faire référence à ce nouveau statut. J'avais envie de souligner le fait que je n'échappe pas à la tradition de l'artiste qui représente le corps de l'autre, ni au danger d'objectivation qui s'ensuit. Je note bien l'ironie d'un questionnement sur la représentation du corps féminin à travers une démarche qui reconduit cette pratique. Mon apparition dans *Femme allongée* est d'abord une reconnaissance de l'ambiguïté de cette position.

Dans un deuxième temps, ma présence dans l'œuvre est celle de l'artiste en train de construire une image. *Femme allongée* utilise les codes du cinéma, un médium qui cherche à cacher qu'il est une construction. Ma pratique emploie différentes stratégies pour amener à la conscience du regardeur l'aspect fabriqué des œuvres. Mon passage dans *Femme allongée* est l'une de ces stratégies, au même titre que la caméra visible dans *Douches* ou le projecteur au sol dans *La Levée*.

MT

Parallèlement, ici et là, dans ton corpus, tu as focalisé sur des animaux et des objets tels qu'un cheval dans une stalle (*Box*, 2009), un drap tendu sur un fil (*Le Mur*, 2010), une pile de mouchoirs (*Mouchoirs*, 2007), un intérieur et sa fenestration (*Intérieur*, 2011). Ces choses qui deviennent le point focal de l'œuvre reçoivent un traitement identique à celui du corps, c'est-à-dire dans la durée, tout en étant soumises sans relâche au même

plan fixe. Dans l'ensemble, je dirais qu'il n'y a pas de grande distinction pour toi entre travailler l'animé et l'inanimé, l'humain et l'animal ou l'humain et l'objet. La séparation entre les choses vivantes et non vivantes dans une réflexion sur la perception s'estomperait et appartiendrait au même ordre, à une même logique et expérience du visible, voire à une constitution interactive et non hiérarchique de la réalité.

OB

Dans ma pratique, le non-vivant est généralement soumis au mouvement afin que sa matière crée un rythme. Cela dit, certains objets et accessoires m'attirent avant tout parce que, comme les gestes et les poses, ils sont chargés de signification. Je trouve qu'ils portent en eux tout un univers, une esthétique. Ils peuvent être banals, usuels, mais, si on les isole, il s'en dégage un «charisme» impressionnant. De plus, leurs caractéristiques formelles entrent parfois en contradiction avec les significations qu'on leur attribue comme c'est le cas avec *Mouchoirs*. La pile de mouchoirs repliés et la composition rigoureuse qu'elle crée me semblent absolument étrangères à l'usage que l'on fait de l'objet. C'est un écart qui m'apparaît fascinant.

Et puis le temps travaille aussi les objets, il les fait appartenir au passé ou au présent. Toutefois, un de leurs grands attributs est de pouvoir échapper à ces catégories. C'est souvent ceux-là qui m'intéressent, les objets sans âge. Comme le harnais dans l'écurie de *Box* ou le drap dans *Le Mur*. Ils sont triviaux, mais ont une constance et une persistance impressionnantes. Cette persistance des objets s'apparente à celle des corps que je filme.

Autant les corps que les objets offrent la possibilité de se placer devant une expérience qui engage la perception et remet en question ce que l'on voit, attend et comprend de la réalité. En ce sens, effectivement, je ne hiérarchise pas ce qui constitue le monde visible. Si je fais une distinction, c'est entre le visible (et tout ce qui en fait partie) et l'espace mental à partir duquel on l'aborde. Ce qui m'intéresse avant tout, est d'explorer les processus mentaux qui sont impliqués dans notre relation au visible.

MT

La Brèche, une vidéo réalisée en 2012, opère un changement important avec le corpus qui la précède. Non seulement tu délaisses le plan séquence, tu y introduis une interaction humaine manifeste entre deux personnes (c'est moins le cas dans *L'Étuve* (2011), qui rassemble plusieurs personnes dans l'espace du sauna mais où peu d'échanges ont lieu entre elles). En outre, il

y a clairement un déroulement narratif et tu crées une atmosphère chargée, dans les regards échangés et dans les actions qui suggèrent une intrigue quelconque. Un univers psychique et d'intersubjectivité surgit. Cet univers est déployé avec encore plus de gravité dans *Femme allongée*. Comment s'articule ce passage pour toi entre, d'une part, la focalisation sur la pose, le mouvement et le geste infime ou d'habitude, la simple existence de la présence et de la coprésence et, d'autre part, ces actions porteuses de sens qui nous échappent, pleines d'affect et qui nous invitent à une expérience au-delà de l'image seule?

OB

Dans *L'Étuve*, les femmes sont conscientes de la présence de l'autre. Elles sont même parfois incommodées par la proximité de l'une d'elle. C'est moins évident que dans *La Brèche* et *Femme allongée*, mais l'intersubjectivité est là. Je réfléchis à la manière dont nous exerçons notre perception et notre capacité, ou plus souvent notre incapacité à rester conscient des multiples sens qui coexistent dans ce que nous regardons. C'est quelque chose qui vaut autant pour le monde visible des corps et des choses que pour le monde invisible, celui qui est entre les corps, celui de situations qui génèrent de l'affect. Jusqu'ici, je n'avais jamais travaillé avec le montage et très peu avec la narration qui sont pourtant associés au médium de la vidéo. Il y a donc eu une rencontre entre la possibilité d'explorer ce qui se passe entre les images dans l'exercice du montage et celle de m'intéresser à ce qui se passe entre les êtres que je filme par la narration.

Dans *La Brèche* et *Femme allongée*, les relations qui unissent les individus et les situations qu'ils vivent sont des «creux» qui impliquent le regardeur dans la construction du sens. Si le cadrage et le hors champ peuvent signaler une absence ou de l'inconnu, le montage permet d'orienter le regard et de ne laisser voir que ce que l'on veut bien montrer. Avec le montage, il n'y a jamais qu'un seul angle de vue. Les premiers plans qui introduisent *Femme allongée* sont une série de points de vue différents sur le corps. Tout au long de la vidéo, il y aura un passage entre ces points de vue anonymes et ceux de chacun des protagonistes. La multiplication des angles de vue est une autre manière d'amener le regardeur à être conscient de son incapacité à tout voir, donc à tout comprendre.

Il faudra encore du temps avant que je saisisse bien la différence entre les plans fixes auxquels on s'est habitué dans ma pratique et les œuvres de montage qui sont plus récentes. Peu importe, il était nécessaire de

déplacer la réflexion vers une forme que je ne maîtrise pas. C'est en tentant d'approprier de nouvelles dimensions du médium que mes idées s'approfondissent et que la recherche se poursuit.

MT

Quand tu discutes de *Dehors* et de *Salle C* et de l'usage de la vidéo, tu affirmes vouloir par la performance « marquer le contraste entre expérience et représentation tout en cherchant à les lier par une œuvre ». « L'œuvre » en l'occurrence est un travail d'endurance dans l'action soutenue, et ce jusqu'en 2011. Elle exige du visiteur un effort important d'attente (ou pas) dans son expérience de l'œuvre. Donc, dans la présentation publique, il y a la rencontre du temps de l'œuvre et du temps de l'exposition, du travail de l'action et du travail du regardeur / visiteur ainsi que, bien sûr, de l'expérience et de la représentation. Tu n'es pas la seule à exiger ce « travail » de la part du visiteur, car de nombreuses œuvres vidéo aujourd'hui s'étirent dans le temps et sont impossibles à visionner entièrement au cours d'une visite. Comment coexistent dans ce contexte le labeur de l'artiste (le tien), qui est à la fois un effort de longue haleine et possiblement un processus de transformation, et le labeur du visiteur ? La question se pose également dans la présentation de la performance en direct *Lying Bodies, Standing Bodies* dans *L'Oscillation du visible*. Elle s'est déroulée pendant toute la durée de l'exposition (245 heures) et mettait deux interprètes en présence l'un de l'autre. Ici, le labeur n'était plus le tien, mais celui de performeurs engagés pour l'occasion.

OB

Le fait qu'une œuvre ne puisse être vue entièrement par le spectateur ne signifie pas un échec de réception. Il n'y a aucun intérêt à demeurer devant *Box* pendant vingt-deux heures, mais il est intéressant d'être confronté à une œuvre qui ne nous permet pas de la circonscrire. C'est une expérience qui m'apparaît importante. Les œuvres qui s'étirent dans le temps supposent que nous ne connaissons d'elles que ce qui nous a été donné à voir. Cette contrainte fait écho à une expérience qui dépasse le cadre de l'art. Nous sommes rarement, pour ne pas dire jamais, en mesure d'être conscients de l'entièreté d'une réalité. Néanmoins, nous le nions constamment parce que c'est nécessaire pour former le jugement et en venir à une compréhension. Une des fonctions de l'œuvre d'art est de souligner les limites de notre capacité à percevoir tout en tentant de les repousser. Ces œuvres qui sont démesurées nous placent devant l'impossibilité de tout saisir et c'est là une expérience limite du fait d'être humain.

S'il y a une conciliation entre mon labeur (ou celui des performeurs) et celui du visiteur, elle se produit à travers la présence même de celui-ci. Nos rôles, voire nos responsabilités, ne sont pas les mêmes, mais ils se complètent le temps de la visite. Le processus de transformation qui est en marche dans l'exécution des performances et des vidéos fait écho au processus de transformation qui est à l'œuvre dans l'esprit du spectateur, à travers le travail de perception.

Si tu fais référence à un travail physique du spectateur comparable à celui qui est à l'œuvre dans les vidéos, la question est plus délicate. Dans la mise en place des installations et dans la conception même des vidéos, je suis très consciente du corps du spectateur. Je sais que, pour certaines personnes, les vidéos sont physiquement difficiles à supporter, particulièrement celles qui se déploient sur de longues durées. Plus encore, il serait extrêmement pénible de chercher à voir *Box* dans son entièreté. Par contre, je n'ai pas ces attentes face au spectateur. Je ne cherche pas à le placer dans l'inconfort ou l'effort physique. Les vidéos sont conçues pour que chacun en tire ce qu'il veut à la hauteur de ses capacités. Les dispositifs de présentation impliquent que le visiteur puisse se déplacer, aller et venir à sa guise, quitter l'œuvre au moment où il le désire. Celui qui souhaite rester longtemps en viendra certainement à sentir dans son corps ce temps passé avec l'œuvre, alors il y aura une conciliation ou un partage du travail physique, mais je crois que cela est rare.

MT

Dans tes vidéos, le corps de la femme, le tien en l'occurrence, est souvent tronqué. Il est sans tête (*Peinture*, 2004) ou seules des parties nous sont montrées : les cuisses (*Jupe*, 2004), les jambes (*La Levée*, 2008), le bas du dos et le fessier (*Salle C*), le haut du corps (*Douches*, 2006), la tête de profil (*Your Piece*, 2007). C'est donc un corps incomplet qui ne donne pas à voir sa totalité qui nous est présenté. On connaît le pouvoir de séduction du fragment et du dissimulé dans la construction du désir et du regard dominant masculin. En outre, cette présence féminine reste muette, elle est sans parole (dans *Your Piece*, le visage représenté de profil livre des paroles à un interlocuteur hors champ, mais la vidéo est silencieuse et les mots dits demeurent inaccessibles). Si ton corps est représenté dans son entièreté, il est dans une position qui évoque la soumission (à quatre pattes dans *Pelages*, 2007, ou relié par une corde à une vache dans un champ, *Vaches*, 2005). Cela se poursuit dans le travail plus récent, notamment dans *Femme allongée*, où le corps de la femme, dont seule la tête apparaît,

est dissimulé sous un long drap blanc et soumis à une observation intense et à des manipulations diverses comme s'il était un objet d'étude, voire un cadavre. Ce sont deux hommes entre autres qui soulèvent le drap pour scruter son corps intensément de leur regard. Ce corps féminin atomisé, muet et à l'occasion soumis, peut évoquer un sujet dépourvu d'agentivité. Mais les mécanismes de la répétition et de l'attente dans le travail plus ancien et celui de l'ambiguïté dans le récit (une autre forme d'attente) produisent une insistance – un corps féminin insistant – qui occupe l'espace comme un acte d'imposition, de persévérance et de pression sur le visiteur.

OB

Le corps tronqué est une stratégie qui sert différents buts selon la nature des projets. Dans *Peinture*, la tête est effectivement coupée par le cadre afin d'en faire un corps générique dépourvu d'identité. Je fais ainsi référence à cette quantité d'images de femmes dépersonnalisées dont la publicité et le cinéma nous submergent. Ce qui tend à être aussi vrai pour la représentation des hommes. Cependant, dans sa mise en action, la scène tourne au ridicule. À mon sens, l'image perd rapidement de sa capacité de séduction ou de provocation. La représentation est même vidée de ce qu'il peut y avoir de menaçant ou de réducteur dans une telle image. Entre autres, parce que la temporalité du corps l'amène toujours à dépasser la représentation qu'on cherche à en faire. Mon objectif n'était pas de dénoncer l'existence d'images réductrices de la femme, mais d'en construire une qui se montre inoffensive et qui renvoie au regardeur la responsabilité de ses attentes face à de telles représentations.

Dans le cas de *La Levée*, le corps ne m'apparaît pas exactement tronqué. Le son d'une lampe qu'on allume et éteint ainsi que les craquements d'un plancher marquent fortement la présence d'un hors champ. Clairement, la scène ne se révèle pas entièrement et le corps existe bien au-delà du cadre. Dans ce cas-ci, le corps n'est pas diminué. Ce qui est diminué, c'est notre accès à ce corps de femme. Le cadre retient le regard. De plus, un certain érotisme est induit par la scène, mais ne s'accomplit jamais. La narration est maintenue, pour ne pas dire retenue, au stade de potentiel. Ce sont deux des nombreuses stratégies que j'emploie pour priver le regardeur d'une ou plusieurs dimensions de l'œuvre. La mécanique de *Your Piece* et *Femme allongée* fonctionne de manière similaire. Ce sont des expériences incomplètes, interrompues ou partiellement voilées. Ce que le regardeur fera de cette privation devient alors l'enjeu de l'œuvre.

Les corps féminins que je représente, je les estime résistants et affirmés. C'est très juste lorsque tu dis un « corps féminin insistant ». Dans *Pelages*, où l'on me parle souvent de soumission (une idée qui ne m'avait jamais traversé l'esprit jusqu'à ce qu'on m'en parle), le corps est indéniablement vivant. Il est contraint, peut-être soumis, mais il résiste. Les corps que je mets en scène tolèrent les expériences, ils n'y échappent pas, ils sont tenaces. À travers ces situations, ils se déroberont à la représentation, aux codes et à la tentative de les réduire.

Par ailleurs, la contrainte, la soumission, l'objectivation sont des états du corps réels qui existent autant pour les hommes que pour les femmes. Le contexte médical, tel que supposé dans *Femme allongée*, est un exemple de situation qui peut entraîner ces états. D'ailleurs, il aurait pu s'agir d'un homme allongé et la réflexion sur les limites du corps aurait été la même. Dans *Lying Bodies*, *Standing Bodies*, femmes et hommes subissent la contrainte. Le fait de ne plus me soumettre à la performance me permet maintenant de dépasser la question du genre. Ces états de vulnérabilité m'intéressent particulièrement parce qu'ils sont exigeants pour le corps et qu'ils font appel à une force physique et mentale qui n'est pas spectaculaire, ni héroïque. Le cheval dans *Box* survit à l'espace réduit de sa stalle, son corps s'adapte. Ce n'est certes pas idéal, mais dans le contexte c'est nécessaire. La contrainte, la soumission et l'objectivation, je ne les considère ni bon, ni mauvais. À divers degrés, ils font parties des expériences humaines.

Évidemment, je suis intéressée par ce qu'on attend du corps féminin, en représentation ou dans la vie. Dans le cadre de ma pratique – et c'est important de faire la distinction entre mon travail d'artiste et ma vie de femme – j'approche ces constructions sans poser de jugement moral. Si j'en utilise les codes, c'est souvent un prétexte pour réfléchir sur autre chose, sur l'expérience de la perception, sur le désir qu'on entretient envers les images, sur les attentes qui teintent notre interprétation. Peut-être que c'est un prétexte particulièrement personnel du fait que je suis une femme, mais envisager mon travail uniquement en fonction d'un discours féministe ce serait passer à côté de l'expérience que je propose.

MT

D'une vidéo à l'autre, on ne peut échapper à ce travail du cadre et du cadrage de l'image, de la déclinaison du jeu de lignes horizontales et verticales qui se retrouvent jusque dans *Femme allongée*, voire dans la

performance en direct *Lying Bodies, Standing Bodies*. La prise est fixe, mais minutieusement composée, et mène à une hyper conscientisation de ce qui occupe la surface regardée. Nous pouvons être hypnotisés par le rythme du geste répété, l'attente du bris dans la répétition, mais c'est le cadrage qui nous tient rivés à ce rectangle de lumière et parfois d'obscurité et qui souligne la différence dans la répétition. J'en relève quelques instances : la discontinuité entre les deux surfaces de mur de tuiles en plein milieu du plan séquence, dans *Douches*; la disposition des barres verticales, des planches horizontales et en diagonale formant la porte dans *Box*; la longue ouverture verticale illuminée dans *Les Petits* (2010); la dense horizontalité de la pile de mouchoirs dans *Mouchoirs*.

Je pense à deux références bien distinctes mais qui me semblent se retrouver dans le dispositif du cadrage appliqué aux œuvres. D'une part, à la composition de scènes dans la peinture néo-classique ou la peinture de genre, qui a pour fonction, entre autres, d'ordonner une lecture visuelle. D'autre part, à la cinématographie de Robert Bresson et à deux aphorismes qu'il énonce dans *Notes sur le cinématographe* : «Ne pas montrer tous les côtés des choses. Marge d'indéfini⁴.» et «Donner aux objets l'air d'avoir envie d'être là⁵.»

OB

Cela me fait plaisir que tu parles de Bresson, parce que ce n'est pas une évidence, mais c'est un cinéma qui m'a beaucoup marquée. Il y a une économie de moyens chez Bresson qui se révèle par le choix des acteurs, le cadrage et le montage. Il y a aussi un ton qui lui est très particulier et dans lequel je me retrouve.

La prise de vue frontale, l'horizontalité et la verticalité qui rappellent le néo-classicisme, c'est une manière de travailler qui porte un paradoxe. En prenant un objet ou une scène de front, on peut penser l'approcher de la manière la plus objective et réaliste qui soit. En vérité, rien ne déforme plus la perception que ce type de prise. C'est absolument contre-nature. Dans la réalité physique, nous faisons très peu cette expérience.

⁴ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 107.

⁵ *Ibid.*, p. 115.

Je cherche à faire des compositions qui peuvent s'imposer au regardeur très rapidement, qui se présentent en bloc, d'un seul morceau. C'est une manière de donner un poids à l'image et de laisser croire qu'il s'agit d'une réalité fermée sur elle-même. Ce qui est un peu un piège. Les compositions sont faussement un tout, elles sont plutôt un écran qui nous bloque la vue tout en nous laissant pressentir la présence d'une autre réalité en hors champ ou derrière la surface de projection. Si, dans un premier temps, ce type de composition me permet d'orienter fortement le regard, c'est aussi ce qui met en scène un extérieur à l'image qui reste ouvert et indéfini.

De plus, en travaillant de cette manière, j'évacue le contexte plus large dans lequel se trouve un corps ou un objet. C'est aussi pour cette raison que souvent j'accroche l'objet au cadre. Les mouchoirs sont «attachés» à droite et à gauche du cadre. Les jambes dans *La Levée* le sont en haut et en bas. Oui, c'est une coupe, on peut dire que le corps est tronqué. J'ai plutôt l'impression que ce que le cadre fait, ce n'est pas couper le corps, mais le déformer.

MT

Certaines des œuvres sont accompagnées d'une trame sonore. Celle-ci est composée entièrement de bruits ambiants liés au contexte de l'action ou des actions représentées. Dans *Vaches*, qui se déroule dans un champ, à la campagne, on entend les bruits de la nature mêlés à celui d'un véhicule quelconque. Au fil des œuvres, on décèle le son d'un commutateur, de pas, d'un chien qui aboie, d'une porte qui s'ouvre ou d'un jet de douche. Il y a une économie du son qui est mesurée, mais qui respecte aussi l'écologie du contexte de l'action. Les autres œuvres, par contre, existent dans le silence. Comment déterminer la présence du son ou de son absence? Dans l'absence de langage audible, quel statut occupe alors la présence du son?

Robert Bresson : «Il ne faut pas qu'image et son se prêtent main-forte, mais qu'ils travaillent chacun à leur tour par une *sorte de relais*⁶.»

OB

Le son peut être extrêmement illustratif et son pouvoir narratif est souvent trop utilisé, particulièrement au cinéma. C'est pourquoi je l'emploie avec précaution. De la même manière que, pour l'image, je mesure ce qui est

⁶ *Ibid.*, p. 62.

donné au spectateur. Il y a donc un équilibre qui s'établit entre ce que je montre à l'image et ce que je révèle au son.

Je cherche à créer de l'absence, un vide ou une brèche dans chacun des projets. Ce peut être par la composition, par le cadrage, dans l'action même, mais aussi par le son. *Your Piece* est un très bon exemple. Le silence qui accompagne cette image de la parole crée l'ouverture par laquelle le regardeur peut exercer sa subjectivité. De plus, l'absence de parole provoque un déplacement de l'objet de l'attention. Les mots perdent ainsi leur valeur au profit de la physionomie du visage et d'une corporalité du discours. *Les Petits* nous prive du jeu des enfants à la fois au son et à l'image. La porte entrebâillée et l'impossibilité d'entendre leurs cris et leurs rires nous excluent du rituel auquel se prêtent les garçons. Ceci pose une distance entre la scène et le regardeur qui peut suggérer celle que la mémoire impose parfois.

Le son peut aussi être une manière de donner une épaisseur au temps et de le rendre « visible ». Sa fonction s'apparente alors au vent dans la fourrure de *Pelages*. Mettre l'accent sur la temporalité sert généralement à souligner une tension. Dans *Vaches*, on entend le passage « naturel » du temps alors que la scène est absolument construite. L'aspect insolite de la situation est renforcé par cette impression bucolique que l'heure s'écoule tranquillement. Dans *Box*, le son crée une tension entre l'isolement du cheval et l'activité incessante de l'écurie. Sa contrainte est soulignée par les allées et venues des palefreniers, les mouvements et les cris des autres bêtes. De plus, tout comme le cheval, le regardeur ne peut voir ce qu'il entend.

Dans certaines œuvres, le son m'apparaît tout simplement superflu. C'est le cas pour *Peinture* qui est une mise en scène absolument artificielle. C'est une composition faite d'un assemblage de signes et de codes dans laquelle j'ai placé un élément « naturel » ou du moins incontrôlable, le chien. *Peinture* traite des codes et les met à l'épreuve. Dans ce cas, il est question d'image et le son n'aurait rien apporté de plus.

MT

Dans les notes que tu m'as remises sur la performance *Lying Bodies, Standing Bodies*, tu évoques une mise en scène de la mort. La notion de finalité et de finitude est explicite dans cette performance et dans la vidéo *Femme allongée*, qui oscille entre la représentation du cadavre et de l'être conscient autour d'un être vieillissant. De plus, dans la performance,

nous sommes des participants mal à l'aise, un peu voyeurs de cet être inerte allongé au beau milieu de l'espace d'exposition jour après jour, heure après heure, témoins à notre insu d'un état évoquant l'inconscience et en apparence sans vitalité. Pourtant, la vitalité est au cœur du travail de microscopie du visible et du vivant qui caractérise les images montrées et le processus qui les fait naître. La finalité et la vitalité coexistent comme si l'une était l'envers de l'autre.

OB

C'est une très bonne remarque. La finalité et la vitalité sont des idées qui traversent plusieurs de mes œuvres. Pourtant, il n'en est presque jamais question dans l'analyse de mon travail. On souligne souvent la durée et la continuité, mais on oublie qu'il y a de nombreuses petites morts dans les durées que je propose. L'expérience de la perception est faite de discontinuités et de deuils quand elle s'exerce dans le temps. Généralement, il s'agit d'un processus avec lequel nous ne sommes pas à l'aise. Nous tentons souvent de l'éviter ou de le court-circuiter et c'est pourquoi il m'intéresse autant.

Salle C dans sa forme actuelle (dans l'exposition, le meuble de rangement avec ses 150 cassettes est présenté au mur et le contenu de chaque mini-cassette est présenté durant une journée entière sur un moniteur), est un très bon exemple de ce processus. Le meuble, qui contient les 150 heures d'une image qui demeure pratiquement la même tout en se transformant continuellement, est un objet de rupture et de continuité. C'est aussi vrai pour *Pelages* dont la pose initiale est constamment remise en jeu par l'expérience du corps. Chaque nouvelle pose est rapidement et continuellement remplacée par une autre. Ainsi, *Pelages* ne nous permet pas de réduire notre compréhension à un seul instant, une seule pose, une seule image.

Lying bodies, Standing bodies met en scène cette idée littéralement. Deux interprètes jouent au mort : l'un est étendu par terre, immobile tandis que l'autre est debout devant son corps. Puis, les rôles sont intervertis. La mort de l'un devient la continuité de l'autre, mais aussi la continuité de la performance. Le jeu ne peut se poursuivre que si celui qui est debout consent à s'arrêter et à s'allonger. En ce sens, finalité et vitalité ne sont pas des idées qui s'opposent ou qui entrent en contradiction. J'envisage plutôt la finalité comme une composante de la vitalité.

Dans *Femme Allongée*, cela est traité un peu différemment. À l'origine, je travaillais surtout autour de la conscience et du corps, du rapport parfois disloqué qui les unit dans le regard que l'on porte sur les êtres. Je m'intéressais aussi à la manière dont nous représentons le corps des femmes mûres en réaction avec les représentations de l'Assomption (qui prétend que le corps et l'esprit de la Vierge sont montés au ciel en un tout idyllique... jeune et en santé). Surtout, je mettais en scène un corps contraint, peut-être pas invalide, mais limité dans ses mouvements et soumis aux manipulations des autres. Dans *Femme allongée*, la mort est également une sorte de jeu. Le souffle ne s'arrête jamais, ce qui renverse les attentes que nous avons envers ce corps complètement recouvert d'un drap. J'ai voulu concilier ces antinomies pour poser la question de ce qu'est la fin et l'ouvrir à d'autres lectures. Ce n'est pas anodin que cela se produise à travers une première œuvre de montage et de narration où la question de la fin devient un enjeu même de la forme.

MT

Dans une exposition comme *L'Oscillation du visible*, qui rassemble un nombre important de vidéos, en l'occurrence treize, leur mise en relation est un enjeu complexe. Dans l'espace de la galerie, il y a cinq aires délimitées mais interreliées. Une disposition chronologique a été rejetée au profit de rapports de forme et de fond favorisant la contingence des effets. Par ailleurs, l'espace d'exposition se trouve uniquement éclairé par la luminosité de la vidéo présentée, qui parfois peut s'obscurcir selon le cycle des séquences. Le visiteur pénètre dans un espace sombre et se trouve en présence de deux vidéos en projection grand format, soit *Peinture* et *Pelages*, mais aussi de deux personnes, l'une allongée, l'autre debout (dans la performance *Lying Bodies, Standing Bodies*). Le ton baisse immédiatement. L'espace d'exposition n'est plus aussi blanc, il se décline plutôt selon différents degrés de luminosité et d'obscurité, sa forme est plus difficile à distinguer et l'orientation du visiteur dans l'espace est moins sûre.

OB

L'immatérialité inhérente à la vidéo est une des raisons pour lesquelles je travaille ce médium. Je suis encore séduite par la lumière du projecteur et sa capacité à faire naître un univers. D'ailleurs, je suis très impressionnée par le travail de James Turrell qui, dans ses propositions plus architecturales, va jusqu'à poser la lumière du jour comme espace de l'œuvre. Un simple cadre de lumière peut offrir une expérience.

Le fait de ne pas éclairer la galerie me semble un choix judicieux parce qu'il tend à nous faire oublier ses murs. On n'y présente pas des objets. En même temps, les œuvres sont physiques et vivantes. Elles ont une matérialité qui rend leur statut encore plus ambigu. Dans ce contexte, le rôle tenu par l'espace de la galerie me semble un peu décalé. Sans être une salle de projection, ce n'est pas non plus l'espace neutre utilisé pour mettre en valeur des œuvres.

Le lieu devient alors plus intime, d'où les chuchotements chez les spectateurs, et ses dimensions sont décuplées. Les écrans de lumière étant multipliés, on se retrouve dans un espace fait de vide et de surfaces. Sans vouloir abuser de l'image de la fenêtre, il me semble tout de même que la galerie apparaît trouée et que les vidéos suggèrent la présence d'autres lieux, au-dehors. De plus, en multipliant les projections, on multiplie aussi les espaces hors champ. C'est comme si l'exposition était composée non seulement de la réalité physique de la galerie, mais d'une réalité immatérielle tout aussi présente. Bien que l'on puisse s'imaginer qu'elle se trouve quelque part à l'extérieur du cadre, ces espaces hors champ existent en grande partie dans l'esprit du visiteur. C'est à travers lui ou elle que le lieu d'exposition s'étire et se déforme.

La Levée — 2008

Video, DV, sound, colour, 53 min.

First presented in *Olivia Boudreau*, Dazibao, Montréal, 2010.

La Levée alternates between periods of light and periods of darkness. When the screen is dark only the occasional sound of a floorboard creaking is audible. At the flick of a switch a warm bedroom light goes on, revealing a wall with a low molding and a woman standing in quarter profile. Only the woman's long, bare legs are in the frame, visible from the top of the thighs to the ankles. After standing still a moment, she gently pulls her underwear down to her knees and lets them fall to the floor around her ankles. She stands there, still and exposed in the half-light, and then the light is switched off again. A few minutes later, when the light turns on, the action is repeated. The camera keeps recording in the darkness and apart from the sounds described above, there is almost complete silence. The video fosters expectation in the viewer. Keeping her palms on her skin and her fingers taugth and extended to remove her underwear makes the gesture appear sensuous. When the light is turned on, its soft, orangey glow reaches her bare legs from a low angle. The right leg casts a shadow over the left, concealing the space between them.

Vidéo, DV, son, couleur, 53 min

Présentation inaugurale : *Olivia Boudreau*, Dazibao, Montréal 2010.

La Levée alterne des phases de lumière et des phases d'obscurité. Lorsque l'écran est noir, seul le son occasionnel d'un craquement du plancher est audible. Le déclenchement d'un commutateur produit une chaude lumière d'intérieur, dévoilant un mur avec une moulure basse et une femme debout, vue de trois-quarts. Seules ses longues jambes nues apparaissent dans le cadre, visibles du haut des cuisses jusqu'aux chevilles. Après être restée un instant immobile, elle descend doucement son slip jusqu'à ses genoux, puis le laisse tomber au sol autour de ses chevilles. Elle se tient ainsi, immobile et exposée dans la semi-obscurité. Alors, la lumière s'éteint de nouveau. Quelques minutes après, lorsque la lumière s'allume, l'action se répète. La caméra continue d'enregistrer dans la noirceur mis à part les sons mentionnés précédemment, le silence presque complet. La vidéo entretient l'attente chez le spectateur. Puisque la femme maintient ses paumes sur sa peau et ses doigts maîtrisés et allongés pour enlever son sous-vêtement, son geste dégage de la sensualité. Quand la lumière s'allume, une douce lueur orangée atteint ses jambes nues en contre-plongée. La jambe droite jette une ombre sur la jambe gauche, dissimulant l'espace qui existe entre les deux.

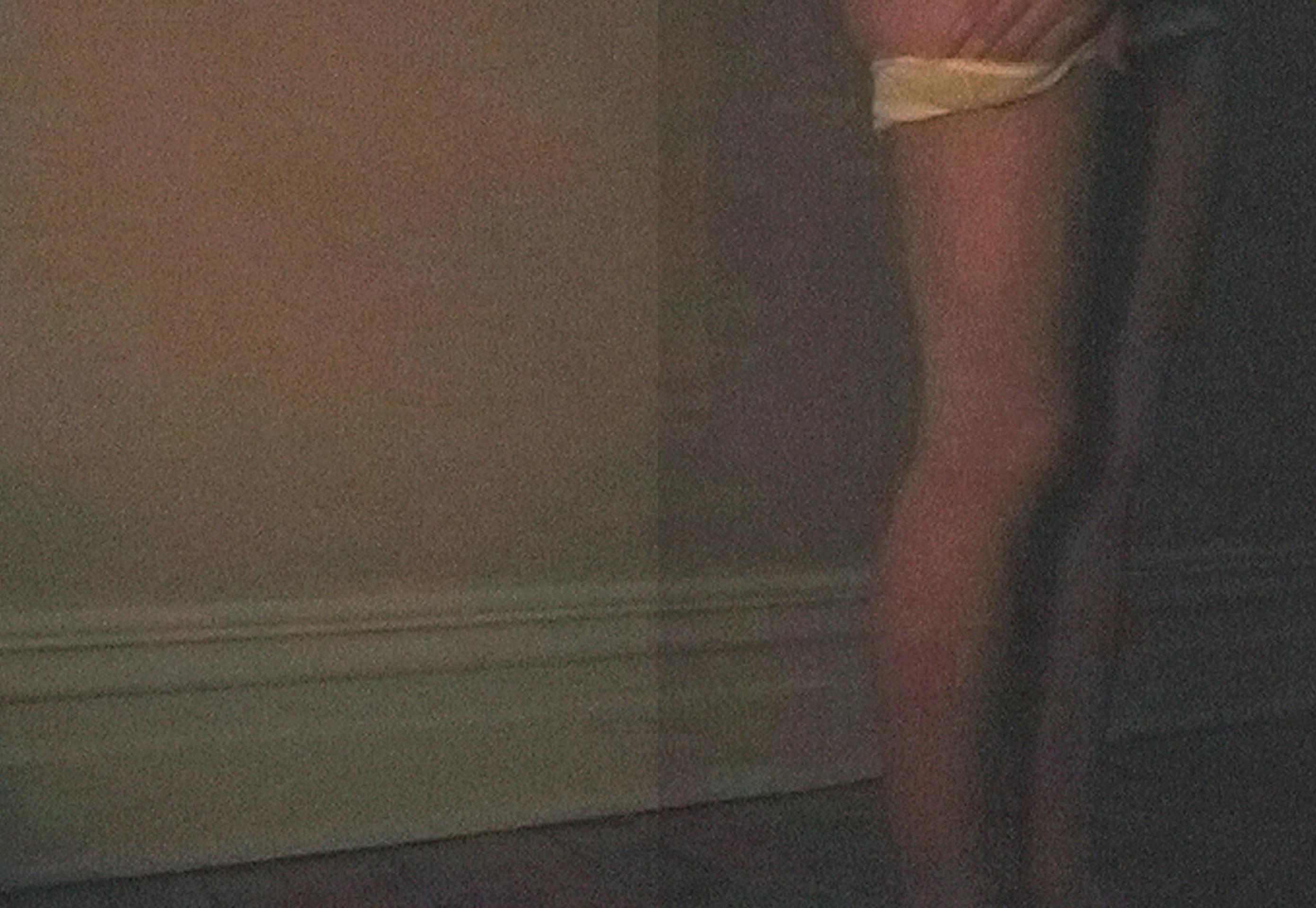
Page 73 : *La Levée*, 2008.

Pages 74-75 : Still from / Image tirée de *La Levée*, 2008.

Pages 76-77, left to right / de gauche à droite : *La Levée*, 2008 ; *Peinture*, 2004.

PHOTOS: PAUL LITHERLAND







Mouchoirs — 2007

Video HD cam, colour 46 min. 53 sec.

First presented in *Dans l'intervalle*, Galerie B-312, Montréal, 2010.

The viewer is first presented with an image of thin white bands running horizontally across the frame. The title identifies the material: soft paper tissues, arranged in a neat pile and set lengthwise along the edge of a worn wooden surface. A hand reaches in from the top of the frame and delicately removes the top sheet at regular intervals. Each sheet is interleaved with the one below it. The pile of tissues creates a wall obstructing vision, and provoking a desire to see beyond it. As the pile is reduced, it reveals more and more of a flat and out-of-focus background. The mind weighs in with a flood of narrative possibilities and cultural associations. Meanwhile, the pile grows smaller. The action is literal. There is no soundtrack. The recording ends after the removal of the last tissue, when the viewer has had time to see the empty surface of the table and the pattern in the wall behind it.

Vidéo HD cam, couleur, 46 min 53 s

Présentation inaugurale : *Dans l'intervalle*, Galerie B-312, Montréal, 2010.

La première image qui s'offre à la vue est celle de minces bandes blanches striant horizontalement l'écran. Le titre en identifie la matière : des feuilles de papiers mouchoirs doux, disposées dans une pile ordonnée et alignées au bord d'une surface de bois usée. Une main apparaît du haut de l'écran et enlève délicatement le mouchoir du dessus à intervalles réguliers. Chaque feuille est insérée dans celle du dessous. La pile de mouchoirs crée un mur devant l'œil, suscitant le désir de voir au-delà. Au fur et à mesure que la pile se réduit, un arrière-plan lisse et flou se révèle. L'esprit se charge d'un flot de possibilités narratives et de connotations culturelles. Cependant, la pile diminue. L'action reste littérale. Il n'y a pas de bande sonore. L'enregistrement s'arrête après l'enlèvement du dernier mouchoir, alors que le spectateur a le temps de voir la surface libre de la table et le motif du mur derrière.

Page 79 : Stills from / Images tirées de *Mouchoirs*, 2007.

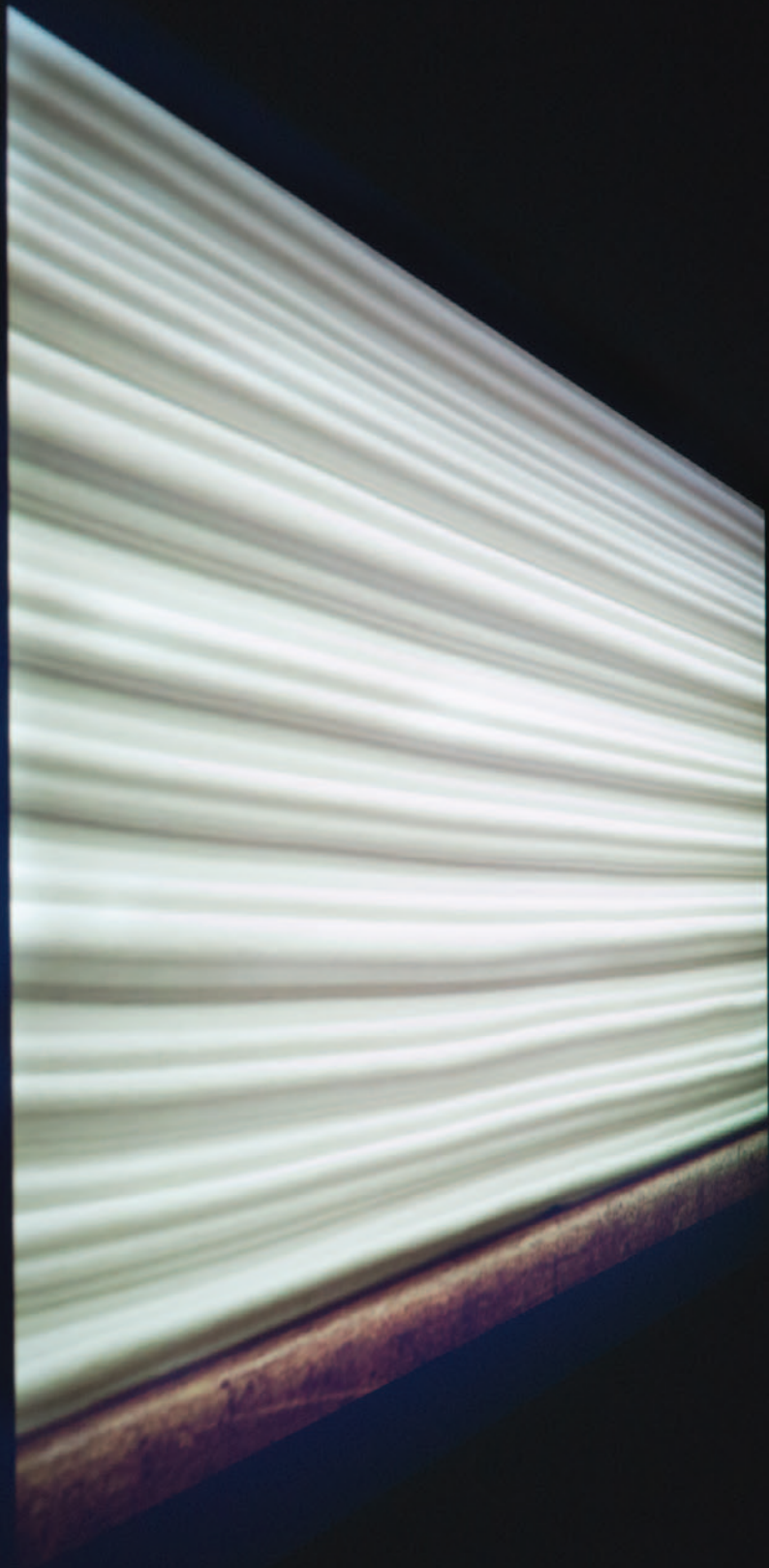
Pages 80–81 : *Mouchoirs*, 2007.

Pages 82–83, left to right / de gauche à droite : *Mouchoirs*, 2008 ; *Femme allongée*, 2014.

PHOTOS: PAUL LITHERLAND







Femme allongée — 2014

Video HD, colour, sound, 12 min. 41 sec.

Photo direction: Barry Russell

Editing and sound mix: Luc Bouchard

Actors: Michelle Léger, Catherine Karas, Denis Lamonde, Mathieu Lepage, Marie-Claude Buteau, Véronique Raymond, Carol Jones

With the support of the Conseil des arts et des lettres du Québec, Centre PRIM, Micro_Scope, Fonderie Darling / Quartier Éphémère

First presented in *Oscillations of the Visible* curated by Michèle Thériault at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal, 2014.

In this video a gray-haired woman who is lying on a table and covered with a white sheet becomes the focus of a series of actions. A combination of fixed and panning shots show the woman alone at first, lying still, in an aureole of light. Then a young woman appears from the surrounding darkness walking towards the woman; she stops and turns around and looks at the camera then closes her eyes. The woman on the table opens her eyes and breathes. A younger man and an older man then appear at her side: they look down at her. Just after they bend down to embrace her, one man resting his head on the back of the other one, a photographer (played by the artist) interrupts by taking their picture with a Polaroid. The men then raise the sheet, examine the woman and exchange glances as she turns away somewhat anxious. At this point the flash of the camera is heard as another photograph is taken. The camera cuts away to two uniformed nurses who proceed to sponge the woman's body with care. After they leave she is approached by a woman of similar age, who brings her hand to her face as they exchange glances of kind, mutual acknowledgement, and then the woman pulls the sheet over her face in a gesture associated with death. The camera cuts to a partial view of the sheet rising and falling in rhythm to the woman's breathing.

Vidéo HD, couleur, son, 12 min. 41 s

Direction photo : Barry Russell

Montage et mixage sonore : Luc Bouchard

Interprètes : Michelle Léger, Catherine Karas, Denis Lamonde, Mathieu Lepage, Marie-Claude Buteau, Véronique Raymond, Carol Jones

Soutien : Conseil des arts et des lettres du Québec, Centre PRIM, Micro_Scope, Fonderie Darling / Quartier Éphémère

Présentation inaugurale : *L'Oscillation du visible* commissariée par Michèle Thériault Galerie Leonard-et-Bina-Ellen, Université Concordia, Montréal, 2014.

Dans cette vidéo, une femme aux cheveux gris, étendue sur une table et recouverte d'un drap blanc, fait l'objet d'une suite d'actions. Une composition de prises de vue fixes et de panoramiques la représente d'abord seule, immobile, auréolée de lumière. Puis une jeune femme, émergeant de la noirceur environnante, s'avance vers elle, s'arrête, se retourne, fixe la caméra puis ferme les yeux. La femme étendue ouvre les siens et on perçoit sa respiration. Un jeune homme et un homme d'âge mur apparaissent ensuite à ses côtés et la regardent. Puis ils se penchent dans un geste de sollicitude, le plus jeune reposant sa tête sur le dos de l'autre. Une photographe (il s'agit de l'artiste elle-même) surgit et les interrompt en les prenant en photographie à l'aide d'un Polaroid. Les hommes soulèvent ensuite le drap, examinent la femme et échangent des regards alors que la femme se détourne, montrant de l'inquiétude. À ce moment, on entend le déclenchement du flash de l'appareil photo signalant qu'une autre photographie est prise. Suit alors une séquence dans laquelle deux infirmières en uniforme s'affairent à laver avec soin le corps de la femme à l'aide d'éponges. Après leur départ, une femme d'âge mûr s'approche d'elle et dirige une main vers sa figure. Elles échangent des regards de bienveillance et de reconnaissance mutuelle. La femme étendue tire alors le drap sur son visage dans un geste connotant la mort. La caméra enchaîne par un gros plan montrant le drap qui se soulève et s'abaisse suivant le rythme de la respiration de la femme.

Page 85 : *Femme allongée*, 2014.

Pages 86-87, left to right / de gauche à droite :

Stills from / Images tirées de *Femme allongée*, 2014 ; *Polaroid*, 2014.

Pages 88-89 : Still from / Image tirée de *Femme allongée*, 2014.

Pages 90-91, left to right / de gauche à droite : *Femme allongée*, 2014 ; *Box*, 2009.

PHOTOS: PAUL LITHERLAND









Box — 2009

Video HD, sound, colour, 22 hrs.

First presented in *Olivia Boudreau, Dazibao, Montréal, 2010.*

Box is a continuous sound and video recording of a horse inside a stall. The camera is fixed and the scene is illuminated by natural light or obscured by its absence at night. The image, framed vertically, is a still life of the stall door as much as it is an unblinking portrait of the life behind it. The frame of the gate neatly lines the frame of the image. The gate is built of thin vertical slats reinforced by stronger planks of wood. A row of metal bars completes the upper half of the door; one bar is bent, creating a space wide enough for the horse's snout to pass through. Leather harnesses dangle from the gate like an oversized knocker. Inside the stall, the horse moves around constantly, though its legs are invisible. The horse is very tall and has a shiny black coat. It neighs, smells the air, and shows interest in the world outside as it peers through a small window at the opposite end of the stall through which, when it is daytime, light streams. The camera captures the horse's reaction to a man walking across the frame and exiting the barn with another horse. At 22 hours in length, the video runs through the night and almost total darkness. It is practically impossible to watch continuously; one happens upon it, observes, and moves on. There are changes in the quality and intensity of the light, accompanied by ambient sounds of all sorts.

Page 93 : Still from / Image tirée de *Box*, 2009.

Pages 94–95, left to right / de gauche à droite : *Box*, 2009 ; *Les Petits*, 2010.

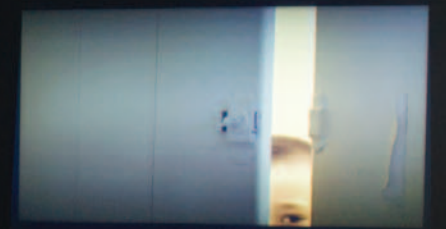
PHOTO : PAUL LITHERLAND

Vidéo HD, son, couleur, 22 h

Présentation inaugurale : *Olivia Boudreau, Dazibao, Montréal, 2010.*

Box est l'enregistrement sonore et vidéo continu de la présence d'un cheval dans sa stalle. La caméra est fixe et la scène est éclairée par la lumière naturelle, donc obscurcie pendant la nuit. L'image, cadrée verticalement, est une nature morte de la porte de la stalle et, du même coup, un portrait imperturbable de la vie située derrière elle. Le cadre de la barrière délimite exactement le cadre de l'image. La barrière est faite de lattes verticales soutenues par des planches de bois plus fortes. Une ligne de tiges de métal complète la partie supérieure de la porte. L'une d'entre elles est pliée, ce qui crée un espace assez large pour laisser passer le museau du cheval. Des harnais de cuir pendent de la barrière, donnant l'impression d'un heurtoir surdimensionné. Dans la stalle, le cheval se déplace constamment, bien que ses pattes restent invisibles. Le cheval est très grand et son pelage est noir et luisant. Il hennit, hume l'air et s'intéresse au monde extérieur en regardant par une petite fenêtre située à l'extrémité opposée de la stalle, où passe la lumière du jour. La caméra saisit la réaction du cheval lorsqu'un homme traverse l'écran et quitte l'étable avec un autre cheval. D'une durée de vingt-deux heures, la vidéo continue à la nuit tombée jusqu'à une noirceur quasi totale. Il est presque impossible de regarder l'œuvre sans arrêt : le spectateur y vient, observe, puis s'éloigne. Il y a des changements dans la qualité et l'intensité de la lumière, accompagnés par des bruits ambiants de toutes sortes.





The Movement of the Image: Vitality in Olivia Boudreau's Media Production

Christine Ross

Olivia Boudreau's media works—for the most part HD video sequences, but which also comprise 16 mm films—share a common approach that one could call a phenomenology of slow-time. They are conceived and developed as temporal objects to be perceived in long duration. The filmed action, usually minimal and, at first glance, eventless, is captured in a sequence shot by a static camera. The recording time is sometimes very long—a length that the action's minimalism and banality amplifies at the viewing moment. *Le Mur* (2010), for example, consists of a single sequence displaying a sheet drying on a clothesline for sixty-three minutes. *Le Bain* (2010) shows a couple taking a bath together for over twenty minutes. *Box* (2009) is comprised of a twenty-two hour long take of a horse in its stall. *Mouchoirs* (2007), is a forty-six minute long video that begins with an abstract image of white horizontal stripes that a movement triggered by fingers plucking one sheet after another until none remain, gradually reveals to be depicting a pile of paper handkerchiefs. *Pelages* (2007) consists of a long take of a performance in which the artist, clad in a fur coat, is shown in profile and stands on all fours for nearly five hours. The phenomenology of slow-time—of time as it is subjectively experienced by the viewer—does not solely stem from the works' real duration. It derives above all from the filmed action. *Intérieur*, a double projection video installation made in 2012, is significant in this regard. The two screens display two slightly time-delayed perspectives of the interior of a single apartment with two windows: at first shut, the windows open one after the other due to a blowing wind and are then shut again by a woman who simply enters and exits the screen frame. The duration of the work is rather short (in this case, slightly over nine minutes), but subjectively long for a viewer who is placed before images of daily life and a banal action (shutting apartment windows; pulling curtains; drying a sheet; taking a bath; plucking a handkerchief; standing in a stable) that is intensified by the camera's immobility.

As the art historian Jean-Émile Verdier underlines: “this time is not a time that tells, but a time that shows.”¹ But what does it show? How does it show it? The hypothesis that I want to develop here is the following: the phenomenology of slow-time shows *movement*, not only in the sensory-motor meaning of the term, but in its *animation* sense. The long duration of the almost-nothing makes it possible to reveal micro-movements and micro-transformations that unfold in the image and which thus become events—which would otherwise have remained imperceptible. These micro-movements (for example, the sheet or curtain that moves as it is exposed to the wind, the man who splashes water on the body of his companion) are not actions guided by a cost-benefit logic. Nor are they revolutionary actions. It is rather about ordinary movements that animate the image and which are transmitted in long duration. The essential function of these movements consists in imparting a vital dynamism to the image and its viewer. In an interview in which she explains how *Box* was a way for her to appropriate the symbol of the horse as a mythic animal, Boudreau specifies that this appropriation enabled her to revive the cliché of the horse, to “go beyond the prefabricated meaning that comes with images, the preconceived ideas which cause us to no longer see what we look at.”² One year later, this time in relation to the *Le Mur*, she spoke of movement—movement as something which animates the object and the image, as well as the observer’s gaze—as a fundamental concern of her practice: “What interests me in this piece ..., is that right from the start the question is not to see what is behind the sheet, but to be permeated by this movement, the swaying of the sheets, the transition between the surfaces, the gesture of unveiling in itself for itself.”³ In insisting on the fact that it is the swaying of the sheet itself that counts for her as well as the way in which the viewer is permeated by it, the artist underlines the importance matter takes on in her work, more specifically animated matter.

I want to stay very close to these two statements, the complementary nature of which I view as essential to understanding Boudreau’s practice. It is first and foremost about going beyond clichés. The image is a cliché not only because it is always interested, but also because the development

1 Jean-Émile Verdier, “Olivia Boudreau. *Dans l’intervalle*” (press release), Galerie B-312, September 2010, http://www.oliviaboudreau.com/documents/comm_b312.pdf.
 2 Olivia Boudreau, quoted in Karine Denault, “Une journée dans un box”, *OVNI* 04, 2010, 7.
 3 Olivia Boudreau, “Entretien. Sylvie Vojik et Olivia Boudreau”, *art 3*, 2011, http://www.oliviaboudreau.com/documents/Vojik_Boudreau.pdf.

of image recording technologies is continuously increasing our capacity to multiply, and in the process, to trivialize images of our surrounding world. One must reendow the image with its power to show the imperceptible. How can this be done? Boudreau’s body of video work provides an answer: in turning the camera towards the everyday long enough for it to reveal itself in the image. But it is not so much about revealing something secret (“to see what is behind the sheet”) as it is about letting oneself be permeated by movement (“to be permeated ... by the swaying of the sheet”). The imperceptible that the long duration can show is the very movement of matter—the vitality of the image as well that of our surroundings’ objects and beings. Boudreau’s media production opens the viewer’s gaze to the living materiality of things.

Before focusing on several particularly significant works in relation to this issue, one needs to situate them in a broader field. They interweave two major developments in contemporary art: the aesthetics of the everyday and the new materialism. Their aesthetics of the everyday draws on “the vast reservoir of normally unnoticed, trivial and repetitive actions comprising the common ground of daily life” (according to Stephen Johnstone’s analysis)—a permanent reservoir that the sociology of contemporary art has explored, especially since the 1950s, “to ... bring uneventful and overlooked aspects of lived experience into visibility.”⁴ Henri Lefebvre and the Situationist International have been forerunners in this regard. Their practices sought primarily to free the everyday—that Georges Perec, the quintessential writer of everyday life, described as follows: “What happens everyday and returns everyday, the quotidian, the banal, the everyday, the plain, the common, the ordinary, the infra-ordinary, the background noise, the usual.”⁵—from its repressive routine component through aesthetic defamiliarization strategies capable of renewing it by making it strange. Even if Boudreau’s practice takes an interest in the everyday, it is more in alignment with recent artistic studies and practices which stress the benefits of routine for psychological development, problem solving, inventiveness

4 Stephen Johnstone, “Introduction: Recent Art and the Everyday”, in *The Everyday*, ed. Stephen Johnstone (Cambridge, MA: MIT Press and London: Whitechapel, 2008), 12.
 5 Georges Perec, *L’infra-ordinaire* (Paris: Éditions du Seuil, 1989), 11 (Our translation).

and sociopolitical action.⁶ It is rather the creative dimension of banality that underpins her focus on the materiality of things. In this regard, her practice also partakes in the emergence of the new materialism in contemporary art. Among others, the works of Pierre Huygue, Mark Lewis, Ann Hamilton, Fischli & Weiss, Joachim Koester spring to mind, and closer to home, those of David Altmejd and Massimo Guerrera: all of which seek, like Boudreau's work, to dissolve the duality of mind and matter to the fullest extent possible in order to show how materiality always exceeds inert matter. Their works lay bare the vitality and contingency of matter. The French artist, Pierre Huygue recently stated, in reference to his installation *Sans titre* presented at dOCUMENTA (13), in 2012, that the image had become a matter of vitality for him: "I'm interested in the vitality of the image, in the way an idea, an artifact, leaks into a biological or mineral reality ... I'm interested in the things or operations in themselves, in the contingency, in the creation of form that would not be exhausted by a sedimentation of discourses ... If I work now with animals, sexuality, using drugs, or hypnosis, I am essentially interested in something that is not play, something that is in itself."⁷ Boudreau's practice, which is likewise interested in animality and sexuality, but also in revealing the micro-movements of matter itself, partakes in the emergence of the new materialism in art by refining the image's temporal development.

To clearly understand how these two developments are combined in Boudreau's work and how this mixing corresponds to a unique image materialization aesthetic, the following analysis will focus on two works: *Pelages* and *Box*. What these productions have in common is that they display animality in proximity with humanity. I could have chosen another work than *Box* in so far as the figure of the animal is not an essential aspect of Boudreau's aesthetic. The sheet, the handkerchief, the curtain,

6 See, among others, Agnes Heller, *Everyday Life* (London: Routledge and Kegan Paul, 1984); Stephen K. White, ed., *Life-World and Politics: Between Modernity and Post-Modernity* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1989); Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, second edition (New York: Rowman and Littlefield, 2000); and Rita Felski, "Introduction", *New Literary History*, Vol. 33, N° 3 (Fall 2002), 607-622.

7 Pierre Huygue, in Sky Goodden, "Pierre Huygue Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art", ARTINFO Canada, August 30, 2012, <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huygue-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art/page/0/2>.

the window and the wind prove to be just as fruitful as the animal in this materialization process. But due to the fact that *Pelages* and *Box* both address the question of animality they make it possible to better grasp how the movement—"shown" by a phenomenology of slow-time—develops as an animation process. The animality thread also enables one to better understand how, for Boudreau, movement initially arises from the performance practice to then be extended by a work focused on the image, which is conceived in terms of a viewer's perception of it.

Becoming-animal

Pelages, a single screen video projected on a wall, does not at first appear to be based on an aesthetics of the everyday, because of its slightly surrealist overtones. But as a videotaped performance, it gradually makes visible the everydayness of the pose, of its endurance, its ordeal and its sexuality—the pose that we seek to adopt (and fail in reproducing) when we forge our identity through an identification with social ideals. This is a pivotal work in Boudreau's production to the extent that the performance unfolding in it displays the artist herself in a duality—woman object and woman subject—who is caught in a crisis by a way of a "becoming-animal," which was to become a persistent and continually transformed component throughout her work. As I will attempt to explain, the becoming-animal that establishes itself here, is a becoming-minor that is equal to any other becoming-minor, whether it be a becoming-woman, becoming-sheet or becoming-handkerchief. It begins as a performance, but it will become a practice that is more imagistic and perceptual in the subsequent works. Its three main components are already fully active here: the phenomenology of slow-time which reveals micro-movements, a focus on the matter of things and the animation of bodies. The essential resides in the performance's capacity to tip the woman's identification with the animal towards a becoming-animal, and to make animality leak into (to echo Huygue's words) femininity, and the non-human in the human and the human in the animal's quintessentially inert matter—its fur.

Pelages consists of a long take in which the artist—shown in profile, her legs naked, but wearing a waist-length fox fur coat—stands on all fours (thighs perpendicular to the floor and the knees on the ground), for nearly five hours. The fur shakes slightly due to the air blown by an off-screen

fan. We know to what extent the cliché is important for Boudreau, especially the necessity to go beyond it. The viewer is confronted here with the cliché of the objectified woman—more specifically as the sexual object of masculine desire. The approach developed in *Pelages* is not so much about deconstructing the cliché as it is about performing it by appropriating and exacerbating the iconographic theme of the “Venus in furs” (or an associated tradition). The theme has been established and transmitted, among others, by Titian’s *Venus with a Mirror* (circa 1555) and Rubens’ *Het Pelsken* (*The Fur*, circa 1638) pictorial works that explore the motif of the nude, but modest Venus (surprised, she hides her pubic region with a piece of fur clothing) to better eroticize her body (the gesture raises the breasts; the fur accentuates the skin, alludes to the hidden pubic hair and suggests a tactile access to the body.) It reappears in Leopold Ritter von Sacher-Masoch’s *Venus in Furs* (1870), in which fur is the key accessory of the author’s masochism, as well as in Meret Oppenheim’s *Object (Le Déjeuner en fourrure)*, 1936—an emblematic surrealist work the strangeness of which resides in the use of Chinese gazelle fur to cover a cup, its saucer and a small spoon, hence associating domesticity, femininity and eroticism. It continues up until Helmut Newton’s chic porno photographs of the 1980s and 1990s, in which the femme fatale, standing and wearing high heels, appears naked under her fur coat and strikes a dominant position, which is apparently not subjugated to masculine desire. In her performance series *VB*, created in the 1990s and 2000s, the Italian artist Vanessa Beecroft undermined Newton’s iconography by staging naked or semi-naked women who mime his famous prototypes. Required to stand still for two or three hours, her models were doomed to fail in their task of holding the pose. Boudreau knows Beecroft’s work, but she finds that it lacks irony.⁸

Pelages explores the humorous side inherent in this type of performance of the everyday: the on all fours position literalizes the animality of the “Venus in furs” in an almost burlesque manner and the artificial wind blown on the fur ridicules its wild animality. This aspect is crucial—in addition to the fact that the performance unfolds in a private space which preserves the action’s intimacy—for, instead of comprehending the performance as a failed imitation, it allows for the development of a process that can aptly

8 Conversation between Olivia Boudreau and Christine Ross, “Le temps suspendu”, as part of the lecture and conversation series *Contemporary Art Between Time and History*, dir. Christine Ross, Musée d’art contemporain de Montréal, January 30, 2012.

be called (in following Gilles Deleuze’s terminology) a becoming-animal as a zone in which the human is deterritorialized. Her becoming-intensive is perceptible when the fur moves on its own in quasi autonomous gestures consisting of contortions, disorganization and reorganization.

In defining this notion, Deleuze (the artist says that it is especially the poetry and sensuality in the philosopher’s writings which have touched her)⁹ notably refers to Francis Bacon’s paintings in which the body is deformed by way of a head bearing animal traits. This deformation process matters in becoming-animal for it disorganizes the body as an organism and shatters its unity to create, at least temporarily, a body without organs. The animal traditionally makes it possible to delimit the specificity of the human as a species which distinguishes itself from the animal sphere not only through its mind, but also through its soul and history. Deleuze, much like Derrida after him, rejects this stupidity (“bêtise”) which consists of declaring the existence of an absolute split between humanity and animality: the animal, writes Derrida is a word “that men have instituted, a name they have given themselves the right and the authority to give to another living creature,” thus reserving the exclusive right to language for themselves.¹⁰ As the philosopher Anne Sauvagnargues points out, “Deleuze always retorts to this dualist position with a pluralist monism. If there is no need to sever humankind from other living creatures, it also not advisable to isolate the living from the material through a cut that splits the animate from the inanimate. The concept of the animal thus serves to ensure the human distinction in a twofold manner: because it commands the distinction between nature and culture, corporality and spirituality, but also because it separates the vital from the material. It therefore only has an operative function in a dualist philosophy.”¹¹ The Deleuzian concept of becoming-animal instead affirms the non-homogeneous continuities between the material and spiritual, between the animate and inanimate. Every individuation process is a differentiation of forces (the effect of real, but intensive movements), to the extent that, for Deleuze, every individual, whether it be a being or a thing, does not emerge in opposition, in analogy,

9 Olivia Boudreau, email exchange with the author, August 22, 2013.

10 Jacques Derrida, “The Animal That Therefore I Am (More to Follow)”, trans. by David Wills, *Critical Inquiry*, Vol. 28, N° 2 (Winter, 2002), 392.

11 Anne Sauvagnargues, “Deleuze. De l’animal à l’art”, in *La philosophie de Deleuze*, François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues and Paola Marrati (Paris: Presses Universitaires de France, 2004), 125 (Our translation).

in filiation, in identification or in correspondence of relations with the other from which it would be distinct, but through a proximity and an indiscernibility.¹² The becoming-animal processes indicate operations thanks to which the human being recomposes his/her organism “with *something else*” which relates more or less directly to the animal with which she/he has common features.¹³ Notions of movement and temporality are central here since it is no longer about thinking the body “through the form that determines it,” but only through “the sum total of the material elements belonging to it under given relations of movement and rest, speed and slowness (longitude); the sum total of the intensive affects it is capable of at a given power or degree of potential (latitude).”¹⁴ The becoming-animal movements correspond to the development of forms (it is their visible part), but, more fundamentally, they are composed of pure affects, pure relations of speed and slowness which are developed below the perceptual threshold.

For over five hours, *Pelages* shows the artist taking on various positions on the floor, negotiating her pose in order to better endure it. But, in doing so, the artist changes the pose through these very positions. Adjusting herself to the weight and heat of the fur, she arches her back, bends her knees, moves her hands on the floor, etc. But the performance also brings forth the comic potential to produce unique moments of pure contingency, as the fur takes on a life of its own, in indifference to the artist—especially when Boudreau’s hair covers her face thus causing her head to disappear into the background with which it merges—and that she becomes an animated beast equipped with her own head in a state of a continuous disorganization and re-individuation. The ordeal of imitating the animal develops an eroticism that falls flat. The stereotype is rapidly revealed and the essential part of the work is thus to be found elsewhere. Above all, the performance makes it possible to inhabit the fur, to exacerbate the stereotype, to make the fox and the woman co-exist side by side, to create the conditions in which it becomes possible for her to disorganize her own body and to assemble it with “*something else*” that relates to animality. When Boudreau’s head merges with the black ground, or when it is hidden on the floor by her arms, her shoulder covered in fur, she becomes a half-human half-animal head and the arms become the body of this new

12 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 238-240.

13 *Ibid.*, 296.

14 *Ibid.*, 282.

hybrid. This body arises by hanging onto Boudreau’s torso, like a grafted puppet, which is endowed with independent forward and backward movement. Once this fur outgrowth has taken shape, the viewer that I am was unable to perceptually leave it behind. This outgrowth suggests relations of speed and slowness, of movement and rest that are infinite by way of their microscopy. A multiplicity of metamorphoses fusing the human and the animal are assembled around this outgrowth, yet it is never about becoming a specific animal. Boudreau does not become a fox, a cat, a dog or a lynx. Nor does the fur return to its fox state. It is rather the artist’s human form that is transformed through contact with the fur. And the fur, as an inert matter, suddenly animates the human by being itself animated through the contact with the human.

The vitality-image

Pelages is a performance work in which the artist materializes a becoming-animal, but it is also a video that transmits this performance to the viewer. She documents it all the while opening her gaze to these micro-movements. *Pelages* supports a becoming-animal that will establish a veritable aesthetics of perception in the subsequent works. This is the hypothesis I propose: the becoming-animal will constitute, essentially as of *Box*, the very aesthetic whereby the prefabricated meaning which “comes with images” (according to Boudreau’s expression) could be surpassed through the development of a gaze, that of the receptive viewer, who will be invited to see what she/he views (the image) in such a way that this viewed thing never becomes completely distinct from his or her gaze. This transposition of the becoming-animal from the performance to the perceptual level means that the addressed viewers of *Box*, and of the HD sequences the artist has made since *Box*, will take him or her there where perception is no longer—as was traditionally the case in Western philosophy—the starting or endpoint of one’s experience of the image. The image becomes the site of a recording and transmission of micro-movements linked to the horse’s slight movements, which occupy the viewer’s perception and move towards it in order to permeate it. Perception—on a plane of immanence—will henceforth be that which arises in contact with images driven by non-human movements which are at once perceptible (Boudreau’s body of video works constantly explores the phenomenology of slow-time to make the micro-movements of the everyday visible) and imperceptible (these micro-movements refer

back to all those that escaped us, to all those that underpin them, to life itself). We acknowledge that this is a Bergsonian perspective according to which perception, even if it is of a sensory-motor nature aimed at action and guided by the needs of everyday life, can also be developed below and beyond human perception proper. This analysis is coupled with another perspective according to which the perceived permeating form is endowed with a potentiality, a pole of intensity that is energetic rather than static, that addresses and questions the subject, whom the philosopher Gilbert Simondon always presumes to be “guided by a vital dynamism.”¹⁵

To properly understand this transposition, let us focus for a moment on *Box*, a video projected on a wall, the singularity of which resides in the fact that it no longer presents the figure as part of a performance carried out by the artist, but as a being to be looked at. *Box* is a twenty-two hour HD long take of a horse in its stall. The work exhibits the everyday life of a horse—which essentially consists of staying in its stall (it will leave it just once, for about twenty minutes, so that its quarters may be freed for cleaning: another ordinary everyday operation). Recorded by a static camera—without pathos or glorification, no editing, no commentary, no extraneous sound (only the location sounds are audible)—the horse is nevertheless shown in close-up. This framing provides a paradoxical access to the horse. On the one hand, the close-up leaves little room between the stall door and the image surface, which brings the upper part of the horse into closer view, thus heightening its presence to such a point that it at times appears to be on the verge of stepping into our space. This sensation of proximity is intensified through the image dimension in which the scale of the horse corresponds to that of an average viewer. On the other hand, the door takes up more than half of the lower image, which underscores the impression of the animal’s confinement and inaccessibility. The stall is framed and projected in such a way that viewers may sense how it restricts the horse’s movement and isolates it from the other horses as well as humans. This horse is both close and far, accessible and inaccessible. The dynamism of this paradox encourages a heightened proximity with the horse, but it also avoids this impetus being merely a matter of the human’s projection on the non-human, just as it excludes a simple spectacular display of the animal. Anthropomorphism is not eliminated, but its

15 Gilbert Simondon, *L’individuation psychique et collective. À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité* (Paris: Aubier, 2007), 88 (Our translation).

crystallization is disturbed. Yet, this horse appears to be light-years from the romantic horses (fiery or wounded) of modern cinema and painting.

The cliché of the romantic horse has been dispelled to give way to a succession of observations: despite its confining space, the horse is in movement, even when immobile; the light of day passing through window in the background gradually changes in intensity; viewers, who are themselves in their white box “stall” (the gallery), are at rest and in movement before the image; and the horse’s movements within the stall, which block and then allow the light source from the window to pass through, become the conditions underpinning the possibility of the image’s very visibility. In observing the animal, one slowly becomes aware of this privileged access to its privacy, which is only revealed in the long duration. Little by little, throughout the twenty-two hours of images, which no viewer has ever seen in their entirety, the infinite micro-gestures of the horse’s everyday come into view: its slight head nods, the subtle movements of its gaze, its neighs, its movements in the space, agitation and tranquility, rest, repeated stretching of its neck, positioning its body close to the window, passing its muzzle through the bars, directing its gaze towards us (looking at us without seeing us, like the protagonist in *Intérieur* and those of *L’Étuve*, 2011). The colours of the horse’s stall, even the texture of the surfaces, continually change in density, nuance and tonality. The long take’s twenty-two hours transmit these actions in a continuum that extends from the visible to the non-visible (and through all degrees of visibility, brightness and darkness which separate these poles), from the audible to the not-heard, the perceived to the non-perceived. *Box* hence does not solely represent a unique occasion to witness the micro-movements of a horse restricted by its living quarters (the sequence is in this sense a hymn to the animal’s vital dynamism). This work also gives the viewer the opportunity to acknowledge the impossibility of perceiving, or sometimes even guessing at, all these micro-movements, of being dependent on the horse’s micro-movements to see something, to be viewed by it, to be animated by its own perception when it is exposed to the contingencies of these transformations. The animal, the image and the viewer are placed alongside each other, in a heterogeneous continuity and no longer according to a relationship of absolute distinction. They leak into one another. In this regard *Box* draws on the heritage of Arte Povera, all the while renewing its aesthetic. In 1969, Jannis Kounellis presented his installation of twelve live horses in his L’Attico gallery in Rome. In so doing, he introduced life into the gallery space. *Box* functions the same way, not by transforming the gallery into a stable, but by developing a becoming-stable

of the image. It is no longer about simply seeing the micro-movements of the stall, but primarily about being permeated by them in order to better see, and also to not see, to go beyond the cliché.

* * *

When Deleuze developed the time-image concept in regards to post-war cinema (Italian neorealism and the French New Wave, in particular), he defined the image as an optical and acoustical situation which replaces the sensory-motor situation of traditional realist cinema.¹⁶ In the purely optical and acoustical situation, the protagonists' perception ceases to be developed from an action and extended into action, to instead become related to thought. These observers are not so much actors in their environments as they are seers wandering in undetermined spaces, because the sensory-motor schema is "shattered from the inside,"¹⁷ (perceptions and actions cease to succeed one another and spaces are no longer assembled together) and time is freed from its succession function. Nowadays, the vision of the seer and the visionary has itself become a cliché. The time-image has also become a problem, for what is to be done with this time that is freed from movement? The contemporary viewers of whom Boudreau expects receptiveness are hardly in a position to readily abandon themselves to a time of extensive duration, for they are in a hurry, shackled by multitasking, often subject to an attention deficit,¹⁸ and caught up in an increasingly interactive relationship with the image. How can they be exposed to the contingencies of life? In response to this, Boudreau offers a way: the image as the transmission site of micro-movements which are contingent on everyday matter, insofar that these non-human entities (horse, fur, sheet, handkerchief, curtain, window, water, wind, steam, and the image as such) are situated in proximity to the observer. In this regard, Boudreau's aesthetic contributes to the emergence of a new materialism in recent art: she affirms the vitality of matter, which, in turn, vitalizes our

16 Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 5-9.

17 Ibid., 40.

18 This is Bernard Stiegler's hypothesis. See, among others, Bernard Stiegler, "Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu", *Le Monde diplomatique*, June 2004, <http://sitecon.free.fr/stiegler.htm>.

perception. As Diana Coole and Samantha Frost argue in their reflection on the new materialism, this call to vitality is crucial if we want to tackle the challenges of the 21st century, particularly those pertaining to environmental changes, the dark side of which partially stems from the human relationship to matter as an inert entity to be exploited until depletion. This call to vitality also matters if we wish to ready ourselves to respond to scientific and technological advances, among others particle physics, which have substantially modified our understanding of the composition of matter, as well as chaos and complexity theories, which considerably undermine our understanding of matter as a stable and predictable entity.¹⁹

—Translated from the French by Bernard Schütze

19 Diana Coole and Samantha Frost, "Introducing the New Materialisms", in *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, eds. Diana Coole and Samantha Frost (Durham and London: Duke University Press, 2010), 9.

**Le mouvement de l'image.
La vitalité dans la production média d'Olivia Boudreau**

Christine Ross

Les œuvres médiatiques d'Olivia Boudreau – qui sont pour la plupart des séquences vidéo HD, mais qui consistent aussi en films 16 mm – ont en commun une approche qu'on pourrait appeler une phénoménologie du temps lent. Elles sont conçues et élaborées comme des objets temporels à percevoir dans la longue durée. L'action enregistrée est généralement minimale et, à première vue, non événementielle, saisie dans un plan-séquence par une caméra statique. Le temps d'enregistrement est parfois très long – une longueur amplifiée au moment de la réception par le minimalisme et la banalité de l'action. *Le mur* (2010), par exemple, présente, dans son unique séquence, un drap qui sèche sur une corde pendant soixante-treize minutes. Dans *Le bain* (2010), un couple est filmé prenant un bain ensemble pendant plus de vingt minutes. *Box* (2009) présente un plan-séquence d'un cheval dans son box pendant vingt-deux heures. *Mouchoirs* (2007), vidéo HD d'une durée de quarante-six minutes, s'ouvre sur une image abstraite de bandes horizontales qui fait peu à peu place à un mouvement qui se révèle celui d'une pile de papiers mouchoirs, suscité par des doigts qui retirent les mouchoirs un à un, jusqu'au dernier. *Pelages* (2007) propose en un plan-séquence une performance de l'artiste, revêtue d'un manteau de fourrure, vue de profil, se tenant à quatre pattes pendant près de cinq heures. La phénoménologie du temps lent – du temps tel qu'il est vécu subjectivement par le spectateur – ne tient pas uniquement à la durée réelle des œuvres. Elle est surtout tributaire de l'action enregistrée. *Intérieur*, installation vidéo à double projection, réalisée en 2012, est significative à cet égard. Les deux écrans présentent deux perspectives légèrement décalées de l'intérieur d'un même appartement doté de deux fenêtres : d'abord fermées, les fenêtres s'ouvrent les unes après les autres sous l'effet du vent et seront refermées par une femme qui ne fera qu'entrer et sortir du champ de la caméra. La durée de l'œuvre est plutôt courte (un peu plus de neuf minutes, dans ce cas), mais subjectivement longue pour un spectateur ainsi exposé à des images de la vie quotidienne et à une action dont la banalité (fermer les fenêtres de

l'appartement; tirer les rideaux; sécher un drap; prendre son bain; prendre un mouchoir; se tenir dans un box) est renforcée par l'immobilité de la caméra.

Comme le souligne l'historien de l'art Jean-Émile Verdier, «ce temps n'est pas un temps qui raconte, mais un temps qui montre¹.» Mais que montre-t-il? Comment montre-t-il? L'hypothèse que je veux développer ici est la suivante : la phénoménologie du temps lent montre du *mouvement*, non seulement dans le sens sensori-moteur du terme, mais dans son sens d'*animation*. La longue durée du presque-rien permet de révéler les micromouvements et micro-transformations qui se déploient dans l'image et deviennent ainsi des événements – lesquels seraient autrement demeurés imperceptibles. Ces micromouvements (par exemple, le drap ou le rideau qui bouge parce qu'exposé au vent, ou l'homme qui asperge le corps de sa compagne avec l'eau du bain) ne sont pas des actions orientées par une logique de coûts et de bénéfices. Ce ne sont pas non plus des actions révolutionnaires. Il s'agit plutôt de mouvements ordinaires qui animent l'image et qui sont transmis dans la longue durée, mouvements dont la fonction essentielle est de conférer à l'image et à celui qui la perçoit un dynamisme vital. Dans une entrevue où elle explique comment *Box* fut pour elle une façon de s'approprier le symbole du cheval en tant qu'animal mythique, Boudreau précise que cette appropriation lui a permis de réanimer le cliché du cheval, de «dépasser le sens préfabriqué qui vient avec les images, les idées préconçues qui nous amènent à ne plus voir ce que l'on regarde².» Un an plus tard, cette fois en relation avec *Le mur*, elle parle du mouvement – le mouvement en tant qu'animation de l'objet, de l'image et du regard qui l'observe – comme une préoccupation centrale de sa pratique : «Ce que je trouve intéressant dans cette pièce [...], c'est que dès le début la question n'est pas de voir ce qui est derrière le drap, mais d'être imprégné de ce mouvement, l'oscillation du drap, le passage entre les surfaces, le geste de dévoiler en lui-même pour lui-même³.» En insistant sur le fait que c'est l'oscillation même du drap qui compte pour elle ainsi que la façon dont le spectateur s'en imprègne, l'artiste souligne l'importance que revêt la matière dans son travail, plus particulièrement la matière animée.

- 1 Jean-Émile Verdier, «Olivia Boudreau. *Dans l'intervalle*» (communiqué), Montréal, Galerie B-312, septembre 2010. [http : //www.oliviaboudreau.com/documents/comm_b312.pdf](http://www.oliviaboudreau.com/documents/comm_b312.pdf).
- 2 Olivia Boudreau, citée dans Karine Denault, «Une journée dans un box», *OVNI Magazine* (Montréal), n° 4, 2010, p. 7.
- 3 Olivia Boudreau, «Entretien. Sylvie Vojik et Olivia Boudreau», Valence, Éditions art3, 2011, n. p. [http : //www.oliviaboudreau.com/documents/Vojik_Boudreau.pdf](http://www.oliviaboudreau.com/documents/Vojik_Boudreau.pdf).

Je tiens à rester ici au plus près de ces deux énoncés dont la complémentarité m'apparaît essentielle à la compréhension de la pratique de Boudreau. Il s'agit avant tout de clichés à dépasser. L'image est un cliché non seulement parce qu'elle est toujours intéressée, mais aussi parce que le développement des technologies de prise de vue ne cesse d'augmenter notre capacité de multiplier et, ce faisant, de banaliser les images du monde qui nous entourent. Il faut redonner à l'image son pouvoir de montrer l'imperceptible. Comment y arriver? La vidéographie de Boudreau répond : en tournant la caméra vers le quotidien assez longtemps pour qu'il se révèle dans l'image. Mais il ne s'agit pas tant de révéler quelque secret («voir ce qui est derrière le drap») que de s'imprégner de mouvement («être imprégné de [...] l'oscillation du drap»). L'imperceptible que le temps long peut montrer est le mouvement même de la matière – la vitalité autant de l'image que des objets et des êtres de notre environnement. La production médiatique de Boudreau ouvre le regard du spectateur à la matérialité vivante des choses.

Avant de s'arrêter à quelques œuvres particulièrement significatives de cet enjeu, il importe de les situer dans un champ plus large. Elles entrelacent deux développements importants de l'art contemporain : l'esthétique du quotidien et le nouveau matérialisme. Leur esthétique du quotidien puise dans «la vaste réserve d'actions normalement inaperçues, triviales et répétitives qui composent le domaine de la vie quotidienne» (selon l'analyse de Stephen Johnstone) – une réserve permanente que la sociologie et l'art contemporains ont explorée, surtout à partir des années 1950, «de façon à rendre visibles les aspects non événementiels et négligés de l'expérience vécue⁴.» Henri Lefebvre et l'Internationale situationniste ont été des précurseurs à cet égard. Leurs pratiques cherchaient avant tout à libérer le quotidien – que Georges Perec, l'écrivain par excellence de la vie quotidienne, décrivait ainsi : «Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel⁵» – de sa composante routinière répressive, par des stratégies esthétiques de défamiliarisation aptes à le renouveler en le rendant étrange. Mais, si la pratique de Boudreau s'intéresse au quotidien, elle se situe davantage en synchronie avec des études et des pratiques

- 4 Stephen Johnstone, «Introduction : Recent Art and the Everyday», dans *The Everyday*, Stephen Johnstone (dir.), Cambridge, MA, MIT Press et Londres, Whitechapel, 2008, p. 12. Notre traduction.
- 5 Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 11.

artistiques récentes qui insistent sur les bienfaits de la routine pour le développement psychologique, la résolution de problèmes, l'inventivité et l'action sociopolitique⁶. Son attention à la matérialité des choses s'attache donc plutôt à la dimension créative de la banalité. En cela, sa pratique participe également à l'émergence du nouveau matérialisme en art contemporain. Pensons, entre autres, aux œuvres de Pierre Huygue, de Mark Lewis, d'Ann Hamilton, de Fischli & Weiss, de Joachim Koester et, plus près de nous, de David Altmejd et de Massimo Guerrera : elles visent toutes, à l'instar du travail de Boudreau, à dissoudre autant que possible la dualité de l'esprit et de la matière pour montrer comment la matérialité dépasse toujours la matière inerte. Leurs œuvres exposent la vitalité et la contingence de la matière. L'artiste français Pierre Huygue déclarait récemment, à propos de l'installation *Sans titre* présentée à DOCUMENTA (13), en 2012, que l'image est devenue pour lui une question de vitalité : « Je suis intéressé par la vitalité de l'image, par la façon dont une idée ou un artefact fuit dans une réalité biologique ou minérale. [...] Je suis intéressé par les choses et les opérations en elles-mêmes, par la contingence, par la création de la forme qui ne saurait être épuisée par une sédimentation de discours. [...] Si je travaille avec les animaux, la sexualité, si j'utilise les drogues ou l'hypnose, c'est essentiellement parce que je suis intéressé par quelque chose qui n'est pas de l'ordre du jeu mais qui existe en soi⁷. » La pratique de Boudreau, elle-même concernée par l'animalité et la sexualité, mais aussi par la révélation des micromouvements de la matière elle-même, participe à l'émergence du nouveau matérialisme en art en affinant le développement temporel de l'image.

Pour bien comprendre comment ces deux développements se combinent dans le travail de Boudreau et comment ce métissage correspond à une esthétique unique de matérialisation de l'image, l'analyse qui suit se

6 Voir, entre autres, Agnes Heller, *Everyday Life*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1984; *Life-World and Politics: Between Modernity and Post-Modernity*, Stephen K. White (dir.), Notre-Dame, University of Notre Dame Press, 1989; Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, deuxième édition, New York, Rowman and Littlefield, 2000; et Rita Felski, « Introduction », *New Literary History* (Baltimore, The John Hopkins University Press), vol. 33, n° 3, automne 2002, p. 607-622.

7 Pierre Huygue, dans Sky Goodden, « Pierre Huygue Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art », ARTINFO Canada, 30 août, 2012. <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huygue-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art/page/0/2>. Notre traduction.

concentrera sur deux œuvres : *Pelages* et *Box*. Ces réalisations ont ceci en commun qu'elles mettent en scène l'animalité dans son voisinage avec l'humanité. J'aurais pu choisir une autre œuvre que *Box* dans la mesure où la figure de l'animal n'est pas essentielle à l'esthétique de Boudreau. Le drap, le mouchoir, le rideau, la fenêtre, le bain et le vent s'avèrent tout aussi féconds que l'animal dans ce processus de matérialisation. Mais le fait que *Pelages* et *Box* partagent la question de l'animalité permet de mieux saisir comment le mouvement – « montré » par une phénoménologie du temps lent – s'élabore en tant que processus d'animation. Le fil de l'animalité permet aussi de mieux saisir, chez Boudreau, comment le mouvement naît d'abord de la pratique de la performance, pour ensuite être prolongé par un travail sur l'image, conçue comme image perçue par un spectateur.

Le devenir-animal

Pelages, une vidéo monobande projetée au mur, ne relève pas d'emblée d'une esthétique du quotidien, à cause de ses connotations légèrement surréalistes. Mais, en tant que performance vidéographiée, elle donne progressivement à voir le quotidien de la pose, de l'endurance, de l'épreuve et de la sexualité – la pose que nous cherchons tous et chacun à adopter (et échouons à reproduire) lorsque nous forgeons notre identité en nous identifiant aux idéaux sociaux. C'est une œuvre pivot dans la production de Boudreau dans la mesure où la performance qui s'y déploie met l'artiste elle-même en scène dans une dualité – femme objet et femme sujet –, mise en crise par un « devenir-animal » qui ne cessera de traverser son œuvre et de s'y transformer. Le devenir-animal qui s'y institue, comme je tenterai de l'expliquer, est un devenir-mineur égal à tout autre devenir-mineur, qu'il s'agisse d'un devenir-femme, d'un devenir-drap ou d'un devenir-mouchoir. Il s'amorce comme performance, mais il deviendra, dans les œuvres subséquentes, une pratique davantage imagique et perceptuelle. Ses trois composantes principales sont déjà pleinement actives ici : phénoménologie du temps lent révélatrice de micromouvements, attention à la matière des choses et animation du corps. L'essentiel se trouve dans la capacité de la performance de faire basculer l'identification de la femme à l'animal vers un devenir-animal, et de faire fuir (pour reprendre le terme de Huygue) l'animalité dans la féminité, le non-humain dans l'humain et l'humain dans la matière inerte par excellence de l'animal – sa fourrure.

Pelages présente un plan-séquence dans lequel l'artiste – vue de profil, les jambes nues, mais revêtue d'un manteau de renard coupé à mi-corps – se tient à quatre pattes (les cuisses perpendiculaires au sol et les genoux posés par terre) pendant près de cinq heures. La fourrure frémit légèrement sous l'effet de l'air propulsé par un ventilateur situé hors cadre. On sait à quel point le cliché est important pour Boudreau, mais surtout la nécessité de le dépasser. Ici, le spectateur est d'emblée exposé au cliché de la femme comme objet – plus spécifiquement, comme objet sexuel du désir masculin. La démarche développée dans *Pelages* ne consiste pas tant à déconstruire le cliché qu'à le performer en s'appropriant et en exacerbant la tradition iconographique du thème de la «Vénus à la fourrure» (ou une tradition qui lui serait connexe). Le thème en a été établi et transmis, entre autres, par *La Vénus au miroir* (vers 1555) du Titien et *Het Pelsken* (*La petite fourrure*, vers 1638) de Rubens – œuvres picturales qui explorent le motif de la Vénus nue mais pudique (surprise, elle cache la région pubienne à l'aide d'une pièce de vêtement en fourrure) pour mieux érotiser son corps (le geste soulève les seins; la fourrure fait ressortir la chair, renvoie à la pilosité cachée et suggère l'accès tactile au corps). Il revient dans le roman de Leopold Ritter von Sacher-Masoch, *La Vénus à la Fourrure* (1870), où la fourrure devient un accessoire pivot du masochisme de l'auteur, ainsi que dans *Le déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim – œuvre emblématique du surréalisme dont l'étrangeté provient du fait d'avoir recouvert de fourrure de gazelle chinoise une tasse, sa soucoupe et une petite cuillère, associant ainsi domesticité, féminité et érotisme. Il se prolonge jusqu'aux photographies porno chic d'Helmut Newton des années 1980 et 1990, où la femme fatale, debout et en talons aiguilles, apparaît nue sous son manteau de fourrure, adoptant une position de domination, apparemment non assujettie au désir masculin. Dans sa série de performances *VB* réalisées dans les années 1990 et 2000, l'artiste italienne Vanessa Beecroft a fragilisé l'iconographie newtonienne en mettant en scène des femmes nues ou semi-nues mimant ses célèbres prototypes. Ainsi engagées dans une immobilité de deux ou trois heures, ses figurantes étaient condamnées à échouer dans leur devoir de garder la pose. Boudreau connaît le travail de Beecroft mais y voit un manque d'ironie⁸.

8 Conversation entre Olivia Boudreau et Christine Ross, «Le temps suspendu», dans le cadre du cycle de conférences et de conversations *L'art contemporain entre le temps et l'histoire*, Christine Ross (dir.), Musée d'art contemporain de Montréal, le 30 janvier 2012.

Pelages explore le comique inhérent à ce type de performance du quotidien : la position à quatre pattes littéralise de façon quasi burlesque l'animalité de la «Vénus à la fourrure» et la projection du vent artificiel sur la fourrure ridiculise son animalité sauvage. Cette dimension est cruciale – ajoutée au fait que la performance se déroule dans un espace privé qui préserve l'intimité de l'action – car, au lieu de concevoir la performance comme un échec d'imitation, elle permet l'élaboration d'un processus qu'il convient d'appeler (suivant la terminologie de Gilles Deleuze) un devenir-animal en tant que zone de déterritorialisation de l'humain. Son devenir intensif est perceptible lorsque la fourrure s'anime par elle-même dans une gestuelle quasi autonome toute en contorsion, désorganisation et réorganisation.

Lorsqu'il définit cette notion, Deleuze (l'artiste déclare avoir été touchée surtout par la poésie et la sensualité des écrits du philosophe⁹) fait notamment référence aux œuvres picturales de Francis Bacon, où le corps humain est déformé par une tête dotée de traits animaux. Ce processus de déformation importe dans le devenir-animal puisqu'il désorganise le corps comme organisme et en brise l'unité pour créer, temporairement du moins, un corps sans organe. L'animal permet traditionnellement de circonscrire l'humain dans sa spécificité, comme une espèce qui se distingue de la sphère animale non seulement par son esprit, mais aussi par son âme et son histoire. Deleuze, tout comme Jacques Derrida après lui, réfute cette «bêtise» qui consiste à déclarer l'existence d'une césure absolue entre l'humanité et l'animalité : l'animal, écrit Derrida, c'est un mot que les humains «se sont donné le droit et l'autorité de donner à l'autre vivant», se réservant ainsi le droit exclusif au langage¹⁰. Comme le précise la philosophe Anne Sauvagnargues, «[à] cette position dualiste, Deleuze rétorque toujours par un monisme pluraliste. S'il n'y a pas lieu de couper l'homme des autres vivants par une différence de principe, il n'est pas plus indiqué d'isoler le vivant du matériel par une coupure scindant l'animé de l'inanimé. Le concept d'animal sert donc à assurer la distinction humaine par deux fois : parce qu'il commande la distinction entre nature et culture, corporéité et spiritualité, mais aussi parce qu'il sépare le vital du matériel. Il n'a donc de fonction opérative que dans une philosophie dualiste¹¹.» La notion deleuzienne du devenir-animal

9 Olivia Boudreau, entretien courriel avec l'auteure, le 22 août 2013.

10 Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 43 et 54.

11 Anne Sauvagnargues, «Deleuze. De l'animal à l'art», dans François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues et Paola Marrati, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 125.

affirme au contraire les continuités non homogènes entre le matériel et le spirituel, entre l'animé et l'inanimé. Tout processus d'individuation est une différenciation de forces (l'effet de mouvements réels mais intensifs), dans la mesure où, pour Deleuze, tout individu, qu'il soit être ou chose, émerge non pas en opposition, en analogie, en filiation, en identification ou en correspondance de rapports avec l'autre dont il serait distinct, mais en voisinage et en indiscernabilité¹². Les devenirs-animaux désignent des opérations à la faveur desquelles l'humain recompose son organisme «avec *autre chose*» qui tient plus ou moins directement de l'animal avec qui il a des traits en commun¹³. Les notions de mouvement et de temporalité sont ici capitales puisqu'il s'agit de penser le corps non plus «par la forme qui le détermine», mais par «l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (longitude); l'ensemble des affects intensifs dont il est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance (latitude)¹⁴.» Les mouvements du devenir-animal correspondent à des développements de formes (c'est leur part visible), mais, plus fondamentalement, ils se composent de purs affects, de purs rapports de vitesse et de lenteur qui se développent sous ou au-dessus du seuil de la perception.

Pendant presque cinq heures, *Pelages* montre l'artiste adoptant diverses positions au sol, négociant avec la pose pour mieux l'endurer. Mais, ce faisant, l'artiste altère la pose par ces positions mêmes. À travers cette performance du cliché dans une temporalité de longue durée, c'est toute la difficulté d'adhérer au cliché de la femme comme objet de fantasme sexuel qui s'exprime : Boudreau doit constamment varier la pose. S'ajustant au poids et à la chaleur de la fourrure, elle arque le dos, plie les genoux, déplace les mains posées au sol, etc. Mais la performance rend aussi manifeste la potentialité du comique à produire des moments uniques de pure contingence, alors que la fourrure s'autonomise, indifférente à l'artiste – surtout lorsque la chevelure de Boudreau recouvre son visage et que sa tête disparaît ainsi dans l'arrière-plan auquel elle se confond – et qu'elle devient une bête animée munie de sa propre tête en continuelle désorganisation et ré-individuation. L'épreuve de l'imitation de la pose animale décline un érotisme qui tombe à plat. Le stéréotype est vite révélé

12 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 291-293.

13 *Ibid.*, p. 335.

14 *Ibid.*, p. 318.

comme stéréotype, de sorte que l'essentiel de l'œuvre se trouve ailleurs. Car la performance permet surtout à l'artiste d'habiter la fourrure, d'exacerber le stéréotype, de faire voisiner le renard et la femme, de créer les conditions de possibilité de désorganisation de son propre corps et de l'agencer avec «*autre chose*» qui tient de l'animalité. Lorsque la tête de Boudreau se confond avec le fond noir ou lorsque, au sol, elle est cachée par ses bras, son épaule recouverte de fourrure devient une tête mi-humaine mi-animale et le bras devient le corps de ce nouvel hybride. Ce corps se dresse en s'accrochant au tronc de Boudreau, telle une marionnette greffée mais dotée d'une autonomie de mouvement vers l'avant et l'arrière. Une fois que cette excroissance en fourrure a pris forme, la spectatrice que je suis ne pouvait plus l'abandonner perceptuellement. Cette excroissance suggère des rapports de vitesse et de lenteur, de mouvement et de repos infinis par leur microscopie. À partir de cette excroissance s'articule une multiplicité de métamorphoses où se confondent l'humain et l'animal, sans qu'il soit question de devenir un animal en particulier. Boudreau ne devient pas renard, chat, chien ou lynx. La fourrure ne redevient pas renard non plus. C'est plutôt la forme humaine de l'artiste qui se transforme au contact de la fourrure. Et la fourrure comme matière inerte se met tout à coup à animer l'humain en s'animant elle-même au contact de l'humain.

L'image-vitalité

Pelages est une œuvre de performance où l'artiste matérialise un devenir-animal, mais elle est aussi une vidéo qui transmet cette performance au spectateur. Elle la documente tout en ouvrant son regard à ses micromouvements. *Pelages* étaye un devenir-animal qui établira, dans les œuvres subséquentes, une véritable esthétique de la perception. C'est l'hypothèse que je propose : le devenir-animal constituera, essentiellement à partir de *Box*, l'esthétique même par laquelle le sens préfabriqué «qui vient avec les images» (selon l'expression de Boudreau) pourra être dépassé par le développement d'un regard, celui du spectateur disponible, qui sera appelé à voir ce qu'il regarde (l'image) sans que cette chose regardée soit complètement distincte de son regard. Cette transposition du devenir-animal du plan performatif au plan perceptuel signifie que l'interpellation du spectateur de *Box* et des séquences HD réalisées par l'artiste depuis *Box* le conduit là où la perception n'est plus, comme c'est classiquement le cas dans la philosophie occidentale, le point de départ ou d'arrivée de

l'expérience de l'image. L'image devient le site d'enregistrement et de transmission de micromouvements liés aux légers déplacements d'un cheval, qui investissent la perception du spectateur et vont vers elle pour l'imprégner. La perception, sur un plan d'immanence, sera dorénavant ce qui surgit au contact d'images muées par des mouvements non humains à la fois perceptibles (la vidéographie de Boudreau ne cesse d'explorer la phénoménologie du temps lent pour faire voir les micromouvements du quotidien) et imperceptibles (ces micromouvements renvoient à tous ceux qui nous ont échappé, à tous ceux qui les sous-tendent, à la vie elle-même). Nous reconnaissons qu'il s'agit d'une perspective bergsonienne selon laquelle la perception, même si elle est sensori-motrice, tournée vers l'action et orientée par les besoins de la vie quotidienne, peut aussi se développer en deçà ou au-delà de la perception humaine proprement dite. Cette analyse se double d'une autre perspective selon laquelle la forme prégnante perçue est une forme dotée de potentialité, un pôle d'intensité énergétique plutôt que statique, qui interpelle et interroge le sujet que le philosophe Gilbert Simondon suppose toujours «orienté par un dynamisme vital¹⁵».

Pour bien comprendre cette transposition, concentrons-nous un moment sur *Box*, une vidéo projetée au mur, dont la singularité a pour effet de ramener la figure de l'animal non plus dans le cadre d'une performance agie par l'artiste, mais comme un être à regarder. Long plan-séquence HD de vingt-deux heures d'un cheval dans sa stalle, *Box* expose le quotidien d'un cheval à l'écurie – qui consiste essentiellement à demeurer dans son box (il en sortira une seule fois, un vingtaine de minutes, pour qu'on nettoie son habitat : autre opération banale du quotidien). Enregistré par une caméra fixe – sans pathos ou glorification, sans montage, sans commentaire, sans son ajouté (on n'entend que les bruits du lieu) – le cheval est néanmoins montré en gros plan. Ce type de cadrage offre un accès paradoxal au cheval. D'une part, le gros plan laisse peu d'espace entre la porte du box et la surface de l'image, ce qui confère une vue rapprochée de la partie supérieure du cheval, qui apparaît d'autant plus présente qu'elle semble parfois sur le point d'entrer dans notre espace. Cette sensation de proximité est renforcée par la dimension de l'image qui fait correspondre l'échelle du cheval et celle du spectateur moyen. D'autre part, la porte occupe plus de la moitié inférieure de l'image, ce qui

15 Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective. À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Paris, Aubier, 2007, p. 88.

accentue l'effet d'enfermement de l'animal et son inaccessibilité. Le box est cadré et projeté de façon à ce que le spectateur puisse sentir comment il restreint les mouvements du cheval et l'isole des autres chevaux comme des humains. Ce cheval est donc à la fois proche et lointain, accessible et inaccessible. Le dynamisme de ce paradoxe invite à un rapprochement avec le cheval, mais évite aussi que cet élan soit simplement affaire de projection de l'humain sur le non-humain, tout comme il exclut la simple mise en spectacle de l'animal. L'anthropomorphisme ne peut être éliminé, mais sa cristallisation est perturbée. Ce cheval apparaît tout de même à des années-lumière des chevaux romantiques (fougueux ou meurtris) du cinéma et de la peinture modernes.

Le cliché du cheval romantique se dissipe pour laisser place à une succession d'observations : malgré son lieu contraignant, le cheval, même immobile, est en mouvement; la lumière du jour qui passe par la fenêtre du fond change progressivement d'intensité; les spectateurs, eux-mêmes dans leur «white» box (la galerie), sont au repos et en mouvement devant l'image; et les déplacements du cheval dans son box, qui bloquent, puis laissent passer la source de lumière provenant de la fenêtre du fond, se transforment en conditions de possibilité de la visualité même de l'image. Observer l'animal, c'est se rendre compte peu à peu du privilège d'avoir accès à son intimité, révélée seulement dans la longue durée. S'exposent peu à peu, au cours de ces vingt-deux heures d'images jamais entièrement vues par aucun spectateur, les infinis micro-gestes du quotidien d'un cheval : ses légers soulèvements de tête, les subtils déplacements de son regard, ses hennissements, ses déplacements, l'agitation et la quiétude, le repos, les multiples étirements de son cou, les positionnements de son corps près de la fenêtre, les passages de son museau à travers les barreaux, la pose de son regard vers l'avant (nous regardant sans nous voir comme la protagoniste d'*Intérieur* et ceux de *L'Étuve*, 2011). Les couleurs du box et du cheval, la texture même des surfaces, changent continuellement en densité, nuance et tonalité. Les vingt-deux heures du plan-séquence transmettent ces actions dans un continuum passant du visible au non-visible (et par tous les degrés de visibilité, de luminosité et d'obscurité qui séparent ces pôles), de l'audible au non-entendu, du perçu au non-perçu. *Box* ne représente donc pas seulement une occasion unique de voir les micromouvements d'un cheval restreint par son habitat (la séquence est en cela un hymne au dynamisme vital de l'animal). Cette œuvre offre aussi au spectateur l'occasion de prendre acte de l'impossibilité de percevoir tous ces micromouvements et parfois même de les deviner, d'être dépendant

des micro-déplacements du cheval pour voir quelque chose, d'être regardé par lui, d'être animé dans sa propre perception lorsqu'il est exposé aux contingences de ces transformations. L'animal, l'image et le spectateur sont installés en voisinage, en continuité hétérogène et non plus en rapport de distinction absolue. Ils fuient l'un dans l'autre. *Box*, en cela, recueille l'héritage de l'Arte povera, dont il renouvelle l'esthétique. En 1969, Jannis Kounellis présentait son installation de douze chevaux vivants dans la galerie de l'Attico à Rome. Ce faisant, il introduisait la vie dans l'espace de la galerie. *Box* agit de même, non pas en transformant la galerie en écurie, mais en développant un devenir-écurie de l'image. Il ne s'agit plus simplement de voir les micromouvements du box, mais surtout de s'en imprégner pour mieux voir, pour ne pas voir aussi, pour dépasser le cliché.

* * *

Lorsque Deleuze développe le concept d'image-temps à propos du cinéma d'après-guerre (le néoréalisme italien et la Nouvelle Vague française, en particulier), il définit l'image comme une situation optique et sonore qui remplace la situation sensori-motrice du cinéma réaliste classique¹⁶. Dans la situation purement optique et sonore, la perception des protagonistes cesse de se développer à partir d'une action et de mener à une action, pour se relier à la pensée. Ces regardeurs ne sont pas tant des acteurs dans leur environnement que des voyants errant dans des espaces indéterminés, puisque le schème sensori-moteur est «brisé du dedans¹⁷» (les perceptions et les actions ne se succèdent plus et les espaces ne s'assemblent plus) et que le temps est libéré de sa fonction d'enchaînement. Aujourd'hui, la vision du voyant et du visionnaire est elle-même devenue un cliché. L'image-temps est aussi devenue un problème, car que faire de ce temps ainsi libéré du mouvement? Le spectateur dont Boudreau attend une disponibilité, ce spectateur d'aujourd'hui, loin de s'abandonner aisément au temps comme durée extensive, est pressé, hypothéqué par des activités multitâches, souvent en déficit d'attention¹⁸, engagé dans un rapport de plus

16 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 13-18.

17 *Ibid.*, 58.

18 C'est l'hypothèse de Bernard Stiegler. Voir, entre autres, Bernard Stiegler, «Le désir asphyxié, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu», *Le Monde diplomatique*, juin 2004. <http://sitecon.free.fr/stiegler.htm>.

en plus interactif avec l'image. Comment l'exposer alors aux contingences de la vie? Comme réponse, Boudreau propose une voie : l'image comme site de transmission des micromouvements contingents de la matière quotidienne, pour autant que ces entités non humaines (cheval, fourrure, drap, mouchoir, rideau, fenêtre, eau, vent, vapeur, l'image tout court) se situent en voisinage avec l'observateur. En cela, l'esthétique de Boudreau contribue au nouveau matérialisme émergent de l'art récent : elle affirme la vitalité de la matière qui, à son tour, vitalise notre perception. Comme le soutiennent Diana Coole et Samantha Frost dans leur réflexion sur le nouveau matérialisme, cet appel à la vitalité est crucial si nous voulons affronter les défis du XXI^e siècle, particulièrement ceux qui concernent les changements environnementaux, dont la part d'ombre est partiellement tributaire d'un rapport humain à la matière comme entité inerte à exploiter jusqu'à épuisement. Cet appel à la vitalité importe également si nous désirons être en mesure de répondre aux avancées scientifiques et techniques basées sur de nouveaux modèles de la matière et de la vie, entre autres la physique des particules, qui a substantiellement modifié notre compréhension de la composition de la matière, ainsi que les théories du chaos et de la complexité, qui sapent radicalement la conception de la matière comme entité stable et prévisible¹⁹.

19 Diana Coole et Samantha Frost, «Introducing the New Materialisms», dans *New Materialisms : Ontology, Agency, and Politics*, Diana Coole et Samantha Frost (dirs), Durham et Londres, Duke University Press, 2010, p. 9.

Les Petits – 2010

Video HD, colour, 13 min.

First presented in *Olivia Boudreau, Néon*, diffuseur d'art contemporain, Lyon (France), 2011.

The view is from the inside of a darkened room toward a wooden door that has been opened just a little. A narrow vertical band of yellow—the space between the door and the doorframe—divides the image. The crack mimics the camera's field of vision. Through the gap are registered brief glimpses of two children playing and chatting. They appear and disappear. What is constantly visible is a band of yellow wall, and the empty space across which the children are communicating. For a while, one of the children sways back and forth across the crack, and when he does this, his movements are vaguely reminiscent of an animal pacing. The other child appears less often. They take turns at engaging with each other and at spying through the crack, not unlike the viewer. They seem to be looking into the room more than at the camera. There are times when the children brush the door open a little while they are playing. Something here draws their attention but does not hold it. The height of the camera makes it seem as if they were peeking not just between the door and the doorframe, but also over the bottom of the frame of the image, into the space occupied by the spectator.

Page 145 : Stills from / Images tirées de *Les Petits*, 2010.

Pages 146–147 : *Les Petits*, 2010.

PHOTO: PAUL LITHERLAND

Vidéo HD, couleur, 13 min

Présentation inaugurale : *Olivia Boudreau, Néon*, diffuseur d'art contemporain, Lyon (France), 2011.

À partir de l'intérieur obscur d'une chambre, la vue se dirige vers une porte de bois légèrement entrouverte. Une mince bande verticale jaune – l'espace entre la porte et le cadre de porte – divise l'image. La fente imite le champ de vision de la caméra. À travers elle, de brefs aperçus de deux enfants jouant et bavardant sont enregistrés. Ils apparaissent et disparaissent. Ce qui reste constamment visible est une bande de mur jaune et l'espace vide à travers lequel les enfants communiquent. Pendant un certain temps, on voit un des enfants se balancer devant et derrière à travers la fente et, lorsqu'il fait cela, ses mouvements rappellent vaguement le pas d'un animal. L'autre enfant apparaît moins souvent. Chacun à son tour, ils s'adressent l'un à l'autre et espionnent à travers la fente, tout comme le spectateur. Ils paraissent regarder dans la chambre plutôt que vers la caméra. À certains moments, en jouant, les enfants se trouvent à pousser légèrement la porte. Quelque chose attire ici leur attention sans la retenir. La hauteur de la caméra fait en sorte qu'ils ne semblent pas seulement regarder entre la porte et le cadre de porte, mais aussi au-dessus de la limite inférieure du cadre de l'image, dans l'espace occupé par le spectateur.





Dehors — 2005

Performance with the artist, armchair and video camera: 3 uninterrupted 8 hours evenings.

First presented in *Itinéraire Bis*, Centre Clark, Montréal, 2005.

The performance consisted of the artist sitting in an armchair for 3 periods of 8 hours with a video camera placed in front of her recording the entire event. The camera, however, remained invisible to the public who could only see her sitting in profile in the armchair through the entrance while the recorded image of the artist—taken frontally—was retransmitted and projected onto a window at street level. The woman is not so much sitting but collapsed in the well worn armchair (she has hooked her right arm across her upper body to make a makeshift pillow for her head). She appears to be resting but her eyes are open. The room is evenly lit and otherwise devoid of incident. The woman looks like she may have slunk down from an earlier sitting position. She wears a long, brown strapless dress. Her hair is brushed to one side, making her look boyish and feminine, and ordinary. She lifts her head up from the armrest and uses her other arm to prop her head up. She orients her gaze in a new direction. Time passes. She remains silent and still, blinking at a natural rhythm. She is not waiting, but she is not posing for the camera either. Her lowered gaze and sunken position suggest tiredness, collapse, deflation, but her face is very calm and inscrutable. She is wearing high-heeled sandals. She is alert, present in her body, but not fully there.

Page 149 : *Dehors*, 2005.

Pages 150–153 : *Dehors*, 2005.

PHOTOS : PAUL LITHERLAND

Performance avec l'artiste, fauteuil et caméra vidéo : trois soirées de huit heures sans interruption.

Présentation inaugurale : *Itinéraire Bis*, Centre Clark, Montréal 2005.

La performance est composée de l'artiste assise dans un fauteuil durant trois périodes de huit heures chacune. L'événement dans son entièreté est capté par une caméra vidéo placée devant le fauteuil mais qui demeure cachée du public. Celui-ci ne pouvait la voir qu'assise de profil à travers une vitrine à l'entrée du lieu de présentation tandis que l'image captée était retransmise et projetée sur une surface vitrée donnant sur la rue. La femme n'est pas tout à fait assise dans le fauteuil usé et modeste, mais plutôt écrasée (elle a suspendu son bras droit au-dessus de son dos afin de se faire une sorte d'oreiller derrière la tête). Elle semble au repos mais ses yeux restent ouverts. La pièce est uniformément éclairée et libre de tout autre détail. La femme paraît avoir glissé d'une position assise antérieure. Elle porte une longue robe brune sans bretelles. Ses cheveux sont brossés vers le côté, la faisant paraître à la fois garçonne, féminine et ordinaire. Elle soulève la tête reposant sur son bras et, de son autre bras, elle pousse sa tête vers le haut. Elle dirige son regard dans une nouvelle direction. Le temps passe. Elle demeure silencieuse et immobile, fermant les yeux dans un rythme naturel. Elle n'attend rien. Elle ne pose pas pour la caméra, non plus. L'abaissement de son regard et l'écrasement de sa pose suggèrent la fatigue, l'abattement, la perte d'énergie, mais sa figure reste très calme et indéchiffrable. Elle porte des sandales à talon haut. Elle est alerte, à l'écoute de son corps, mais pas totalement présente.

CENTRE
CLARK







Salle C — 2007

Performance with the artist, bench, suspended screen, video camera and storage unit for minicassettes: 150 hours over 5 weeks.

First presented in *Start* curated by Christof Migone, Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Montréal, 2007.

The artist sitting on a bench with a video camera placed behind her, repeated this action during the gallery's opening hours for a period of 5 weeks. The live image recorded by the camera was projected onto a screen suspended in front of her and placed at the entrance of the space. Upon stepping into the room, visitors faced the hanging screen and a closely cropped image of the artist's lower back and bottom projected onto the screen. Always, wearing the same jeans and sweater, she was distinguishable only by her continued presence and unbroken silence, which lasted 150 hours. A long and narrow cabinet on the wall held the one hundred and fifty digital tapes corresponding to each hour of the performance. At the end of each hour the artist would get up, replace the tape and place the used one in the cabinet, which functioned as a timeline. In this atmosphere of reflexive and protracted observation, a repertoire of minor gestures—legs crossed, arm rested across the opposite thigh, head cocked to one side—cued visitors to the visual inversion in the projected image. Visitors stood in the space, walked in between the camera and the artist, sat down beside her, touched her and attempted to engage in an exchange with her while she remained mute to all interruptions.

Performance avec l'artiste, banc, écran suspendu, caméra vidéo et meuble de rangement pour minicassettes : 150 heures sur 5 semaines.

Présentation inaugurale : *Start* commissariée par Christof Migone, Galerie Leonard-et-Bina-Ellen, Montréal, 2007.

L'artiste assise sur un banc avec une caméra vidéo placée derrière elle, a répété cette action durant les heures d'ouverture de la galerie sur une période de cinq semaines. L'image captée par la caméra était projetée en direct sur un écran suspendu devant l'artiste et placée à l'entrée de la salle. Dès leurs premiers pas dans la pièce, les visiteurs faisaient face à l'écran suspendu où était projeté en gros plan le bas du dos de l'artiste et de son derrière. Portant toujours le même jean et le même chandail, on ne retenait d'elle que sa présence continue et son silence total, maintenus pendant 150 heures. Appuyé au mur, un casier long et étroit contenait les cent cinquante bandes numériques correspondant à chacune des heures de la performance. À la fin de chaque heure, l'artiste se levait, changeait la bande et plaçait la bande enregistrée dans le casier, qui fonctionnait comme une ligne du temps. Dans cette atmosphère d'observation et de réflexion prolongées, un répertoire de gestes minimes – jambes croisées, un bras au repos sur la cuisse opposée, tête penchée sur le côté – conduisait le visiteur à percevoir l'inversion dans l'image projetée. Les visiteurs se tenaient dans l'espace, marchaient entre la caméra et l'artiste, s'asseyaient à côté d'elle, la touchaient et tentaient d'entrer en communication avec elle alors qu'elle demeurait impassible.

Page 155 : *Salle C*, 2007, video and storage unit / vidéo et meuble de rangement, 2014.

Pages 156–157 : *Salle C*, performance, 2007.

Pages 158–159 : *Salle C*, 2007, video / vidéo, 2014.

Pages 160–161 : *Salle C*, 2007, storage unit / meuble de rangement, 2014.

PHOTOS : PAUL LITHELAND





TRINITRON



LIVE A

68. Mardi: 23 mai 2009
16,400 à 194,00

69. Mardi: 23 mai 2009
194,00 à 184,00

70. Mercredi: 23 mai 2009
184,00 à 174,00

71. Mercredi: 23 mai 2009
174,00 à 164,00

72. Mercredi: 23 mai 2009
164,00 à 154,00

73. Mercredi: 23 mai 2009
154,00 à 144,00

74. Mercredi: 23 mai 2009
144,00 à 134,00

75. Mercredi: 23 mai 2009
134,00 à 124,00

76. Jeudi: 24 mai 2009
124,00 à 114,00

77. Jeudi: 24 mai 2009
114,00 à 104,00

78. Jeudi: 24 mai 2009
104,00 à 94,00

79. Jeudi: 24 mai 2009
94,00 à 84,00

80. Jeudi: 24 mai 2009
84,00 à 74,00

81. Vendredi: 25 mai 2009
74,00 à 64,00

82. Vendredi: 25 mai 2009
64,00 à 54,00

Douches — 2006

Video, sound, colour, 58 min. 31 sec.

First presented in *Oscillations of the Visible* curated by Michèle Thériault at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, Montréal, 2014.

Inside a changing room, a video camera is fixed to a tripod with its lens pointing toward the viewer. It takes some time to recognize that the camera is recording its reflection in a mirror because the mirror's edges extend beyond the frame of the image. There is the sound of a shower running, and then stopping. A woman steps into the frame, dripping wet. Her head and legs are cropped out and only the side of her naked torso is visible. Picking up a towel, she begins to dry her body in a habitual flow of actions. When she has finished she returns to the shower and begins again. She will repeat this sequence, washing and drying herself, stepping into the frame and leaving, for almost an hour. It is an ever-renewing cycle. When she enters the frame the camera adjusts focus automatically and imperfectly. Bending over to dry her legs reveals fleeting glimpses of her profile in the mirror. Her head appears on one plane, her torso on another, producing a strange fragmentation—a partial staggering of her image. The plane of the mirror is at once obscured and revealed by her movements. When she leaves, the camera once again becomes visible. There is stillness and time to inspect the apparatus and the white square tiles in the shallow background. Meanwhile, the towel gets wetter and heavier, the hue of the skin slightly red. She betrays no emotion. The scene unfolds in a continuous take, but is filled with fragments: parts repeating, breaking up, differing and overlapping.

Page 163 : *Douches*, 2006.

Pages 164–165 : Stills from / Images tirées de *Douches*, 2006.

PHOTO : PAUL LITHERLAND

Vidéo, son, couleur, 56 min 42 s

Présentation inaugurale : *L'Oscillation du Visible* commissariée par Michèle Thériault, Galerie Leonard-et-Bina-Ellen, Université Concordia, Montréal, 2014.

Dans un vestiaire, une caméra vidéo est fixée sur un trépied, sa lentille pointée vers le spectateur. Il faut un certain temps pour s'apercevoir que la caméra enregistre son propre reflet dans un miroir puisque les bords de celui-ci s'étendent au-delà du cadre de l'image. On entend le bruit d'une douche, qui s'arrête. Une femme surgit à l'intérieur du cadre, dégoulinante. Sa tête et ses jambes sont coupées par le cadre de l'image et seul un côté de son torse nu est visible. À l'aide d'une serviette, elle commence à sécher son corps selon l'habitude suite d'actions. Après avoir terminé, elle retourne sous la douche et recommence. Entrant dans le cadre et le quittant, elle répétera cette séquence de lavage et de séchage pendant presque une heure. Un cycle qui se renouvelle sans cesse. Lorsqu'elle entre dans le cadre, l'objectif de la caméra s'ajuste automatiquement, mais imparfaitement. Lorsqu'elle se penche pour sécher ses jambes, apparaissent dans le miroir des reflets mobiles de sa silhouette. Sa tête apparaît dans un plan, son torse dans un autre, produisant une étrange fragmentation – un étalement de son image. La surface du miroir est la fois obscurcie et révélée par ses mouvements. Lorsqu'elle quitte, la caméra devient de nouveau visible. L'immobilité et le temps permettent d'examiner l'appareil et les tuiles carrées blanches de l'arrière-plan flou. Pendant ce temps, la serviette devient de plus en plus humide et lourde, et la peau rougit légèrement. La femme ne trahit aucune émotion. La scène se développe en une seule prise, mais se constitue de fragments par répétition, rupture, différenciation et superposition.





Jupe — 2004

Video, colour, 9 min. 4 sec.

First presented as a nighttime event in the window of the Centre de diffusion de la maîtrise en arts visuels de l'UQAM, Montréal, 2004.

The video begins with a close-up of a tartan skirt. Its pattern of black, red, grey and white fills the screen completely. The skirt is pulled up very slowly to reveal a pair of thighs, light-skinned and slightly parted. The skirt is then slowly lowered until all that is visible is the coloured fabric. This action is repeated with different inflections. The camera's view is fixed and frontal. Our view is located at about the height of a keyhole. The model is standing. Between the still, statue-like legs can be seen only the white of the background. Sometimes the gesture is performed mechanically, without feeling, other times it appears seductive and sensuous. Sometimes the skirt is pulled partway up, other times it looks as if it is going to surpass the top edge of the frame. Narrative is reduced to the barest components—a tartan skirt, a pair of thighs, the gap between them, a repeated act of revelation and concealment.

Page 167 : Stills from / Images tirées de *Jupe*, 2004.

Vidéo, couleur, 9 min 4 s

Présentation inaugurale : Projection nocturne dans la vitrine du Centre de diffusion de la maîtrise en arts visuels de l'UQAM, Montréal, 2004.

La vidéo commence par un gros plan sur une jupe écossaise. Ses lignes noires, rouges, grises et blanches emplissent entièrement l'écran. La jupe, relevée très lentement, dévoile la peau pâle de deux cuisses légèrement écartées. Puis la jupe redescend lentement jusqu'à ce que seul le tissu coloré soit visible. Cette action se répète avec différentes variations. L'ouverture de la caméra est réduite, fixe et frontale. Notre œil est situé à peu près à la hauteur d'un trou de serrure. Le personnage se tient debout. Entre ses jambes immobiles comme celles d'une statue, on ne peut voir que la blancheur de l'arrière-plan. Parfois le geste est mécanique, sans émotion, parfois il semble séducteur et sensuel. Parfois la jupe est partiellement relevée, parfois on dirait qu'elle va disparaître au haut de l'écran. Le récit est réduit aux plus simples éléments – une jupe écossaise, deux cuisses, l'espace entre elles, le geste répété de dévoilement et de dissimulation.



Olivia Boudreau: The Turning

Eduardo Ralickas

1—

Although Olivia Boudreau has been making art for only a relatively short time (the first mature pieces date from 2004), her practice has garnered critical interest from some leading curators, theorists, and art historians. As reception theorist Hans Robert Jauss points out, first interpretations are decisive, for they tend to prevail over the course of history, thereby shaping the meanings future audiences will sustain. Sometimes they play a subterranean role in the genesis of an artist's yet-unfathomed works and, as a result, have a bearing on the meanings that will one day be ascribed to them.¹ By drawing on the writings of Gadamer (who in turn draws on Heidegger, who draws on Husserl...), Jauss thus claims that the "first audience" gives rise to what he calls a "horizon of expectation" (*Erwartungshorizont*) that is at once a historical object in its own right and the force that drives the subsequent history of a given work's modes of reception. By virtue of their performative character, then, first interpretations glance forward into the history they themselves partly bring forth. As a result, latecomers are entangled within the legacy of their forebears—whether they are aware of it or not. Awareness of the history of meaning is thus the only possible mode of critical autonomy.

1 See Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982).

The judgment of the first audience has come to pass. It is unanimous: the works at hand are said to enact a phenomenological inquiry into the time of nature.²

Indeed, Boudreau's video installations have been variously characterized as an investigation into the experience of waiting; a reflection on duration; a meditation on the essence of "slow" time; a revealing of the inner life of (organic or inanimate) matter; and an analysis of the micro-procedures whereby time-based images produce an experience akin to the stream of consciousness. In all cases, authors deal with these phenomena both within the work (i.e., by paying heed to its intrinsic temporal structure) and without (by emphasizing the resulting modes of spectatorship). For instance, Bernard Schütze speaks of a "waiting that emerges from an inside in which there is no horizon but time."³ When writing about the performance/video work entitled *Salle C* (2007), Christof Migone notes that the artist "becomes the persistent viewer of her own projection."⁴ For her part, Sylvie Vojik's questions in a recent interview are couched in familiar terms: Boudreau's videos stem from the experience of "being there" (*être là*) and elicit a state of "revealing" (*dévoilement*).⁵ Lastly, in the present catalogue, Christine Ross argues that Boudreau's videos expose the micro-movements and transformations that are constitutive of time-based images. As such, the works are said to disclose the "vital dynamism" that inheres in both the image and the percipient. The artist thereby affords the beholder a view onto "the living materiality of things," which would have otherwise remained "imperceptible."

Clearly, this interpretation is the latest in a web of meanings that together form a horizon whereby work and audience interact in historically contingent yet internally coherent ways. Thus, there seems to be some consensus to the extent that Boudreau's work is phenomenological, given its scope,

2 *Sensu stricto*, what is at stake here is a realist account (and not an inquiry into the nature of time). More will be said on this in what follows.

3 Bernard Schütze, "Matters of Waiting," in *La Triennale québécoise: Le travail qui nous attend*, ed. Marie Fraser et al. (Montreal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2011), 415. The author also speaks of an "intransitive waiting, a state of time without object and without measure; a time accessible through a sensed and enduring presence" (ibid.).

4 Christof Migone, *Start, Stop* (Montreal: Leonard & Bina Ellen Gallery, 2008), 54.

5 Sylvie Vojik, *Entretien: Sylvie Vojik et Olivia Boudreau* (Valence: Éditions art3, 2011).

procedures, and effects. But such an assertion in fact merely echoes the artist's own pronouncements (irrespective of the fact that Boudreau has shown little interest in theoretical matters). In a telling statement on the work *Box* (2009)—a 22-hour film of a horse as it dwells, at length, in its stall—Boudreau speaks of "overcoming the pre-fabricated meanings that come with images, i.e., the preconceived ideas by means of which one no longer sees what one looks at."⁶ To one familiar with phenomenological discourse, a cursory glance at the terms at hand—horizon, temporality, self-awareness, the ordinary meanings of the object world, the overcoming of the latter—appear as the master terms in which the phenomenological project has been couched since its inception.⁷ Boudreau's creative process then would amount to a kind of artistic *epoché*: a bracketing of the natural attitude in which "one no longer sees what one looks at." What remains after this process of abstraction is performed is of the essence: the world emerges as itself; i.e., in its full, vital, temporal character. Here, dynamism goes hand in hand with a kind of realism: the world appears—there—as it *is*, in itself.⁸

Given this state of affairs, an important question remains unaddressed: What is the precise nature of the phenomenology at stake here? Granted, it is perhaps in the nature of the texts at hand that questions of philosophical methodology are left unexamined. Boudreau's latest video work, though, entitled *Femme allongée* (2014) ("woman lying down"), affords an important clue (to which I will return later).⁹ So does Vojik's expression: "being-there"—provided one read it in the spirit of translation that pervades phenomenological writing. Being-there is, literally, *Dasein*, the

6 Olivia Boudreau, interview by Karine Denault, *OVNI 4* (2010): 7. "J'ai eu envie de filmer 'pour vrai', littéralement. D'une part, pour dépasser tout le sens préfabriqué qui vient avec les images, les idées préconçues qui nous amènent à ne plus voir ce qu'on regarde."

7 See, for instance, Edmund Husserl, *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, trans. W.R. Boyce Gibson (London: Collier-Macmillan, 1962).

8 It remains to be seen if the process of appearing is compatible with the concept of being. On this topic, see Johann Gottlieb Fichte, "Einleitung in der Wissenschaftslehre," in *J.G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften* (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2012), II, 17, 225–314.

9 Olivia Boudreau, *Femme allongée* (2014), video projection, sound, colour, 12 min. 41 sec.

German word Heidegger used to denote finite consciousness in his brand of phenomenological analysis, which he termed the phenomenology of “ek-sistence,” if only to express in linguistic terms the revelatory character of the experience of coming to terms with one’s predicament of being-in-the-world. It bears mentioning in this respect that, for Heidegger, truth is a non-representational mode of relating to the world as the latter discloses itself as an event that conceals as it reveals: it reveals that there is always already more of Being to be seen. Thus, the essence of Being appears as time. But this is a temporality of which one is wholly unaware as one remains engrossed in everydayness. Boudreau’s video practice seems to focus precisely on these issues.

In light of this, another important factor comes into play: art. Indeed, in Heidegger’s phenomenology art is one of the privileged, non-representational sites of world disclosure. Thus, unlike Husserl and, to a lesser extent, Merleau-Ponty, Heidegger subscribes to what Jean-Marie Schaeffer has termed the Speculative Theory of Art.¹⁰ Here, the artwork is regarded as the ultimate locus of the Real: the place in which reality makes itself known in the open. This theory has two corollaries: first, that art is a mode of ontological questioning, and second, that it is a substitute for rational discourse on reality (the Speculative Theory of Art being predicated on the alleged bankruptcy of philosophy¹¹). Much of the writing on Boudreau is underwritten by the Heideggerian model of art.

4—

Two deaths are at stake in Heidegger: the inauthentic subject is a kind of death to the world, whereas the authentic subject emerges out of a process of self-death (see *Being and Time*, sec. 45–60). The essence of the world dies to the self who sees itself as thing. It also dies to the self who lives for what Heidegger calls “the They” (*das Man*). Much could be said here of Boudreau’s 2014 *Lying Bodies, Standing Bodies*, a delegated

¹⁰ See Jean-Marie Schaeffer, *Art of the Modern Age: Philosophy of Art from Kant to Heidegger*, trans. Steven Rendall (Princeton: Princeton University Press, 2000).

¹¹ For an analysis of this question, see Isabelle Thomas-Fogiel, *The Death of Philosophy: Reference and Self-reference in Contemporary Thought*, trans. Richard A. Lynch (New York: Columbia University Press, 2011).

performance involving two paid actors who dwell in the gallery during exhibition hours as objects to be seen. The performance is scripted in such a way that, on any given day, the spectator will encounter one of three possible permutations: two male actors, two females, or one male and one female. On the day I visited the exhibition, as one entered the space one was confronted by a female figure holding a protracted pose while bearing a convincing expression of concern on her face. Her eyes were particularly expressive in this respect as she stared at the collapsed body of a young man lying at her feet (thereby literally enacting the Latin etymology of the word *cadaver*: the fallen). Given the low light levels, at first sight she seemed indistinguishable from the other spectators who happened to be in the room. But this impression vanished as I quickly realized that both persons involved were each performing a kind of evisceration of subjectivity: he was a mere thing for all to see, whereas she thrived, as gaze, on the percipient’s contingent gaze. The resulting situation is emblematic of both forms of Heideggerian death.

But at another level, Heidegger posits that the modern subject must die as master to fully lend itself over to the disclosure of Being. The resulting self—*Dasein*: the one who is thrown into the open and who is itself “openness”—thereby exposes itself to its own constitutional demise. Put otherwise, Heideggerian death can be spoken only in the first-person singular; it follows that all representation of death is inauthentic (for to represent is to show; it is an act undertaken in the third person).

Hence the artist’s fascination with everyday objects and situations that are made to be unfamiliar. As a result, the spectator is rendered unfamiliar to itself; perception is perceived as a screen that both obstructs and veils Being. As Ross rightly points out, Boudreau’s work stems from a contemporary concern with materiality, which is ultimately a very Heideggerian concern with the estrangement of the self in the midst of an increasingly technological world. Hers is a “return to the things themselves,” as Husserl puts it; but this return is a homecoming of the world to itself—a homecoming in which the self comes to the realization that its home resides in self-death.

Boudreau’s latest work is about just this process: death. But, curiously enough, it is neither a reflection on time, duration, or waiting, nor an examination of the dynamic character of things material, nor a pondering on the temporal experience of seeing oneself being-in-the-world (as in the

media-body loop in *Salle C*). And it is certainly not a work about the process of self-death. Then what is it?

The latest piece enacts a breach of horizon: it not only circumvents the tropes that recur in the artist's previous body of work, but also establishes a (critical?) distance with respect to the first audience's horizon. One could speak here of an anamorphic shift: a change of perspective has occurred. What happens to the first audience and its inaugural reading?

5—

In some of the artist's previous exhibitions, videos are sometimes projected onto minimalist-like display surfaces whose shapes are made to echo a given picture's referent (see, for instance, *Le Bain*, 2010, or *Box*). In sharp contrast to other artists who make use of similar strategies,¹² Boudreau thereby projects anti-theatrical images onto theatricalized objects. Thus, at least in some exhibition situations, her work effects a disquieting experience of both immersing and excluding the beholder—a situation that occurs in much video art shown in gallery (i.e., non-cinematic) settings over the past few years. But *Femme allongée* does not function in this way. In fact, in keeping with some of the artist's other videos, it is projected onto a standard gallery wall (much like *Peinture*, 2004; *Mouchoirs*, 2007; and *Pelages*, 2007). As a result, the viewing situation in itself is not one of the components of the work (at least not initially). At this point, a description is in order.

At first glance, *Femme allongée* seems to be Boudreau's most Heideggerian work to date: it is all about anxiety, care, death, and mortality. But scripted, contrived action finds no purchase in the Heideggerian worldview. Indeed, *Femme allongée* is particularly striking for its highly narrative character. Unlike in most of the artist's work to date, Boudreau figures in the video only briefly, though in two extremely meaningful moments. Instead, professional actors are cast in specific roles according to a tightly constructed script. The resulting 13-minute scene is artificial at best: it calls to mind the polished aesthetic of large-budget film productions as well as the glossy pathos of

12 See Eduardo Ralickas, "Erika Kierulf: Retiens mon souffle," *esse* 63 (2008): 56–61.

baroque and neo-classical religious painting, from Philippe de Champaigne to Ingres. (In fact, one realizes while viewing it the extent to which the neo-classical paradigm pervades Boudreau's previous video work.) One notes in this respect the physiognomy of the actors (the generic characters are not striking, in contrast to the main protagonists); the makeup and costumes; the camera movements; the theatrical lighting (which sites the scene in a non-place, in a very un-Heideggerian world of representation). Everything about the experience of viewing is fake: note the numerous self-conscious glances toward the camera, and the "cadaver," who actively helps the two nurses prop up her own (dead) body for better sponging.

Not a word is uttered throughout, and the soundtrack solely comprises ambient sounds. The characters are opaque. To list them in order of appearance is to rehearse the film's rudimentary script: the cadaver (played by an elegant elderly woman with expressive eyes) lies on a table covered by a white sheet (save for her face). Her eyes are closed. A young brunette in a white blouse appears. The camera follows her as she paces toward the table. She slowly turns around and faces the camera (thereby gazing out at the spectator). This gesture triggers a sequence of looks that structures the ensuing narrative. The young woman shuts her eyes. As if by ricochet the cadaver now opens hers; she is to remain "awake" for the remainder of the film. This sequence is telling: this will be a film about consciousness as looking.

The camera slowly zooms out; two well-dressed men now enter the frame. An older man in a blue shirt holds the elderly woman's right hand; a middle-aged man in a white shirt is by his side. He looks on peacefully. The camera rotates around the table as the two men perform the film's most emotional (yet theatrical) gesture: stacked one on top of the other they embrace the deceased woman (while gazing out toward the camera). By now one realizes that the characters' recurring gazes implicate the beholder in more ways than one: they progressively make the viewing situation a fundamental part of the work's meaning. In keeping with this higher-order narrative, a photographer (played by the artist) now emerges from the darkness and interrupts the men's mourning. A flash goes off from her Polaroid camera. "You're being looked at," says the snapshot. Although in previous videos Boudreau makes use of various devices of looking that involve the percipient's gaze in some way (for instance, in *Vaches*, 2005, the artist gazes toward the camera; in *Douches*, 2006, the camera seems to face the beholder as it films a mirror covering the entire

video frame), something different is at stake in *Femme allongée*. In fact, the glancing gesture in this work is performed by a fictional character (i.e., the artist as photographer) who thereby transgresses the narrative frame as such (for Boudreau glances outward, toward the actual gallery space). Narratologists call this violation of the border between representation and the real world “ontological metalepsis.”¹³ Thus, by playing an ambiguous role (she is both artist and photographer, character and maker of the video we are now watching), Boudreau affords *Femme allongée* a double viewing status: it is both an autonomous film (a simulation of events, people, and spaces) and an installation (i.e., a work that is precisely about its perceiver). Ultimately, what seems to be a mere visual trope turns out to be the driving factor of the video’s pragmatic force. In this way, an element within the field of representation addresses the beholder as if face to face: “I know you’re there, and you know that this film is about your awareness of being there”—despite the fact that artist and viewer are cut off from one another by a virtual screen.

The men rise. They look at the photographer with concern; she returns their gaze. The men now proceed to lift the sheet covering the cadaver. Another flash goes off. They contemplate the deceased woman’s body while the spectator is given to see a very painterly image that recalls the iconography of the Entombment. Here, the sheet reiterates the function of the screen: it both hides the body and produces a surrogate, metonymic image (i.e., the film we’re now watching). The deceased woman now gazes toward the camera. Two nurses appear. They clean the woman’s body with sponges; with great care, they gently scrub her hands, arms, legs, back, and feet while the deceased woman bears an expression of great emotional pain. No liquid leaks over her body, although a sponge is seen plunged into a water basin. The two nurses carefully readjust the white sheet and leave. The scene ends with the arrival of one last visitor: a white-haired woman in a white blouse with an intricate collar and placket. Who is she, one ponders? She caresses the deceased woman’s cheek. They exchange gazes. She then covers the deceased woman’s face with the unused portion of the sheet. A close-up shot of the resulting white mass is seen: it rises and falls, rises and falls, ever so gently, as the cadaver continues to breathe...

13 See Marie-Laure Ryan, “Metaleptic Machines,” *Semiotica* 150 (2004): 439–69.

No logical conclusion is in sight. In fact, the viewer has little information on which to base his/her interpretation: there is no context; the setting hardly depicts a plausible hospital room; the staged “family” shows no clear signs of filial ties or conflict; and the video is simply too different from Boudreau’s previous forays into the medium to provide one with elements for a comparative analysis. The only positive element on which to build is the absence of narrative structure as such. Or, to put matters otherwise, the film triggers the mind to actively project narrative content.

In a sense, *Femme allongée* performs a critique of the artist’s previous modus operandi (hence the radical difference between the other videos and this highly rhetorical film). Simply put, by virtue of their non-narrative and non-rhetorical intent, the older works comprise a cinema of forgetting. Given the length of the viewing experience, one tends to overlook montage, narrative choices, framing, the scripting of gesture and counter-gesture, carefully determined sound effects, camera placement, lighting, etc. In sum, one disregards the intentionality of the medium.¹⁴ What comes to the fore in its stead is a screen—i.e., a simulation that Being discloses itself as temporal (here, the verb is taken to be enacted by the grammatical subject “Being”). Thus, given the illusions they masterfully perform, the previous videos stand on the same footing as Heidegger’s realism.

But the dead woman in *Femme allongée* has wakened. This is a film about the consciousness of death (in the objective genitive sense of the term: death is to become conscious of itself). But this consciousness is (now) being watched. The message is clear: death cannot speak in the first-person singular. There is an implicit critique of realism played out here (a critique of the Heideggerian ethos of self-death) and an embrace of the opposite position—idealism (provided one take this term to mean that the perceiver matters at least as much, if not more, than the perceived). Who does the watching then? The film provides its rhetorical answer: the artist, who is a surrogate within the film for the viewer who stands before it. Thus, in stark contrast to much of the older work and the readings of the first audience, the viewer is not given to see the world previously seen by the artist

14 Much like phenomenological writing, self-reflexive cinema solicits awareness of the process whereby the world of experience is constituted.

as subject. No hierarchy of looking structures the experience of viewing *Femme allongée*. In fact, the reverse situation occurs: the artist enters the work as object, if only to afford the viewer his/her own (mental) space. The resulting film functions as a dialogical apparatus that acknowledges the viewer's agency, as it invites the spectator to gain awareness of his/her own consciousness as looking now. The film's medium then turns out to be incompatible with its message. But there is no contradiction here: the medium is that which frames the message and exposes its inadequacy as message. Put otherwise, Boudreau's film about death is in fact a framing of death.¹⁵ Death emerges as a sheer performative contradiction: it is the unspeakable, unscriptable, unplayable other within the life of the mind.

15 It is no coincidence then that a framed Polaroid accompanies the video on an adjacent wall on the spectator's side of the representational divide. It shows a naked, faceless young woman as if rising from the grave. Given its indexical nature, the Polaroid anchors life in a very concrete way: it is this (indexical) body that has risen. The work qua installation thus emphasizes the framing of death as the other of representation.

**Olivia Boudreau.
Le tournant**

Eduardo Ralickas

1—

Même si la pratique artistique d'Olivia Boudreau s'étend sur une période relativement courte (les premières œuvres achevées datent de 2004), elle a suscité l'intérêt de plusieurs commissaires, théoriciens et historiens de l'art. Comme le signale Hans Robert Jauss, les premières interprétations sont déterminantes. En effet, celles-ci ont tendance à prédominer au cours de l'histoire de la réception et à infléchir les significations que les publics à venir assigneront à l'œuvre d'art. Parfois, ces interprétations peuvent même jouer un rôle souterrain dans la genèse des œuvres que l'artiste n'a pas encore conçues; elles ont donc un poids décisif sur les significations qui un jour y seront attribuées¹. Empruntant aux écrits de Gadamer (qui à son tour emprunte à Heidegger, qui emprunte à Husserl...), Jauss nous rappelle ainsi comment le « premier public » en vient à produire ce qu'il appelle l'« horizon d'attente » (*Erwartungshorizont*) de l'œuvre d'art, c'est-à-dire le principe qui en gouverne les modes de réception successifs (et qui constitue un objet historique à part entière). En raison de leur caractère performatif, les interprétations inaugurales jettent un regard prospectif sur l'histoire qu'elles auront elles-mêmes engendrée, ne serait-ce qu'en partie. Que les derniers venus soient avertis : dans cette logique du futur antérieur, vous êtes impliqués malgré vous dans le faisceau d'interprétations qui vous précède – que vous en soyez conscients ou non. Par conséquent, la seule voie qui vous reste pour pratiquer la critique autonome, c'est de réfléchir sur l'histoire des interprétations.

¹ Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978. Traduit de l'allemand par Claude Maillard.

Le premier public s'est prononcé. Le jugement est unanime : à ses yeux les œuvres de Boudreau constituent une sorte de réflexion phénoménologique sur le temps naturel².

En effet, les installations vidéo de Boudreau ont été interprétées de diverses façons : comme une réflexion sur l'attente ou sur la durée, comme une méditation sur l'essence du temps «lent», comme une recherche sur la vitalité de la matière (organique ou inanimée), ou comme une réflexion sur les microprocédés par lesquels l'image produit une expérience évoquant le flux de la conscience. Dans tous les cas, les auteurs concernés interrogent ces phénomènes à la fois de l'intérieur de l'œuvre (c'est-à-dire en portant attention à sa structure temporelle) et de l'extérieur (en insistant sur la conscience du spectateur). Par exemple, Bernard Schütze parle d'une «attente qui émane d'une intériorité sans autre perspective que le temps lui-même³.» Écrivant au sujet de la performance vidéo intitulée *Salle C* (2007), Christof Migone note que l'artiste «devient la spectatrice obstinée de sa propre projection⁴». Pour sa part, lors d'un récent entretien, Sylvie Vojik formule ses questions en employant le langage de la phénoménologie : les vidéos de Boudreau, affirme-t-elle, portent sur l'être *là* et suscitent un état de *dévoilement*⁵. Enfin, dans son essai publié ici, Christine Ross développe l'idée que les vidéos de Boudreau révèlent les micromouvements et les transformations qui sont constitutifs des images temporelles. Ainsi, les œuvres incarnent le «dynamisme vital» de l'image et du sujet qui la perçoit. L'artiste, nous dit-t-elle, «ouvre le regard du spectateur à la matérialité vivante des choses», qui serait autrement demeurée «im perceptible».

2 *Stricto sensu*, l'enjeu ici est de type «réaliste». (Il ne s'agit donc pas d'une conscience phénoménologique du temps.) Nous y reviendrons.

3 Bernard Schütze, «Questions d'attente», dans Marie Fraser et al. (éds), *La Triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011, p. 367. L'auteur parle aussi d'«une attente intransitive, une sorte de temps sans objet et sans mesure. C'est un temps qui se fait sentir par son unique présence» (*Ibid.*). Traduction de Monica Haim.

4 Christof Migone, «On Off.», dans *Start, Stop*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2008, p. 71. Traduit de l'anglais par Denis Lessard.

5 Olivia Boudreau, «Entretien. Sylvie Vojik et Olivia Boudreau», Valence, Éditions art3, 2011, n. p. [http : //www.oliviaboudreau.com/documents/Vojik_Boudreau.pdf](http://www.oliviaboudreau.com/documents/Vojik_Boudreau.pdf).

C'est l'interprétation la plus récente, mais elle est tout à fait conforme à l'horizon d'attente qui s'est imposé pendant les dix dernières années. Au fil du temps, l'œuvre et le public ont donc interagi; chaque moment relève de la contingence historique, mais chaque interprétation n'est que l'expression d'une cohérence établie préalablement. Il y aurait donc consensus : le travail de Boudreau a trait à la phénoménologie, de par sa portée, ses procédés et ses effets. Par ailleurs, on l'aura peut-être remarqué, l'affirmation s'avère reconduire le récit autorisé de l'artiste (ce qui peut paraître étonnant, puisque Boudreau ne s'est pas distinguée comme théoricienne). Quoi qu'il en soit, en parlant de l'œuvre *Box* (2009) – un film de vingt-deux heures d'un cheval dans sa stalle – Boudreau nous apprend que sa démarche vise à «dépasser tout le sens préfabriqué qui vient avec les images, les idées préconçues qui nous amènent à ne plus voir ce qu'on regarde⁶». Quiconque est familier avec le langage de la phénoménologie reconnaîtra ici les termes clés du projet husserlien : l'horizon, la temporalité, la conscience de soi, les significations de la conscience naturelle, le dépassement du monde objectal⁷. Le processus créateur de Boudreau constituerait ainsi une sorte d'*époque* artistique : la mise entre parenthèses de l'attitude naturelle selon laquelle «on ne voit plus ce qu'on regarde». Ici, l'essentiel c'est ce qui reste après qu'on ait effectué ce processus d'abstraction : le monde qui surgit «en personne», c'est-à-dire dans sa dimension vitale, temporelle. Ainsi, le «dynamisme» dont il est question dans la réflexion de Ross se double d'une sorte de «réalisme» : c'est le monde qui *apparaît* – là – tel qu'il est, en soi⁸.

À la lumière de ces remarques, une question demeure pourtant sans réponse : de quelle phénoménologie s'agit-il, plus exactement? Sans doute, il n'entre pas dans l'intention des auteurs cités précédemment de soulever des questions de méthodologie philosophique. Par contre, la plus récente vidéo de

6 Olivia Boudreau, citée dans Karine Denault, «Une journée dans un box», *OVNI Magazine* (Montréal), n° 4, 2010, p. 7.

7 Voir, par exemple, Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1950. Traduit de l'allemand par Paul Ricoeur.

8 Il reste à voir si le concept d'«apparition» est compatible avec le concept de l'«être». Sur cette question, voir Johann Gottlieb Fichte, «Einleitung in der Wissenschaftslehre», dans *J.G. Fichte-Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, II, 17, Stuttgart-Bad Canstatt, Frommann-Holzboog, 2012, p. 225-314.

Boudreau, intitulée *Femme allongée* (2014)⁹, nous fournit un élément de réponse (nous y reviendrons), de même que l'expression employée par Wojik : l'«être-là». Qu'on la lise dans l'esprit de traduction qui imprègne l'écriture phénoménologique depuis ses débuts. C'est donc le *Dasein* (littéralement : l'«être-là») heideggérien qui est engagé, autant dire la phénoménologie heideggérienne de la finitude humaine. Phénoménologie dite de l'«ek-sistence» qui exprime, en termes langagiers, que l'être-au-monde est la vérité originaire, qu'il est la condition de possibilité de tout rapport du *Dasein* à un étant intramondain. Et à l'instar de l'œuvre d'art, ce rapport se donne sous le mode du dévoilement. Ainsi, par-delà la représentation, la vérité s'instaure comme évènement; mais elle dévoile en dissimulant : l'être demeure toujours en retrait, d'où le caractère extatique et dynamique de la temporalité dont il est question chez Heidegger. Temporalité qui nous est insaisissable, d'ailleurs, alors que nous nous enlisons au quotidien dans la conscience naturelle. C'est, à peu de chose près, ce que nous disent les auteurs qui se sont penché sur la pratique de Boudreau.

Mais chez Heidegger l'art s'avère un des modes privilégiés de la manifestation de la vérité. Ainsi, contrairement à Husserl et, dans une moindre mesure, à Merleau-Ponty, Heidegger souscrit à ce que Jean-Marie Schaeffer a nommé la théorie spéculative de l'art¹⁰. À ses yeux, l'œuvre d'art serait le site où s'érige un monde et où la vérité apparaît dans l'ouvert. À cela deux conséquences : d'une part l'art constituerait une forme du questionnement ontologique et, d'autre part, il se substituerait au discours rationnel (la théorie spéculative de l'art étant fondée sur l'idée de la mort de la philosophie¹¹). La plupart des écrits consacrés à Boudreau, semble-t-il, entérinent cette conception heideggérienne quant à l'efficacité et à l'autonomie de l'œuvre d'art.

9 Olivia Boudreau, *Femme allongée* (2014), projection vidéo, son, couleur, 12 min 41 s.

10 Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. «Essais», 1992.

11 Sur cette question, on lira Isabelle Thomas-Fogiel, *Référence et autoréférence. Étude sur le thème de la mort de la philosophie dans la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, coll. «Analyse et philosophie», 2005.

Mais deux types de mort sont en jeu chez Heidegger : le sujet inauthentique est le site de la néantisation du monde, tandis que le *Dasein* authentique naît de la mort à soi (voir Être et Temps, §§. 45-60). La vérité du monde meurt au moi qui se voit comme chose. Mais elle meurt aussi au moi qui vit pour ce que Heidegger appelle «le on» (*das Man*). On pourrait évoquer ici l'œuvre de Boudreau, *Lying Bodies, Standing Bodies* (2014), une performance déléguée dans laquelle deux acteurs évoluent dans l'espace de la galerie pendant les heures d'ouverture, non en tant que sujets mais en tant qu'objets mis en spectacle. Quel que soit le moment où il visitera l'exposition, la performance a été conçue de façon à ce que le spectateur soit en présence de deux acteurs, selon trois permutations possibles : deux hommes, deux femmes, ou un homme et une femme. Le jour où j'ai visité l'exposition, j'étais confronté, en pénétrant dans la première salle, à une femme très inquiète, aux yeux particulièrement expressifs, qui observait longuement le corps d'un jeune homme étendu à ses pieds. (Ce dernier personnifiait littéralement l'étymologie latine du mot *cadavre* : celui qui est tombé). En raison de l'éclairage, il était difficile à première vue de déterminer s'il y avait réellement eu évènement. Mais l'impression s'est rapidement dissipée et j'ai compris que les deux personnes incarnaient une sorte d'éviscération de la subjectivité : l'homme était devenu une chose pour le regard, tandis que la femme, dont le rôle se réduisait à l'acte de regarder, n'existait que pour le regard contingent du spectateur. Les deux formes d'inauthenticité dont il est question chez Heidegger étaient donc mises de l'avant de façon particulièrement évocatrice.

Cependant, dans la perspective heideggérienne, c'est le sujet moderne qui doit mourir en tant que maître afin de s'ouvrir à la révélation de l'être. Le «moi» qui en résulte – le *Dasein*, celui qui est jeté dans l'ouvert et qui devient lui-même «ouverture» – s'expose ainsi à sa propre néantisation; paradoxalement, celle-ci s'avère constitutive de son rapport à soi. La mort chez Heidegger ne s'énonce qu'à la première personne du singulier. La représenter est donc un acte frappé d'inauthenticité – et pour cause : représenter, c'est montrer, c'est instaurer un rapport à partir de la troisième personne.

D'où la fascination de l'artiste pour les objets et les situations du quotidien qui sont plongés dans l'étrangeté. Ici, le spectateur est en mesure d'échapper à l'ipséité et à devenir un étranger à sa propre conscience : la

perception est donc elle-même perçue comme ce qui fait écran, découvre l'étant et voile l'être. D'ailleurs, si le travail de Boudreau s'inscrit dans une réflexion contemporaine sur la matérialité (comme le signale à juste titre Christine Ross), c'est bien parce qu'il relève d'une mouvance tout à fait heideggérienne dans laquelle la technique apparaît comme un dispositif d'inauthenticité. L'œuvre d'art permet ainsi un « retour aux choses mêmes », pour évoquer le leitmotiv de Husserl, mais chez Heidegger ce retour fait l'économie du sujet – en l'opérant, le moi signe sa propre mort et assiste à l'ipséité du monde et du temps.

L'œuvre la plus récente dans le corpus de Boudreau, *Femme allongée*, porte très précisément sur le processus de la mort. Mais la vidéo ne propose ni une réflexion sur le temps, la durée ou l'attente, ni une interrogation sur la dimension temporelle de la matière. Et il s'agit encore moins de mettre en scène le rapport à soi de l'artiste et de son caractère temporel (comme dans l'œuvre *Salle C*, qui met en boucle le corps de Boudreau et sa projection). D'ailleurs, *Femme allongée* ne porte pas non plus sur le processus de la mort à soi. Alors, de quoi est-il question ?

Pour le dire à titre anticipatif, l'œuvre ouvre une brèche dans l'horizon : elle cesse d'employer la plupart des stratégies que l'on retrouve dans les œuvres précédentes et établit ainsi une certaine distance (critique ?) par rapport à l'horizon d'attente du premier public. On pourrait parler ici d'un point de vue anamorphique : un changement de perspective est survenu. Qu'en est-il du premier public et de sa lecture inaugurale ?

5—

Dans ses expositions précédentes, les vidéos de Boudreau étaient parfois projetées sur des surfaces de type minimaliste dont la forme faisait écho au référent (voir, par exemple, *Le Bain*, 2010, ou *Box*). Ainsi, à la différence d'autres artistes qui emploient des stratégies semblables¹², Boudreau projette des images anti-théâtrales sur des objets théâtralisés. Le mode d'adresse des œuvres en question produit une expérience pour le moins

¹² Voir Eduardo Ralickas, « Erika Kierulf : *Retiens mon souffle* », *esse* (Montréal), n° 63, 2008, p. 56-61.

troublante, où le spectateur est à la fois enveloppé et exclu par l'image (stratégie que plusieurs artistes ont adoptée au cours des dernières années dans des vidéos diffusés en galerie). Mais *Femme allongée* ne fonctionne pas de cette façon. En fait, l'œuvre est tout simplement projetée sur le mur de la galerie, tout comme *Peinture* (2004), *Mouchoirs* (2007) et *Pelages* (2007). En conséquence, la situation du regard n'est pas un des éléments constitutifs de l'œuvre (du moins pas initialement). Cela étant posé, une description de l'œuvre s'impose.

À première vue, *Femme allongée* semble être l'œuvre de Boudreau la plus heideggérienne à ce jour : elle porte sur l'anxiété, le soin, la mort et la mortalité. Mais l'action scénarisée, on s'en doute, s'avère incompatible avec l'éthos heideggérien. En effet, *Femme allongée* surprend, entre autres, par sa dimension fortement narrative. À la différence de la plupart des œuvres que l'artiste a réalisées jusqu'à présent, Boudreau ne figure dans la vidéo que très brièvement. Elle y apparaît à deux reprises et les deux moments sont extrêmement significatifs. De plus, des rôles précis sont attribués à des acteurs professionnels selon un scénario à la construction très serrée. La scène dure environ treize minutes et elle est artificielle à souhait : elle rappelle l'esthétique policée des productions cinématographiques à grand budget autant que le caractère léché de la peinture religieuse baroque et néoclassique, de Philippe de Champaigne à Ingres. (Et on constate à son visionnement à quel point le paradigme néoclassique a marqué la production vidéo de Boudreau.) Il convient de signaler à cet effet la physionomie des acteurs (les personnages secondaires ne sont pas remarquables, contrairement aux protagonistes principaux), le maquillage et les costumes, les mouvements de caméra, l'éclairage théâtral (qui situe la scène dans un non-lieu, dans un monde de représentation absolument non heideggérien). Ici, tout est factice. Sinon, comment expliquer le regard théâtral que jettent les personnages vers la caméra à tour de rôle ? Ou l'action du « cadavre » qui aide les deux infirmières à soutenir son corps afin qu'elles puissent l'éponger ?

Tout au long du film, les personnages sont muets et la bande sonore ne contient que des sons ambiants. Les personnages restent hermétiques. Les énumérer (par ordre d'entrée en scène) nous permet de revenir sur le scénario rudimentaire : le cadavre (interprété par une élégante femme âgée aux yeux expressifs) est étendu sur une table, recouvert d'un drap blanc (excepté son visage). Ses yeux sont fermés. Une jeune brunette portant une blouse blanche apparaît. La caméra la suit alors qu'elle s'avance vers

la table. Elle se retourne lentement et fait face à la caméra (son regard se dirigeant ainsi vers le spectateur). Ce geste déclenche une séquence de regards qui structure le récit qui suit. La jeune femme ferme les yeux. Comme par contrecoup, le cadavre maintenant ouvre les siens. Il restera « éveillé » pour le reste du film. Cette séquence est explicite : ce film portera sur la conscience en tant que regard.

La caméra effectue un lent zoom arrière : deux hommes bien habillés font maintenant leur apparition. Un homme âgé à la chemise bleue tient la main droite de la vieille femme. Un homme d'âge moyen à la chemise blanche est à ses côtés. Son regard est contemplatif. La caméra effectue une rotation autour de la table alors que les deux hommes accomplissent le geste le plus émouvant (et le plus théâtral) du film : appuyés l'un sur l'autre, ils embrassent la femme décédée (tout en regardant vers la caméra). Ici, le spectateur en vient à réaliser que ces multiples regards lancés vers lui l'incluent dans l'espace scénique à plusieurs titres : petit à petit, le regard du spectateur se transforme et devient une des principales composantes de l'œuvre. Cette dimension méta-narrative se précise dans la suite de l'action : une photographie (interprétée par l'artiste) émerge alors de l'obscurité et interrompt le deuil des deux hommes. Un flash jaillit de sa caméra Polaroid. « On vous regarde », dit l'instantané. Comment interpréter ce geste ? Certes, dans ses œuvres antérieures, Boudreau a parfois employé des dispositifs scopiques qui impliquent le regard du spectateur (par exemple, dans *Vaches*, 2005, l'artiste regarde vers la caméra et, dans *Douches*, 2006, la caméra semble faire face au spectateur alors qu'elle filme un miroir se superposant au cadre de la vidéo). Mais quelque chose de nouveau se produit dans *Femme allongée*. Ici, il appartient à un personnage *fictif* d'incarner la fonction scopique (c'est-à-dire Boudreau jouant le rôle de photographe). Aussi le regard de l'artiste est-il le lieu d'une rupture qu'il convient d'interroger. En transgressant la frontière entre l'espace pictural et l'espace de la galerie, le regard de la photographe opère ce que les narratologues désignent sous le nom de « métalepse ontologique », c'est-à-dire la violation des limites de la représentation, à l'intérieur même de la représentation et de ses figures. C'est donc la différence entre représentation et monde réel qui est en jeu¹³. Ainsi, en jouant un rôle ambivalent (elle est à la fois artiste et photographe, personnage et réalisatrice de la vidéo que

13. Voir Marie-Laure Ryan, « Metaleptic Machines », *Semiotica* (Berlin et New York), n° 150, 2004, p. 439-469.

nous sommes en train de visionner), Boudreau confère à *Femme allongée* un double statut : il s'agit à la fois d'un film autonome (une simulation d'événements, de personnes et de lieux) et d'une *installation* (c'est-à-dire une œuvre thématissant l'espace du spectateur). Le geste d'inclusion de l'artiste dans le récit dont elle est l'origine n'est donc pas à lire en termes rhétoriques mais pragmatiques. Ainsi, la figure de l'artiste-photographe concrétise et réitère visuellement ce que l'œuvre accomplit, sur le plan de sa performativité, avec le concours du spectateur. En devenant un personnage parmi d'autres, l'artiste permet alors à la représentation d'assumer une fonction d'énonciation dont elle était dépourvue auparavant : « Je sais que tu es là et tu sais que ce film porte sur ta conscience d'être là », nous dit-elle, en transgressant l'écran virtuel qu'elle instaure, pourtant, entre artiste et spectateur.

La narration se poursuit. Les hommes se lèvent. Ils regardent la photographe avec inquiétude. Elle leur répond par le regard. Les hommes commencent alors à soulever le drap qui recouvre le cadavre. Un autre flash est déclenché. Maintenant, ils contemplent le corps de la femme décédée (la scène rappelle l'iconographie de la mise au tombeau). Le drap soulevé fait office d'écran : il cache le corps tout en produisant une nouvelle image par métonymie et substitution (c'est-à-dire le film que nous sommes en train de regarder). La femme décédée regarde maintenant vers la caméra. Deux infirmières apparaissent aussitôt. Elles lavent son corps avec des éponges : procédant avec grand soin, elles nettoient ses mains, ses bras, ses jambes, son dos et ses pieds, ce qui lui inflige une profonde douleur. Aucun liquide ne coule sur son corps, même si l'éponge a été plongée dans un bol rempli d'eau. Les deux infirmières recouvrent le corps délicatement et s'éloignent. La scène se termine par l'arrivée d'une dernière visiteuse, une femme aux cheveux blancs portant une blouse au collet et au boutonnage ouvragés. On se demande qui elle est. Elle caresse la joue de la femme décédée. Elles échangent des regards. Puis elle recouvre le visage de la défunte. Vient ensuite un gros plan : on y voit une grande masse blanche. C'est le corps de la femme allongée. La masse se gonfle et se dégonfle, très doucement. Le cadavre ne cesse de respirer...

La fin est sans fin : on ne peut tirer aucune conclusion logique. D'ailleurs, le spectateur ne dispose pas de tous les éléments pour fonder une interprétation cohérente : la scène se déploie dans un contexte incertain, le décor ne ressemble pas tout à fait à une chambre d'hôpital, les liens de filiation entre les membres de cette « famille » ne sont pas clairs, et leurs conflits le sont encore moins. De plus, l'œuvre a très peu de choses en commun avec le corpus vidéo de l'artiste et ne se prête donc pas facilement à l'analyse comparative. À vrai dire, bien qu'elle soit narrative, ce qui la caractérise en propre c'est l'absence de narration. Il appartient donc au spectateur d'y projeter son propre récit.

Jusqu'à un certain point *Femme allongée* opère donc une critique des œuvres antérieures, quant à leur *modus operandi* (d'où l'importance accordée à la rhétorique de l'image). Pour le dire de façon quelque peu approximative, en raison de leur intention non narrative et non rhétorique, les vidéos anciennes s'inscrivent dans une logique de l'oubli. Leur durée nous fait oublier le montage, les choix narratifs, le cadrage, la scénarisation, les effets sonores soigneusement planifiés, la position de la caméra, l'éclairage, etc. En somme, on en vient à ne plus tenir compte de l'intentionnalité du médium¹⁴. Ainsi l'image devient-elle écran : c'est-à-dire une *simulation* dans laquelle l'être apparaît dans sa temporalité intensive (ici, le sujet grammatical « être » est le moteur de l'action). On l'aura compris, l'« illusion descriptive » dont il est question dans ces vidéos se situe sur le même terrain que le réalisme heideggérien.

Mais la femme allongée s'est réveillée. Aussi s'agit-il d'un film sur la conscience de la mort (au sens du génitif objectif : c'est la mort qui devient consciente d'elle-même). Qui plus est, cette conscience est l'objet d'un regard qui se déploie *hic et nunc* : le regard du spectateur. Le message est clair, la mort ne peut parler à la première personne du singulier. On peut y voir une critique du réalisme (et de la conception heideggérienne de l'être-pour-la-mort). On peut aussi y voir une adhésion à la position inverse, c'est-à-dire l'« idéalisme » (position selon laquelle l'instance qui perçoit est tout aussi importante, sinon plus, que la chose perçue). Mais à

14 À la manière de l'écriture phénoménologique, le cinéma autoréflexif nous oblige à prêter attention au processus de constitution du visible.

qui le regard appartient-il, se demandera-t-on alors? *Femme allongée* nous propose une réponse sous la forme d'une figure : à l'artiste. Mais désormais, la fonction de l'artiste n'est que la réciproque de la fonction du spectateur. Ainsi, l'œuvre instaure une distance vis-à-vis des œuvres précédentes et de l'horizon d'attente du premier public. Il n'est plus donné au spectateur de voir un monde qui aurait été préalablement perçu par l'artiste en incarnant à elle seule la fonction de sujet. Pour tout dire, *Femme allongée* met fin à cette hiérarchisation des regards. Ce qui permet à une situation inédite de se produire : en s'incluant dans l'œuvre comme personnage, l'artiste en devient un des objets; elle ménage ainsi un nouvel espace (psychique) au spectateur. Véritable dispositif dialogique, *Femme allongée* reconnaît ainsi la part active du spectateur alors qu'elle l'invite à prendre acte de la performativité et de la temporalité de son propre regard. Le « message » de l'œuvre s'avère donc incompatible avec le médium dans lequel il s'énonce. Mais il ne s'agit pas d'une contradiction : le médium n'est que le cadre dans lequel le message produit sa propre perte. Curieuse performativité de la fin : la mort ne s'avère être qu'un discours sur la mort, un phénomène pour une conscience inaliénable¹⁵. D'où le caractère indicible, indescriptible et injouable de la mort comme spectacle.

— Traduit de l'anglais par André Lamarre

15 Un Polaroid encadré est accroché au mur dans l'espace de projection, c'est-à-dire dans l'espace du spectateur. On y voit le corps d'une jeune femme nue (sauf la tête); c'est comme si elle sortait du tombeau. En raison de son caractère indicible, le Polaroid nous montre l'impossibilité de tenir un discours sur la mort. « Voici un corps qui s'est levé », peut-on comprendre. Ainsi l'image est-elle la preuve tautologique qu'il vit *comme image*. La mort serait alors l'autre de la représentation.

Le Mur — 2010

Video HD, sound, colour, 73 min.,

First presented in *Archi-féministes!: Archiver le corps (part 1)* curated by Marie-Ève Charron, Marie-Josée Lafortune and Thérèse St-Gelais, Optica, Montréal, 2011.

A thin white bed sheet hangs like a screen across the upper half of the image. The sheet is spotless and smooth but for a couple of faint vertical creases running along the surface of the fabric. The far side of the sheet is drenched in sunlight, leaving its near side in blue-grey shadow. The sheet is drying in the sun. Beneath its undulating seams, a few meters in the distance, can be seen a wall with two vines scaling up it. A light, inconstant wind makes the sheet flutter every so often, revealing now more, now less of the out-of-focus background. The wall's surface seems worn and dappled with age. One side of the sheet is draped longer than the other, creating a very bright and therefore flat-seeming band of white across the image, dividing it. In moments of stillness, the tight frontal framing forces the eye to slow down in order to distinguish the foreground from the background of the image. The slightly echoed sounds of a dog barking, a child calling, and the chatter of birds can be heard above the din of distant human activity.

Vidéo HD, son, couleur, 73 min

Présentation inaugurale : *Archi-féministes! : Archiver le corps (volet 1)*, commissariée par Marie-Ève Charron, Marie-Josée Lafortune et Thérèse St-Gelais, Optica, Montréal, 2011.

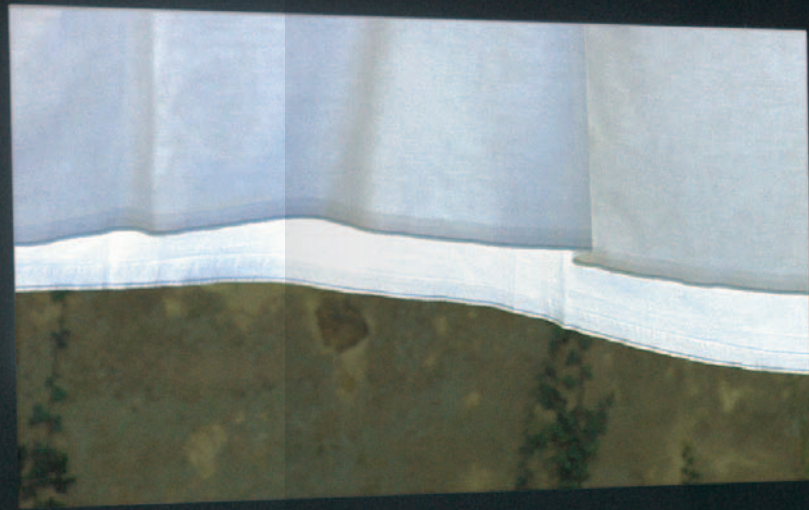
Un mince drap blanc pend comme un écran dans la moitié supérieure de l'image. Le drap est immaculé et lisse, sauf pour quelques légers plis verticaux coulant le long de la surface du tissu. Le côté éloigné du drap baigne dans la lumière du soleil, laissant son côté rapproché dans une ombre gris-bleu. Le drap sèche au soleil. Sous les ondulations de ses coutures, à quelques mètres de distance, on peut apercevoir un mur où grimpent deux vignes. Un vent léger, inconstant, fait très souvent flotter le drap, dévoilant plus ou moins l'arrière-plan flou. La surface du mur paraît usée et tachée par le temps. Un côté du drap est tendu plus longuement que l'autre, produisant une bande de blanc très lumineuse, comme un à-plat traversant l'image et la divisant. Lors des moments d'immobilité, le cadrage frontal serré oblige l'œil à ralentir pour tenter de distinguer le premier plan de l'arrière-plan de l'image. On peut entendre les échos feutrés d'un jappement de chien, d'un appel d'enfant et des pépiements d'oiseaux par-dessus la rumeur distante de l'activité humaine.



Page 217 : Still from / Image tirée de *Le Mur*, 2010.

Pages 218–219 : *Le Mur*, 2010.

PHOTO: OLIVIA BOUDREAU



Le Bain — 2010

Video (transferred from 16 mm), sound, colour,
23 min.

First presented in *Dans l'intervalle*, Galerie B-312,
Montréal, 2010.

A man is reclining in a deep bathtub that occupies the full length of the projecting surface. A woman enters the frame and steps, naked, into the steaming bath with him. His arms rest on the bright ledge of the tub, creating a bay for the woman to lie back into. He scoops warm water over her body. The sound amplifies their interaction, registering the couple's breathing, touching, and the splashing water. The man's gestures border on the seductive. She stares up at the ceiling, with her head resting comfortably on his chest. Natural light floods the room. She readjusts her position. Her mind appears to drift, and her face expresses a range of subtle emotions. She is the focus of attention. Neither person speaks. They pass the time in silence. He massages her shoulders, rubs her chest. Her chest rises and falls. His face is barely visible in the top left corner of the frame. Her bare breast is visible just over the lip of the bathtub. The mechanic click-click-click of the film camera's shutter accompanies the image constantly, enhancing its realism. When the film in the camera runs out, the screen turns to black, but its brisk replacement remains audible. The beginning and end of the video similarly show the lead and the end of the roll of film that has registered the image. She leaves the bath as naturally and inscrutably as she entered it, leaving him once again reclining in the bathtub. Alone, he sinks his head beneath the water for a moment, disappearing briefly from the image.

Page 221 : Still from / Image tirée de *Le Bain*, 2010.

Pages 222-223 : *Le Bain*, 2010.

PHOTO : OLIVIA BOUDREAU

Vidéo (transfert 16 mm), son, couleur,
23 min

Présentation inaugurale : *Dans l'intervalle*, Galerie
B-312, Montréal, 2010.

Un homme se repose dans une baignoire profonde qui occupe l'entièreté de la surface de l'écran. Une femme apparaît dans le cadre et, nue, entre dans le bain fumant avec l'homme, qui laisse ses bras étendus sur le rebord brillant de la baignoire, créant une niche pour y accueillir la femme. Il verse de l'eau chaude sur son corps à elle. Le son amplifie leur interaction, les enregistrant lorsqu'ils respirent, se touchent, avec l'éclaboussement de l'eau. Les gestes de l'homme sont à la limite de la séduction. Elle regarde le plafond, sa tête reposant confortablement sur la poitrine de l'homme. Une lumière naturelle éclaire la pièce. La femme réajuste sa position. Son esprit semble vagabonder et sa figure exprime une gamme d'émotions subtiles. Elle est le centre d'attraction. Personne ne parle. Le temps passe en silence. Il masse les épaules de la femme, caresse sa poitrine. Ses seins se soulèvent et retombent. Sa figure est à peine visible dans le coin supérieur gauche de l'écran. Sa poitrine nue est visible, juste au-dessus du rebord de la baignoire. Le cliquetis de l'obturateur de la caméra accompagne constamment l'image, accentuant son réalisme. Lorsque le film arrive à son terme dans la caméra, l'écran devient noir, mais son remplacement rapide reste audible. Le début et la fin de la vidéo montrent de la même manière le début et la fin du rouleau de film qui a enregistré l'image. La femme quitte la baignoire, aussi naturelle et inaccessible qu'elle y est entrée, laissant l'homme une fois de plus étendu dans la baignoire. Seul, il laisse sa tête glisser sous l'eau un moment, disparaissant brièvement de l'image.





OLIVIA
BOUDREAU

Intérieur — 2011

Video HD, double projection, couleur, 9 min.

First presented in *Olivia Boudreau. Intérieur*,
Fonderie Darling, Montréal, 2011.

Intérieur consists of two simultaneous video projections depicting the same interior: a large room with a couple of very tall casement windows fitted with fine white curtains. The framing is exactly the same in both images, but their respective timing is perplexingly different. In both videos, the wind blows a window open, making the curtain billow and flutter; a woman enters the room, shuts the window, and exits; moments later one of the windows opens again. The scenario is experienced as a continuous cycle. Sometimes what occurs in one image appears to be happening in perfect sync with the other; sometimes it appears to lag just behind, or diverges completely from what occurs in the other. The room itself is suspended in a time between inhabitations. It has polished wood floors, high ceilings, and is fitted with elaborate trimmings. The space is devoid of furniture. Through the curtains, beyond the windows, can be seen the wrought iron railings of two balconies. The woman can be seen to exit right in one of the videos, left in the other, but in both cases (after shutting the window) she stops in exactly in the same place to look silently back at the viewer.

Vidéo HD, double projection, couleur, 9 min

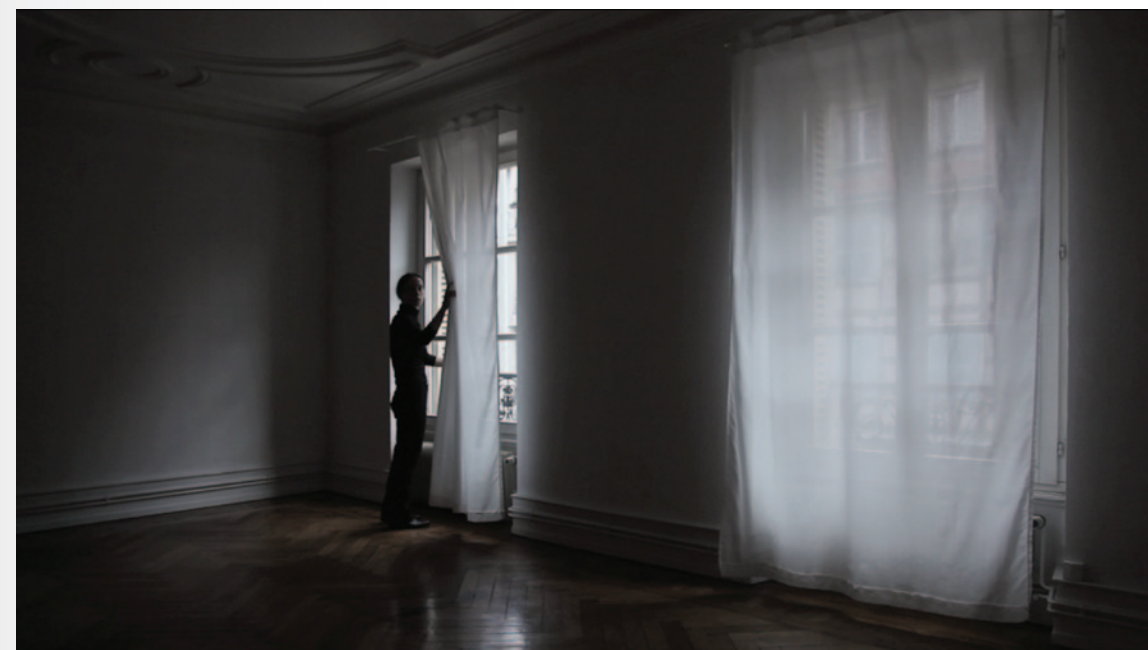
Présentation inaugurale : *Olivia Boudreau. Intérieur*,
Fonderie Darling, Montréal, 2011.

Intérieur consiste en deux projections vidéo simultanées décrivant le même intérieur : une grande chambre avec de très grandes fenêtres à battants munies de fins rideaux blancs. Le cadrage est exactement le même dans les deux images, mais leur déroulement dans le temps est étonnamment différent. Dans les deux vidéos, le vent souffle à travers une fenêtre ouverte, faisant que le rideau se soulève et flotte. Une femme entre, ferme la fenêtre, et sort. Quelques instants plus tard, une des fenêtres s'ouvre encore. Le scénario est vécu comme un cycle sans fin. Parfois, ce qui arrive dans une image apparaît en parfaite synchronisation avec l'autre. Parfois, l'action retarde un peu ou diverge complètement de ce qui arrive dans l'autre image. La pièce elle-même est suspendue dans le temps entre les interventions humaines. Ses planchers de bois sont polis, ses plafonds hauts et sa décoration élaborée. L'espace est dénué de meubles. Par les rideaux, par-delà les fenêtres, on peut voir les balustrades en fer forgé de deux balcons. La femme sort par la droite dans une des vidéos, par la gauche dans l'autre mais, dans chaque cas, après avoir fermé la fenêtre, elle s'arrête exactement au même endroit pour se retourner silencieusement vers le spectateur.

Page 225 : Still from / Image tirée de *Intérieur*, 2011.

Pages 226-227 : *Intérieur*, 2011.

PHOTO : GUY L'HEUREUX





L'Étuve — 2011

Video HD, sound, colour, 20 min.

First presented in *La triennale québécoise 2011. The Work Ahead of Us* curated by par Marie Fraser, Lesley Johnstone, Mark Lanctôt, François LeTourneau, Louise Simard at the Musée d'art contemporain de Montréal, 2011–2012.

L'Étuve has the form and substance of a group portrait of five women of different ages. The video shows the tiled interior of a steam room. Clouds of steam are released from the floor intermittently, filling the room and the screen with a dense greyish haze. The camera keeps recording as the bathers wrapped in a simple towel or in a bathing suit enter the frame unseen. The group expands progressively: first there is one, then three, then four, and eventually five women abide in the space together. They sit, absorbed in thought as well as present in their bodies. The ebbing and rising of the steam correspondingly increases and decreases the visibility of the image. A hissing sound accompanies the release of steam. The women adjust their position occasionally. They leave space around and for each other without explicitly interacting; they do not speak. The women's postures accentuate their psychological isolation, but the plainness of their attire (towels, dark bathing suits) and their distribution in space imbues the image with a powerful sense of unity. They are together and apart at the same time. Seen through the fog, their facial expressions appear sober and relaxed. Some of the women are portrayed facing the camera, others in profile. For a brief moment, some of the women raise their head and turn to hold the viewer in their gaze. The women leave one after the other and the last view is of a deserted room.

Vidéo HD, son, couleur, 20 min

Présentation inaugurale : *La triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend*, commissariée par Marie Fraser, Lesley Johnstone, Mark Lanctôt, François LeTourneau, Louise Simard, Musée d'art contemporain de Montréal, 2011–2012.

L'Étuve a la forme et la substance d'un portrait de groupe de cinq femmes d'âges différents. La vidéo montre l'intérieur recouvert de tuiles d'un sauna. Des nuages de vapeur s'élèvent du sol par intermittence, emplissant la pièce ainsi que l'écran d'un dense brouillard grisâtre. La caméra continue d'enregistrer alors que les baigneuses, enveloppées dans une simple serviette ou en maillot de bain, entrent dans le cadre de l'image sans être vues. Le groupe se constitue progressivement : d'abord il n'y a qu'une personne, puis trois, puis quatre, enfin cinq femmes ensemble occupent l'espace. Elles s'assoient, absorbées dans leurs pensées autant qu'attentives à leur corps. La dissipation et l'émission de la vapeur accentuent respectivement la lisibilité et l'obscurcissement de l'image. Un sifflement accompagne la production de la vapeur. Occasionnellement, les femmes modifient leur position. Elles quittent l'espace chacune pour soi, sans interagir explicitement. Elles restent sans paroles. Leurs postures accentuent leur isolement psychologique, mais la simplicité de leur appareil (serviettes, maillots de bain foncés) et leur répartition dans l'espace confèrent à l'image une forte impression d'unité. Elles sont ensemble et séparées à la fois. Perçues à travers le brouillard, leurs expressions faciales paraissent calmes et détendues. Certaines des femmes sont présentées face à la caméra, d'autres de profil. Pour un bref instant, certaines d'entre elles lèvent la tête et retiennent le spectateur dans leur regard. Les femmes disparaissent une à une et le dernier tableau nous montre le bain déserté.



La Brèche — 2012

Video HD, sound, colour, 2 min. 54 sec.

Actors: Janick Burn, Emylie Bernard

Photo direction: Barry Russel

Sound: Sylvain Bellemare

First presented as part of *Montreal/Brooklyn. Vidéozones*. A touring project organized by La Fabrique d'expositions and Boshko Boskovic, Galerie de l'UQAM, 2012-2013.

Two girls are in their beds inside a rustic cabin. The beds are placed next to each other with a narrow gap between them. It is the middle of the night. One girl sits up first. The other sits up a moment later. They sit face to face, in their matching nightgowns, without speaking. A strange bright light, coming from above and below them, shines in the space between them. For the first time the artist abandons the single fixed shot and uses cross editing, which endows the scene with meaning, despite the girls' silence. Curious, they lean toward the floor for a closer listen, then they suddenly look at each other, as if confirming the truth of a hidden realization. The sound of crickets and the deep ticking of a clock can be heard constantly in the background. The girl who first sat up draws her knees to her chest, and looks across at her companion in an expression that is part hesitant, part commanding. After acknowledging this look, the other girl drops to the floor and crawls beneath the bed of her companion. In this she is followed by the other, who drops to the floor also; the video closes with a shot taken from beneath her bed, of this girl peering into the yawning gap, with a look of discovery in her expression.

Vidéo HD, son, couleur, 2 min 54 s

Interprètes : Janick Burn, Emylie Bernard

Direction photo : Barry Russel

Son : Sylvain Bellemare

Présentation inaugurale dans le cadre de *Montréal/Brooklyn. Vidéozones*, exposition itinérante organisée par La Fabrique d'expositions et Boshko Boskovic, Galerie de l'UQAM, 2012-2013.

Deux filles sont dans leur lit à l'intérieur d'un chalet rustique. Les lits sont placés côte à côte avec un étroit couloir entre les deux. C'est le milieu de la nuit. Une des filles s'assied la première. L'autre s'assied un instant plus tard. Elles sont assises face à face dans leurs chemises de nuit assorties, sans parler. Une étrange lumière claire, émise à la fois au-dessus et au-dessous d'elles, illumine l'espace entre les deux. Pour la première fois, l'artiste, abandonnant la prise de vue unique et fixe, a recours au montage croisé, qui imprègne la scène de signification, malgré le silence des filles. Curieuses, elles se penchent vers le sol pour une meilleure écoute. Puis elles se regardent soudainement l'une l'autre, comme pour confirmer la vérité d'un projet secret. Le bruit des grillons et le tictac grave d'une horloge peuvent être constamment entendus à l'arrière-plan. La fille qui s'est assise la première ramène ses genoux sur sa poitrine et regarde vers sa compagne avec une expression d'une part hésitante, d'autre part autoritaire. Ayant compris ce regard, l'autre fille se jette au sol et rampe sous le lit de sa compagne. Elle est suivie de l'autre. La vidéo se termine par une prise de vue, réalisée depuis le dessous du lit, de cette fille regardant dans la brèche ouverte, exprimant un sentiment de découverte.





Biographies

Olivia Boudreau is an artist whose practice combines video and performance in works that explore perception, temporality and the visible through the long take and more recently narrative structure and editing. Her video installation *L'Étuve*—a large scale study of five women in a steam room—was a focal point of the Québec Triennale at the Musée d'art contemporain in 2011. Boudreau has done residencies in Europe and exhibited at the Musée d'art contemporain de Montréal, Galerie de l'UQAM, Optica, Dazibao, Katherine Mulherin Contemporary Art Projects in Toronto and at Le Fresnoy in France. She was the recipient of the Prix Pierre-Ayot de la Ville de Montréal in 2011.

Eduardo Ralickas is an art historian whose research focuses on performativity in 18th and 19th century theories of art and the survival of the romantic paradigm in contemporary art, as well as the epistemology of the image in art history. He is the author of "Fichte, poéticien" published in *Revue de métaphysique et de morale* (January 2014). He is also a curator and author of exhibition essays. Ralickas is professor of art history at UQAM, Montréal.

Christine Ross' research is centred on contemporary media arts, mixed reality, the history of the contemporary viewer, explorations of perception and visuality, as well as the reconfiguration of time and temporality (especially historical time) in contemporary art. Ross has written many articles and books, notably *The Temporal Turn in Contemporary Art*, London, Continuum, 2012. As part of the lecture series *Contemporary Art between Time and History*, held at the Musée d'art contemporain de Montréal, she and Olivia Boudreau engaged in a conversation

titled "Suspended Time." Ross is Professor and James McGill Chair in Contemporary Art History at McGill University's Department of Art History and Communication Studies, in Montréal.

Michèle Thériault is a curator, writer and editor. She is interested in translational issues in art, reflexive frameworks, knowledge in art and in the site of exhibition. As director of the Ellen Art Gallery at Concordia University in Montréal, she has developed a program that reflects critically upon contemporary artistic production and curatorial activity in relation to the recent history of contemporary art. She has curated many exhibitions with Canadian and international artists such as *Timelength* (2004); *Claude Tousignant. 3 paintings, 1 sculpture, 3 spaces* (2005); *Walid Raad, The Atlas Group* (2006); the first exhibition in North America of Harun Farocki's installations (2007); *Kent Monkman: My Treaty is With the Crown* (2011) and most recently *the particular way in which a thing exists* on Martin Beck. She was also co-curator of *Traffic, Conceptual Art in Canada, 1965-1980* (2010-2013).

Biographies

La pratique de l'artiste **Olivia Boudreau** combine la vidéo et la performance dans des œuvres qui explorent la perception, la temporalité et le visible en utilisant le plan-séquence, et plus récemment la structure narrative et le montage de plans. Son installation vidéo *L'Étuve* – une étude à grande échelle de cinq femmes dans un sauna – a retenu l'attention lors de la Triennale du Musée d'art contemporain de Montréal en 2011. Boudreau a participé à plusieurs résidences en Europe et a exposé au Musée d'art contemporain de Montréal, à la Galerie de l'UQAM, Optica, Dazibao, Katherine Mulherin Contemporary Art Projects à Toronto et à Le Fresnoy en France. En 2011, elle était récipiendaire du Prix Pierre-Ayot de la Ville de Montréal.

Historien de l'art **Eduardo Ralickas** travaille sur la performativité dans les théories de l'art du 18^e et 19^e siècle et sur la survivance du paradigme romantique dans l'art contemporain ainsi que sur l'épistémologie de l'image en histoire de l'art. Il est l'auteur de «Fichte, poéticien» paru dans la *Revue de métaphysique et de morale* (janvier 2014). Il a aussi une pratique de commissariat et d'auteur d'essais accompagnant des expositions. Ralickas est professeur d'histoire de l'art à l'UQAM, Montréal.

Les recherches de **Christine Ross** portent sur les arts médiatiques contemporains, la réalité mixte, l'histoire du spectateur contemporain, les questions de perception et de visualité, ainsi que sur la reconfiguration du temps et de la temporalité (notamment du temps historique) en art contemporain. Ross est l'auteur de nombreux articles et ouvrages notamment *The Temporal Turn in Contemporary Art*, Londres,

Continuum, 2012. Dans le cadre du cycle de conférences présenté au Musée d'art contemporain de Montréal, *L'art contemporain entre le temps et l'histoire* une conversation intitulée «Le temps suspendu» a eu lieu entre l'artiste et Ross. Elle est professeure titulaire de la Chaire James McGill en histoire de l'art contemporain au Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill à Montréal.

Michèle Thériault est commissaire, critique et éditrice. Elle s'intéresse aux enjeux traductifs en art, aux cadres de références, au lieu d'exposition et à la connaissance en art. Elle est actuellement directrice de la Galerie Ellen de l'Université Concordia à Montréal, où elle a mis sur pied une programmation qui réfléchit sur la production artistique actuelle et l'activité curatoriale dans un dialogue avec l'histoire récente de l'art contemporain. Elle a commissarié de nombreuses expositions avec des artistes d'ici et d'ailleurs dont *Timelength* (2004); *Claude Tousignant. 3 peintures, 1 sculpture, 3 espaces* (2005); la première exposition en Amérique du Nord des installations du cinéaste allemand Harun Farocki (2007); *Kent Monkman : My Treaty Is With The Crown* (2011) et plus récemment *the particular way in which a thing exists* sur Martin Beck. Elle a également été co-commissaire de *Traffic. L'art conceptuel au Canada 1965-1980* (2010-2013).

Acknowledgements

It was a great pleasure to work with Olivia Boudreau whose perceptual acuteness and determination are remarkable. I would like to extend my gratitude to the writers whose texts allow a deeper appreciation and understanding of this young artist's work. The beginnings of this publication reside in the exhibition project, which was made possible by the dedication of the Gallery team, particularly the meticulous work of Paul Smith and Katerina Lagassé. Thank you to Raphaël, Anouk and Lionel, the design team at Feed, for a most harmonious collaboration. **M.T.**

I would like to thank Michèle Thériault for the unique perspective she brought to my practice and her rigor throughout this project from its conceptual layout to its publication. I would also like to thank the Leonard & Bina Ellen Gallery team, in particular Katerina Lagassé and Paul Smith for their attention to detail. In addition, I would like to thank the authors, Christine Ross and Eduardo Ralickas, for the interest and the generosity they manifested in their reflections. Finally, for all those who have supported my work over the last ten years, you are in my thoughts and I am grateful. **O.B.**

Remerciements

Ce fut un grand plaisir de travailler avec Olivia Boudreau dont l'acuité du regard et la détermination sont impressionnantes. Je remercie les auteurs qui ont livré des textes qui nous permettent de mieux apprécier l'envergure du travail de cette jeune artiste. Le projet d'exposition qui est l'amorce de cet ouvrage a été mené à terme par l'équipe de la Galerie avec son énergie habituelle. Le travail méticuleux de Paul Smith et de Katerina Lagassé a été particulièrement apprécié. Merci à Raphaël, Anouk et Lionel de Feed pour une très agréable collaboration. **M.T.**

Je tiens à remercier Michèle Thériault pour cette invitation ainsi que pour le regard unique qu'elle a porté sur le travail et la rigueur avec laquelle elle a mis sur pied ce projet, de la mise en espace jusqu'à la publication. Je remercie aussi toute l'équipe de la galerie Leonard-et-Bina-Ellen, en particulier Katerina Lagassé et Paul Smith pour leur souci du détail. Je remercie aussi les auteurs, Christine Ross et Eduardo Ralickas, de l'intérêt qu'ils ont manifesté et la générosité de leur réflexion. Finalement, j'ai une pensée pour toutes les personnes qui ont appuyé mon travail au cours des dix dernières années. **O.B.**

Publication produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery | Concordia University, with the support of the Iris Westerberg Programming Fund and the Canada Council for the Arts.

Editors: Michèle Thériault
Texts: Eduardo Ralickas, Pablo Rodrigez, Christine Ross, Michèle Thériault
Translation: André Lamarre, Bernard Schütze
Editing: Andrée Lamarre, Lana Okerlund, Michèle Thériault
Design: Feed
Printing: Lithochic, Québec

Library and Archives Canada Cataloguing in Publication

Olivia Boudreau: oscillations of the visible / edited by Michèle Thériault = Olivia Boudreau : l'oscillation du visible / sous la direction de Michèle Thériault.

Contents: Conversation between Olivia Boudreau and Michèle Thériault -- The movement of the image: vitality in Olivia Boudreau's media production -- Olivia Boudreau: the turning -- Biographies. Text in English and French.

ISBN 978-2-920394-94-0 (pbk.)

1. Boudreau, Olivia, 1979- --Criticism and interpretation.
2. Boudreau, Olivia, 1979- --Interviews.
 - I. Thériault, Michèle, 1955-, editor, interviewer
 - II. Boudreau, Olivia, 1979-, interviewee
 - III. Leonard and Bina Ellen Art, Gallery, issuing body
 - IV. Title: Oscillation du visible.
 - V. Title: Oscillations of the visible.
 - VI. Title: Olivia Boudreau. Français.

N6549.B687O45 2014 709.2 C2014-903984-0E

All Rights Reserved. Printed in Canada.

© Eduardo Ralickas, Christine Ross, Michèle Thériault + Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Legal Deposit

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives du Canada, 2014

Distribution

Canada: Edipresse | information@edipresse.ca
Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University
ellen.artgallery@concordia.ca

Ouvrage produit par la Galerie Leonard-et-Bina Ellen | Université Concordia avec l'appui du Iris Westerberg Programming Fund et du Conseil des Arts du Canada.

Direction : Michèle Thériault
Textes : Eduardo Ralickas, Pablo Rodrigez, Christine Ross, Michèle Thériault
Traduction : André Lamarre, Bernard Schütze
Révision : Andrée Lamarre, Lana Okerlund, Michèle Thériault
Design : Feed
Impression Lithochic, Québec

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Olivia Boudreau: oscillations of the visible / edited by Michèle Thériault = Olivia Boudreau : l'oscillation du visible / sous la direction de Michèle Thériault.

Sommaire: Conversation entre Olivia Boudreau et Michèle Thériault -- Le mouvement de l'image : la vitalité dans la production média d'Olivia Boudreau -- Olivia Boudreau : le tournant -- Biographies. Texte en anglais et en français.

ISBN 978-2-920394-94-0 (couverture souple)

1. Boudreau, Olivia, 1979- --Critique et interprétation.
2. Boudreau, Olivia, 1979- --Entrevues.
 - I. Thériault, Michèle, 1955-, éditeur intellectuel, intervieweur
 - II. Boudreau, Olivia, 1979-, interviewé
 - III. Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, organisme de publication
 - IV. Titre: Oscillation du visible.
 - V. Titre: Oscillations of the visible.
 - VI. Titre: Olivia Boudreau. Français.

N6549.B687O45 2014 709.2 C2014-903984-0E

Tous droits réservés. Imprimé au Canada.

© Eduardo Ralickas, Christine Ross, Michèle Thériault + Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Dépôt legal

Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives du Canada, 2014

Distribution

Canada : Edipresse | information@edipresse.ca
Galerie Leonard-et-Bina-Ellen, Université Concordia
ellen.artgallery@concordia.ca

Olivia Boudreau

Oscillations of the visible

L'oscillation du visible

This publication explores the practice of Olivia Boudreau and documents the exhibition *Oscillations of the Visible* curated by Michèle Thériault and presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery from February 12 to April 12, 2014.

Cet ouvrage fait état de la pratique d'Olivia Boudreau et documente l'exposition *L'Oscillation du visible*, commissariée par Michèle Thériault et présentée à la Galerie Leonard-et-Bina-Ellen du 12 février au 12 avril 2014.

Back Cover / Couverture arrière :

Still from / Image tirée de *Your Piece*, 2007.



