

1191218
A

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉINVESTIR DES PRATIQUES DOMESTIQUES :
ZONE DE CONTACT INSTABLE ENTRE LE FAMILIER
ET LE FAIRE ARTISTIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
AUDREY DOUANNE

MAI 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Anaïs Leclerc qui m'a accompagnée dans la correction de ce texte avec patience et générosité. Merci à Julie Trudel et à Alexandre Jimenez qui ont eu la gentillesse de le faire imprimer. Merci à Olivier Lapert pour son soutien et ses précieux conseils tout au long de l'écriture. Merci à Stephen Schofield de m'avoir fait confiance. Merci à Lætitia Douanne pour sa relecture attentive. Enfin, merci à Anna Lopez Luna, à Keren'Or Pézard, à Belinda Campbell et à Julie Favreau qui ont été des interlocutrices indispensables à travers ces correspondances.

TABLIÉ DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iii
LISTE DES FIGURES DU DVD ET DU CD D'ACCOMPAGNEMENT.....	iv
RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
<i>Lettre au lecteur</i>	
CHAPITRE I.....	7
<i>Lettre à Anna</i>	
CHAPITRE II.....	22
<i>Lettre à Valérie</i>	
CHAPITRE III.....	37
<i>Lettre à Belinda</i>	
CONCLUSION	57
<i>Lettre à Julie</i>	
BIBLIOGRAPHIE	63

LISTE DES FIGURES

figure 1, <i>The Waves</i> , Thierry Kuntzel.....	p. 2
figure 2	p. 8
figure 3, <i>Flûtes</i>	p. 11
figure 4, <i>Célébration</i>	p. 11
figure 5, <i>Habit de fête</i>	p. 13
figure 6 <i>Habit de fête</i>	p. 13
figure 7, <i>Trente quatre années</i>	p. 16
figure 8, <i>Stroszeck</i> , Werner Herzog.....	p. 16
figure 9, 10, 11, 12, <i>Artefacts d'accessoires de fête</i>	p. 18
figure 13, 14, 15, <i>Artefacts d'accessoires de fête</i>	p. 19
figure 16, <i>Pour Encarnita</i>	p. 21
figure 17, <i>Artefacts d'accessoires de fête</i>	p. 21
figure 18, <i>Heart of ice</i> , Keren'Or Pézard	p. 23
figure 19, 20, 21, <i>Célébration</i>	p. 28
figure 22, <i>Extase</i> , Sylvie Blocher	p. 31
figure 23, <i>Le bleu trop beau déchire-t-il ?</i> , Thu Van Tran	p. 35
figure 24, <i>Cessez-le-feu</i> , Thu Van Tran	p. 35
figure 24, archive familiale	p. 38
figures 25, 26, 27, 28, <i>Gâteaux</i>	p. 40
figures 29, 30, 31, <i>Proverbes</i>	p. 43
figures 32, 33, <i>Artefacts d'accessoires de fête</i>	p. 46
figures 34, 35, 36, <i>Artefacts d'accessoires de fête</i>	p. 47
figures 37, 38, 39, <i>Artefacts d'accessoires de fête</i>	p. 48
figure 40, <i>Bonne boucle !</i> , Belinda Campbell	p. 50
figure 41, <i>Étrange Cargo</i> , Yves-Noël Genod	p. 50
figures 42, 43, 44, <i>Actions pour se reposer de l'activité artistique</i>	p. 52
figure 45, <i>Actions pour se reposer de l'activité artistique</i>	p. 53
figure 46, <i>Actions pour se reposer de l'activité artistique</i>	p. 53

LISTE DES FIGURES DU DVD ET DU CD D'ACCOMPAGNEMENT

DVD *video_son* :

Trente quatre années, vidéo HD, 1920 x 1080 px, 29 ips, son stéréo, 3 min 30 sec (présentée en boucle), 2012

Bon anniversaire, bande sonore, 46 sec, 2012

Célébration, vidéo HD, 1440 x 1080 px, 25 ips, son stéréo, 6 min 45 sec (présentée en boucle), 2009

CD *images_exposition* :

01_audrey_douanne.jpg : *Visiter les objets*, installation sculpturale (vue rapprochée), faïence émaillée (échelle 1), vue de l'exposition de fin de maîtrise *Que ces quelques fleurs vous apportent le bonheur*, CDEx, UQAM, février 2012

02_audrey_douanne.jpg : *Visiter les objets*, installation sculpturale, faïence émaillée (échelle 1), structure en bois et tissu (longueur 16', largeur 30", hauteur 54"), vue de l'exposition de fin de maîtrise *Que ces quelques fleurs vous apportent le bonheur*, CDEx, UQAM, février 2012

03_audrey_douanne.jpg : *Visiter les objets*, installation sculpturale (vues), faïence émaillée (échelle 1), vue de l'exposition de fin de maîtrise *Que ces quelques fleurs vous apportent le bonheur*, CDEx, UQAM, février 2012

04_audrey_douanne.jpg : *Visiter les objets*, installation sculpturale (détails), faïence émaillée (échelle 1), vue de l'exposition de fin de maîtrise *Que ces quelques fleurs vous apportent le bonheur*, CDEx, UQAM, février 2012

05_audrey_douanne.jpg : vue de l'exposition de fin de maîtrise *Que ces quelques fleurs vous apportent le bonheur*, CDEx, UQAM, février 2012

06_audrey_douanne.jpg : *Mange, tu ne sais pas qui te mangera*, mise en scène d'une photographie d'archive familiale, vue de l'exposition de fin de maîtrise *Que ces quelques fleurs vous apportent le bonheur*, CDEx, UQAM, février 2012

07_audrey_douanne.jpg : *Trente quatre années*, vidéo HD, 1920 x 1080 px, 29 ips, son stéréo, 3 min 30 sec (présentée en boucle), vue de l'exposition de fin de maîtrise *Que ces quelques fleurs vous apportent le bonheur*, CDEx, UQAM, février 2012

RÉSUMÉ

J'ai rédigé ce mémoire-création sous forme de récit épistolaire. Ce texte se fait l'écho de ma pratique artistique tout en évitant de fournir une quelconque explication qui justifierait mon processus de travail. Fonctionnant comme un récit parallèle, il implique, par sa forme textuelle et sa structure, une mise en pratique par les mots de ce que mes manières de faire produisent dans mon travail artistique, tout en informant de la nature de mes recherches, de l'environnement dans lequel mon travail se construit et des problématiques qu'il rencontre.

Ce mémoire est un recueil de lettres adressées à des amies artistes. Les destinatrices de ces lettres deviennent des figures dans lesquelles le lecteur peut se projeter. La lettre donne la possibilité d'une proximité dans la distance.   travers une pensée discursive, elle me permet de transmettre au lecteur un point de vue singulier sur mon travail et le contexte artistique auquel je m'intéresse. Cette correspondance instaure un dialogue non seulement avec les destinatrices des lettres, mais aussi avec les auteurs que je cite et les personnes dont je rapporte les commentaires sur mes oeuvres. C'est également la possibilité de développer ma parole d'artiste, qui est une parole adressée, fragile et instable mais incarnée.

L'intérêt pour le familier déjà présent dans mon travail, a pris une dimension affective supplémentaire à travers les anecdotes familiales que je relate et le ton confidentiel du texte. Cependant, à l'image de mon travail la tendresse cohabite souvent avec une ironie qui tient à distance le sujet que par ailleurs j'affectionne. J'ai donc essayé de traduire par les mots une ambigüité émotionnelle toujours en branle dans mon travail artistique.

Si le contact du familier et de la pratique artistique est le sujet principal de ma recherche, j'ai pris conscience avec le temps que j'avais placé le motif de la *célébration* au coeur de ce sujet. D'oeuvre en oeuvre, en référence aux célébrations familiales et à l'idée d'hommage qu'elles véhiculent, ce thème est devenu une récurrence significative dans mon travail.

En raison du choix du récit épistolaire, les sujets que j'aborde se découvrent au cours de la narration et les mêmes thèmes sont parfois repris dans plusieurs chapitres. Dans la lettre que j'adresse à *Anna*, il est essentiellement question de la figure de l'artiste amateur comme moyen d'aborder le familier, la maladresse et la déception. La lettre à *Valérie* traite principalement de la représentation de la mort, notamment à travers le memento mori, et de la notion de *célébration*. La lettre à *Belinda* contient nombre d'anecdotes familiales, source importante de l'imaginaire de mon travail, à travers lesquelles je tente de transmettre la singularité de l'humour qui le caractérise.

Mots clés :

Domestique, familier, amateur, maladresse, déception, affection, humour, ironie, célébration, fête, adresse, culture, mort, memento mori, vidéo, photographie, céramique, sculpture, dessin, installation.

INTRODUCTION

Lettre au Lecteur

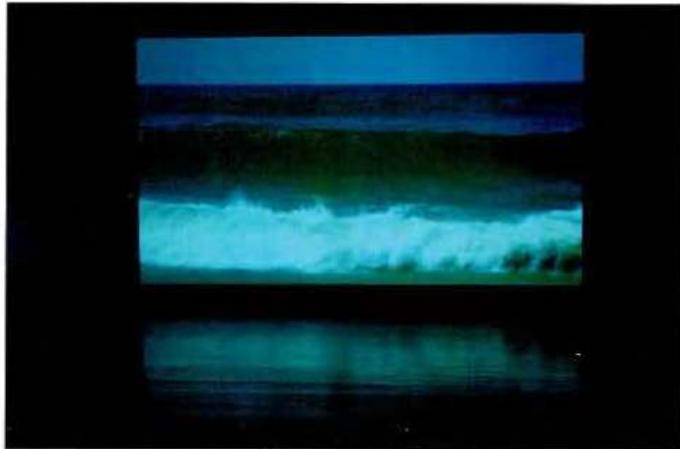


figure 1
Thierry Kuntzel
The Waves
installation vidéo
2003

Paris, le 11 décembre 2011.

Cher Lecteur,

Je ne vous connais pas. Je ne connais ni votre prénom ni votre visage. Ma timidité m'a empêchée de vous écrire avant ce soir où je débute cette lettre d'introduction. Je n'aime pas beaucoup les discours, ils m'ennuient. En revanche, j'ai toujours aimé les récits épistolaires, ils me touchent. Aussi, j'ai essayé autant que possible d'échapper au discours en livrant une parole parfois maladroite et incomplète mais que j'espère juste. Voilà quelques mois que j'écris à des amies au lieu de rédiger le mémoire que je dois remettre prochainement. Vous pourriez donc voir dans ce choix rédactionnel une stratégie pour se dérober à l'exercice académique et vous n'auriez pas tout à fait tort. Cela dit, la stratégie ne dure jamais longtemps et quand sa mise en œuvre est entreprise nous sommes toujours confrontés à des difficultés et des plaisirs qu'elle n'avait pas prévus. Et ce sont bien ces surprises qui comptent, car elles sont la véritable matière.

Donc, ayant été incapable de vous dire les choses autrement que dans une correspondance qui ne vous est pas adressée, je vais vous permettre de lire par dessus mon épaule.

Je me demande si je ne vous vends pas la mèche un peu tôt. Mais que dire alors dans une introduction ? C'est que je ne suis pas à l'aise avec l'idée de commencement, ni avec celle de finissement d'ailleurs. Pour ce qui est du début, il me semble qu'on prend toujours le train en route. Quant à la fin, je la vis le plus souvent comme une interruption violente à laquelle aucune préparation n'est utile. La plupart du temps, je lis l'introduction après avoir terminé le développement, ou bien je ne lis que l'introduction car elle me semble contenir tout le livre. C'est probablement idiot. Mais je lis par gourmandise. Aussi, si vous êtes comme moi, je vous suggère de passer tout de suite au prochain chapitre.

Cela-dit, puisque vous ne suivrez sans doute pas mon conseil, je vais poursuivre ce prélude pour satisfaire votre désir légitime d'être introduit.

Comme je vous le disais, j'ai de la difficulté à concevoir le début d'une histoire. Cependant, à posteriori, on trouve parfois dans certains événements marquants ou même dans une simple anecdote, le déclencheur d'un mouvement nouveau, une ouverture, une chose qui arrive et après quoi plus rien n'est pareil. On sait cela d'une rencontre amoureuse. Certaines œuvres d'art, certains films, certains livres, parfois juste une phrase, peuvent nous toucher si intensément qu'ils marquent une ligne qui détermine un avant et un après dans nos vies, de spectateurs, d'artistes, de femmes, d'hommes, d'enfants.

Si les œuvres d'art sont des fictions auxquelles on fait semblant de croire – par plaisir, par superstition, par perversion, que sais-je encore – elles provoquent néanmoins chez nous un désir de réel indéniable. Ce n'est sans doute pas le cas de toutes les œuvres bien entendu, mais qu'importe puisque ce sont celles-ci qui comptent pour moi.

Je me souviens de ma rencontre avec l'œuvre *The Waves* de Thierry Kuntzel. C'était il y a presque dix ans déjà, à la galerie Agnès B à Paris. Je me suis retrouvée là un peu par hasard, car j'avais spontanément suivi un groupe d'amis, sans savoir ce qui y était présenté. Je ne connaissais ni l'artiste, ni le livre de Virginia Woolf auquel son œuvre rendait hommage. Je n'étais absolument pas préparée à ressentir l'émotion qui m'a traversée ce jour-là. Plutôt que de vous décrire l'œuvre dans toute sa complexité, je vais vous dire ce que j'ai vu et entendu d'elle. Je n'avais aucune information technique sur le dispositif vidéo de cette installation, je suis donc entrée dedans avec une confiance presque naïve. La projection vidéo d'une grande vague bleue emplissait bord à bord le fond de la pièce, longue et blanche. Le son assez fort et l'image relativement lente – mais

Je crois que je n'ai pas immédiatement eu conscience de cette lenteur – exerçait sur moi une attraction presque envoûtante. Il y avait un couple à quelques mètres devant moi qui contemplait la vague. Je me suis approchée d'eux et l'image de la vague était toujours la même, son mouvement imperturbable et rassurant. Puis, je me suis avancée encore jusqu'à être contre l'image, jusqu'à pouvoir presque la toucher. Et là, tout s'est arrêté, plus aucun son, un silence inattendu qui m'a stupéfié. J'ai spontanément reçu cet arrêt comme un cadeau et, persuadée que j'étais la seule à le recevoir, je me suis trouvée subitement dans une solitude absolue. Voyant le couple qui ne réagissait pas à l'événement, j'ai pensé tout de suite que pour eux la vague avait gardé son rythme habituel, comme s'ils étaient restés figés dans un espace-temps différent du mien. J'ai couru vers eux pour leur dire que quelque chose d'absolument incroyable se passait là-bas devant l'image, qu'il fallait qu'ils y aillent, à tout prix. Soudainement, la vague a repris son mouvement provoquant une nouvelle surprise. Ce n'est que plus tard, l'émotion apaisée, que j'ai compris qu'il y avait un détecteur de présence grâce auquel le déplacement du spectateur ralentissait l'image jusqu'à l'arrêter tout à fait, pour la transformer en photographie, rendue au monde immobile du souvenir. Le couple avait donc vu la même image que moi, mais probablement vécu une toute autre expérience.

Cette œuvre est restée jusqu'à aujourd'hui une référence pour moi de ce que l'art porte en lui de vivant. Disons qu'après l'avoir vue, j'ai su qu'une œuvre pouvait provoquer en moi une émotion insoupçonnée, qu'en quelque sorte elle pouvait m'apprendre de moi bien plus que je ne pouvais comprendre d'elle.

Comme vous l'avez peut-être perçu à travers cette anecdote, j'aime raconter des histoires, alors qu'étonnamment mes œuvres en racontent peu. C'est, je crois, le plaisir particulier que j'ai trouvé dans cet exercice d'écriture, vous donner accès à une vie qui entoure mon travail, qui y laisse des traces, mais qui ne se donne jamais à lire aussi explicitement que dans ces lettres. Si je me suis laissée emporter par le plaisir du récit et que la vie que je

vous conte ici est un peu recomposée par endroit, ce n'est que pour vous la transmettre avec une plus grande justesse.

Je dis beaucoup de choses dans ces lettres, beaucoup dont je n'avais pas tout à fait conscience avant de les écrire. J'énonce des sujets bien plus grands que moi, l'immatériel, la mort, le désir, la fragilité, le rire, avec probablement l'imprudence d'une débutante. Cependant, ces sujets, je les avais ignorés pendant de trop nombreuses années car je me sentais incapable de les affronter. Je me sens toujours aussi désemparée aujourd'hui face à eux, mais j'ai choisi de faire avec cette difficulté car j'aurais craint sans cela de ne faire que des images vides, ce qui est pire que de faire des images ratées.

Une dernière chose avant de vous confier les lettres qui vont suivre. Tout au long du texte je fais référence à l'amateur d'art comme à un personnage à la fois amoureux et maladroit que je me plais à incarner. Pour autant, n'allez pas me croire plus crédule que je ne le suis, si je cherche à retrouver dans ma pratique la fragilité de l'amateur, je la juxtapose presque toujours avec une délicatesse travaillée. Car je trouve une tâche bien plus belle, et plus indécente aussi, sur un tissu délicat que sur un torchon rêche.

Je vous remets maintenant ces lettres avec le sentiment de vous transmettre un contenu quelque peu emmêlé mais que, je l'espère, vous trouverez plaisant à démêler.

Audrey Douanne

CHAPITRE I
Lettre à Anna



figure 2

Montréal, le 30 avril 2011.

Chère Anna,

Je prépare en ce moment une conférence que je donne à l'université dans quinze jours. Je pense débiter par la photographie d'un tableau que mon grand-père a peint en 1982. C'est une nature morte, une pomme, seule au milieu du tableau. S. dit que c'est étrange une pomme seule au milieu d'un champ. Je n'avais pas vu le champ, je croyais que c'était une table et je pensais que c'était une reproduction de Cézanne. Mais depuis que je vois le champ, je me demande si mon grand-père n'a pas reproduit une peinture de Magritte en pensant copier Cézanne.

D'autant que je me souviens, j'ai toujours vu ce tableau accroché chez ma grand-mère, dans l'ancienne chambre à coucher de mon père. Mais pour le photographe, je l'ai appuyé contre le mur sur une tablette, près de la fenêtre du bureau. J'ai choisi cet endroit à cause du papier peint en relief qui rappelle la texture du cadre, et puis parce que la lumière était belle.

Je n'ai pas connu mon grand-père, aussi je peux m'inventer un personnage. Il a peint sur un morceau de carton fin, un support récupéré qui probablement faisait bien l'affaire. La peinture est modeste, tout comme le cadre. C'est important le cadre, ça donne de l'allure, ça présente mieux. Celui-ci n'a pas la prétention des cadres dorés, mais sa texture a une qualité particulière, rugueuse, un crépi qui recouvre le bois. Je me demande s'il a peint la nature morte avant ou après avoir trouvé le cadre, s'il a découpé le morceau de carton pour qu'il entre à l'intérieur. Ensemble, le cadre et le tableau ont l'air d'un couple arrangé pour la photo.

Mon grand-père était un artiste amateur, il apprenait à peindre avec un manuel. Pour lui, l'art était un idéal, un rêve face auquel il se sentait petit. Pourtant son talent le rendait

important en famille, lui valait les compliments de ses amis.

J'ai pensé à cette photographie comme au préambule d'une exposition future. Pas en tant qu'œuvre, en tous cas pas la mienne, mais comme un point de départ, une référence. Comme pour dire depuis où je parle, pour situer mon territoire. Je pense de plus en plus à l'artiste amateur comme une figure, tantôt le sujet de mes œuvres, tantôt un rôle que j'endosse. L'amateur est celui qui aime et qui ignore. L'artiste amateur trouve sa meilleure scène d'exposition dans la maison, et son meilleur public dans sa famille. La famille est la première spectatrice de ses numéros les plus improbables, la première collectionneuse de ses sculptures les plus informes. En quelque sorte, la famille serait le modèle idéal du spectateur de mes expositions.

Tu m'as dit un jour avoir compris que tu devais tourner autour de ton sujet, le tourmenter pour qu'il prenne corps, pour l'habiter. Or depuis que je suis ici, je réalise principalement des œuvres qui mettent en scène ou qui reproduisent des célébrations d'anniversaire, des gâteaux, des accessoires et des décorations de fête. Il y a dans la fête de famille quelque chose de la contenance et du débordement, des conventions et de la désobéissance. J'aime les cérémonies pour tout ce qui échappe à leur organisation, pour le soin qu'on apporte à la décoration éphémère, pour l'effort et l'affection qu'on transmet dans les repas engloutis, pour le drame de la célébration consommée.

Lors de ma conférence, je pense montrer un extrait de *Célébration*, justement, une vidéo réalisée quelques mois après mon arrivée ici, en 2009. Je n'ai pas eu le temps de te la montrer quand je suis rentrée à Paris cet hiver. C'est à nouveau une nature morte. En fait, elle est plutôt en train de mourir et de lutter contre cette mort. Je filmais le gâteau à la lumière de ses bougies quand le feu a commencé à se répandre, et j'ai enregistré l'accident. Ce qu'on ne voit pas dans la vidéo, mais que je te raconte, c'est mon affolement mêlé de plaisir. D.T. a dit que ça lui rappelait les peintures flamandes du XVII^e siècle. Le clair-obscur donne

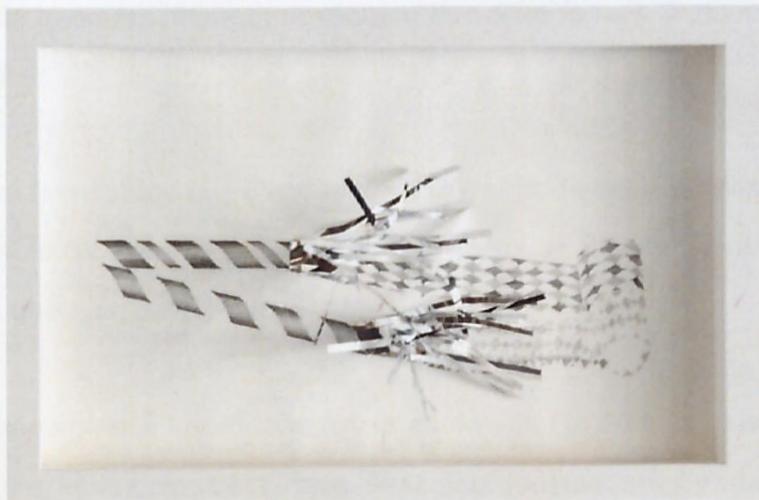


figure 3
Flûtes
graphite et papier aluminium sur papier
28 cm x 19 cm
2011



figure 4
Célébration
vidéo de 6 min 45 sec en boucle
2009

une élégance au tableau, et puis c'est inquiétant et magique d'être dans le noir. Dans le noir, on est silencieux et on écoute.

Le public risque de rester sur sa faim, parce que c'est souvent frustrant de regarder des extraits. Aussi, je m'excuserai pour ça, pour ne pas avoir trouvé mieux. Je n'aime pas la frustration, au contraire je veux que mon travail soit généreux.

On regarde souvent mes œuvres comme le heurt de registres contraires : la drôlerie et la tristesse, l'élégance et la vulgarité, la tendresse et l'ironie. Mais pourquoi faudrait-il y voir une opposition ? Selon moi, la contradiction est aussi une forme de cohérence, et puis ça dépend du point de vue.

Je parle souvent pour qualifier mon travail d'*élégance déceptive*. A. a parlé de sa grand-mère qui portait du rouge à lèvres trop vif mal étalé et des colliers de pacotille, elle disait combien c'était émouvant de la voir si fière et mal accoutrée. Son exemple reste maintenant comme une figure symbolique dans mon esprit.

L'image de cette vieille femme me fait penser à ma sculpture *Habit de fête*, un gâteau moisissant qui trône dignement sur son piédestal. Après le tournage d'essai de la vidéo *Célébration*, j'ai gardé le gâteau à l'atelier quelques temps. Puis, j'ai commencé à le considérer comme une personne. Alors, j'ai arrangé pour lui un socle avec un guéridon trouvé au marché aux puces. Le bricolage est maladroit, mais ça lui va bien.

Peut-être que mes œuvres sont des symboles, finalement, dont on n'a pas les clés. Je crois que les objets échouent toujours à n'être que ce qu'ils symbolisent, mais il y a quelque chose d'émouvant dans cet échec. Michel de Certeau dit quelque chose comme ça, qu'on ne peut pas comprendre une culture par les signes qui la représentent parce que la culture



figure 5
Habit de fête
technique mixte
hauteur de la sculpture : 90 cm
dimensions de la surface peinte : 155 cm x 75 cm
2009



figure 6
Habit de fête
détail

est vivante dans ce qui leur échappe¹.

M. m'a demandé si je déjouais les codes de la bourgeoisie et bien sûr j'ai répondu que c'était plus compliqué. Je vois plutôt cet objet comme un personnage qui emprunte le costume du bourgeois, et qui dans ce geste, forcément maladroit, trouve son élégance. Là, je réalise que la figure de l'artiste amateur m'est utile pour dire comment il emprunte à l'art ses représentations, ses styles, ses sujets, pour exprimer un désir de reconnaissance de son groupe, de sa famille, de ses amis.

J'imagine l'espace de mon exposition de fin de maîtrise comme un salon d'art amateur avec ses paravents, ses équipements standard, son mobilier précaire. Je vois la salle comme une scène avec des éclairages de théâtre. S. m'a dit que j'avais réglé le problème de trouver le ton juste par la maladresse, et que je devais maintenant m'occuper de l'espace, penser à l'extravagance de la scénographie et à l'impact physique des objets exposés.

Je pense que l'atmosphère tiendra de la fête, du deuil et du souvenir. L'imaginaire de ce lieu se nourrit de souvenirs d'enfance et d'ambiances malaisantes. Je rejoue l'appartenance à un milieu culturel et familial dans lequel les personnes, limitées à leur territoire, sont désireuses de s'inventer leur propre scène d'exposition. Je vois ce salon d'exposition comme le lieu imaginaire de celui qui s'essaie à l'art de sa propre culture.

J'ai tourné la vidéo *Trente quatre années* cet hiver, juste après Noël, dans le couloir de la

¹ Cf Michel de Certeau dans *Culture au pluriel*, Éditions du Seuil, 1993 (réédition de 1974) : « Quelle est donc cette frontière qui ne laisse passer dans notre culture que des signes tombés ou extraits, inertes d'une autre culture ?

(...) Rien des autres ne traverse cette limite sans nous arriver mort, car il n'y a d'existant que ce qui nous échappe, irréductiblement. », p.213.

Dans le même ouvrage, Michel de Certeau développe en quoi les signes qui représentent une culture ne peuvent l'y réduire, et en quoi la culture se développe dans les failles des structures qu'on a établi pour la conserver : « (L'expression culturelle) représente un risque qui ne saurait être arrêté en l'un de ses signes, tel un oiseau métamorphosé en pierre.

C'est dire qu'on ne rend pas compte d'une œuvre quand on exhume les codes auxquels à son insu elle obéit », p. 215.

maison de ma grand-mère. Je connais bien cet endroit, un long passage sombre et étroit avec quelques paysages égarés au milieu du papier-peint. Le gâteau qui avance est énorme et un peu difforme, des petites boules molles entassées, des choux érigés en montagne. Les bougies tiennent où elles peuvent. Olivier et Lætitia jouent les personnages, comme souvent, parce qu'ils aiment me faire plaisir et puis parce qu'Olivier est grand et Lætitia petite, et que j'ai un penchant pour les déséquilibres.

Quand j'ai tourné la vidéo, je pensais qu'elle serait drôle à cause de leur air embarrassé et de l'absurdité de la situation. Plus tard, en la revoyant, j'ai vu la cérémonie mortuaire, les corps de profil et le poids du mort.

La même journée, j'ai fait l'enregistrement sonore de la chanson *Bon anniversaire*, une version désuète que ma grand-mère préfère à la plus courante. Je savais que les voix seraient fausses et qu'on entendrait ma grand-mère nous corriger, parce qu'elle le fait toujours. Malgré son envie de me faire plaisir, mon père a eu du mal à contenir son agacement. Bien sûr, ça m'a beaucoup amusé, d'autant que ça augmentait les chances de l'entendre râler dans l'enregistrement.

Je voudrais mettre la bande son en écoute dans mon exposition. Elle produira certainement un effet de réel qu'il n'y a pas dans les autres oeuvres du projet. Ce serait une manière de faire partager au public un moment privilégié, vécu.

Plus tard, je veux faire un disque de chansons « amateurs », de mélodies mal sifflées, de paroles fredonnées en écoutant son baladeur. Donc, c'est un début.

Je suis toujours émue par les moments de vérité qui échappent au cadre, aux conventions. Je me souviens de l'acteur Bruno S. qui joue le rôle de Bruno dans le film *Stroszeck* de Werner Herzog. C'est au début du film, le jour où Bruno est libéré de prison. Le directeur veut s'entretenir avec lui une dernière fois : il le met en garde, avec une bienveillance inquiète et désespérée, contre les méfaits de l'alcool sur son comportement. Bruno ne



figure 7
Trente quatre années
vidéo de 2 min 20 sec en boucle
2011/2012



figure 8
Stroszeck
film de Werner Herzog
1977

tient pas en place, sort du champ de la caméra pour récupérer quelque chose à terre, ne peut réprimer des coups d'oeil rapides vers l'objectif, se retourne comme interpellé par ce qui se produit hors du film.

Secrètement, je pense pouvoir réussir quelque chose si je parviens à créer un espace qui laisse traverser ce qui fuit. Et ça n'arrive pas si souvent, la plupart du temps les acteurs sont obéissants, sans doute parce que les réalisateurs le souhaitent ou parce qu'ils aiment leur plaisir. Alors, c'est un vrai bonheur de voir des moments si fragiles et vivants dans un film.

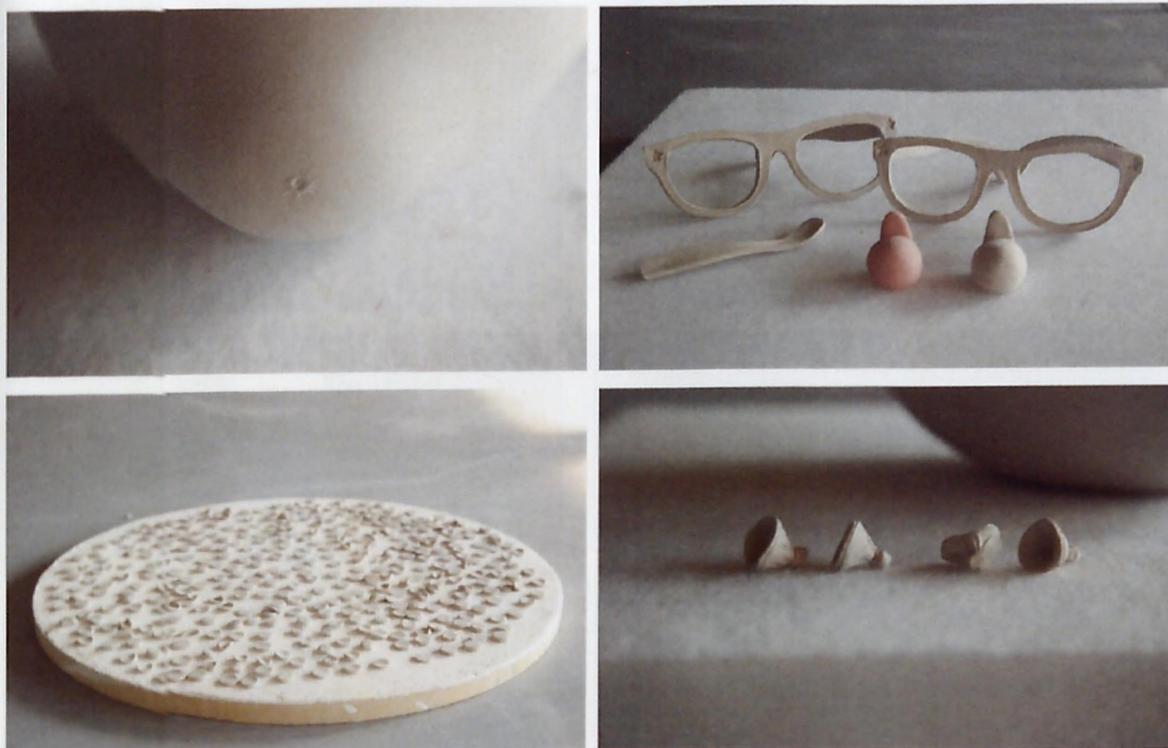
Depuis que je suis ici, j'utilise des techniques que je ne connaissais pas ou peu. J'y trouve un plaisir à jouer à l'apprenti. Je réalise en ce moment des objets de fête en faïence émaillée : des chapeaux en cône, des flûtes qui se déroulent, des lunettes de clowns. Je les nomme les *Artefacts d'accessoires de fête*, parce que c'est ce qu'ils sont. Mais c'est ennuyeux à mourir, il va falloir que j'améliore mon titre.

Je peins les flûtes en céramique dont la surface est irrégulière avec le souci du détail, la méticulosité du geste artisanal. Les objets, empreintes de formes légères et souples, sont lourds et fragiles. Le souffle rendu solide reste comme figé à l'intérieur. Je décalque les formes, je répète les motifs, je suis copiste. En reproduisant le dessin des motifs des flûtes en papier qui me servent de modèles, je me surprends à penser à toutes sortes de choses, comme si la concentration du geste rendait possible ma distraction.

La céramique donne à ces objets le poids, l'encombrement et la permanence du souvenir, avec une esthétique proche des bibelots domestiques.

Je cherche encore comment les disposer dans l'espace d'exposition, sur une longue table probablement, à hauteur de poitrine. Je veux donner au dispositif d'exposition la démesure des équipements de théâtre. Je veux transmettre un plaisir de jouer.

Te souviens-tu de ce film, *Pour Encarnita*, que j'ai tourné il y a quelques années ? À la fin,



figures 9, 10, 11, 12
Artefacts d'accessoires de fêtes
sculptures en faïence en cours de réalisation
objets reproduits à l'échelle 1
2011



figures 13, 14, 15

Artefacts d'accessoires de fêtes
sculptures en faïence en cours de réalisation
objets reproduits à l'échelle 1
2011

On voit ma soeur qui donne un spectacle de danse flamenco sur une chanson populaire espagnole, dans un décor précaire de ballons et de nappes en papier. La famille, spectatrice émue, reconnaît probablement ce qui l'attache et la sépare de ses origines hispaniques. Ma soeur ne sait pas danser le flamenco, sa danse est maladroite et si juste pourtant. Elle est juste car il y a dans l'incertitude même de son mouvement une détermination à assumer son rôle.

Finalement, je crois que je cherche à adresser au public un geste proche de cette danse. J'ai participé récemment à un atelier de performance pour lequel j'ai improvisé un numéro bancal avec une flûte de fête en papier, les gens ont ri, ça fait toujours plaisir. Je t'en parlerai davantage une autre fois.

Pour cette lettre, reçois-là comme un essai, comme une tentative de mettre les choses dans un ordre qui fasse sens, pour les partager avec toi.

Audrey



figure 16
Pour Encarnita
film documentaire
2003



figure 17
Artefacts d'accessoires de fêtes
sculpture en faïence émaillée
objet reproduit à l'échelle 1
2011

CHAPITRE II
Lettre à Valérie



figure 18
Heart of ice
chorégraphie de Keren'Or Pézard
interprétée par Anastasia Kostner
2011
crédit photo : Ludovic Des Cognets

Montréal, le 8 août 2011.

Ma chère Valérie¹,

J'ai écouté et regardé plusieurs fois la vidéo de ta très belle pièce *Heart Of Ice*². J'aurais voulu être toute proche. Je me suis projetée dans l'image et la douceur de la lumière pour sentir la proximité du corps, chose impossible bien sûr quand on est face à un écran d'ordinateur plutôt que de sentir le mouvement réel.

D'abord ta voix, ton accent français, si touchant et fragile lorsque tu récites le poème d'E.E Cummings, *Somewhere I have never travelled*. Je me suis imaginée dans une salle de spectacle face à une scène obscure, écoutant cette voix amplifiée par le micro, auprès d'autres personnes. J'ai pu sentir le trouble qu'une voix procure quand on l'entend au milieu du silence, de partout à la fois, sans pouvoir discerner d'où elle parle ; cette voix presque susurrée, entendue par tous alors qu'elle s'adresse à chacun.

Puis, les chœurs de Thomas Tallis³, magnifiques, s'élèvent et relayent ta voix. Je me laissais emporter par leur chant, je voulais écouter et regarder sans réfléchir.

Peu à peu une lumière éclaire le corps de la danseuse au centre du plateau. Je savais que ce n'était pas toi qui dansais, et pourtant, par moment, je reconnaissais ta façon de déplier ton corps sur lui-même, de l'étirer lentement comme une caresse dans le vide.

Tu le sais, j'ai une méfiance pour le lyrisme dans la musique, j'ai peur qu'il recouvre tout, qu'il dissimule d'autres sensations dans son emportement. Alors j'ai regardé le solo une autre fois, sans le son, me souvenant mal du conseil de Jean Luc Godard qui était en fait

¹ Valérie est le premier prénom de l'artiste Keren'or Pézard sous lequel je l'ai rencontrée et je continue à l'appeler en tant qu'amie.

² *Heart of Ice* est un solo de danse chorégraphié par Keren'Or Pézard et interprété par la danseuse Anastasia Kostner, qui appartient à un ensemble de courtes pièces de danse, *Rooms Of Our Hidden Geometries*.

³ Il s'agit de *Spem in Alium*, un motet à quarante voix indépendantes, composé par Thomas Tallis au XVI^e siècle.

d'écouter un film sans l'image⁴. J'ai pensé à ta recherche sur le mouvement des flocons de neige et je l'ai regardé comme ça, dans le silence, avec le vent invisible qui fait danser le corps d'Anastasia. Puis – tu excuseras mon interprétation si littérale – j'ai aimé le revoir et l'écouter encore en pensant que les voix du chœur étaient le son du vent.

J'ai pensé à ta relation à l'immatériel, à l'invisible, à l'autre aussi, et comment, alors que chez certains le spirituel m'insupporte, tu réussis à le transmettre avec tant d'incertitude et une curiosité si vivante, avec une forme de naïveté que je ne voudrais pas te voir perdre. Je me souviens du jour où tu as performé ce chant à Cergy. C'était, je crois, un chant religieux que tu avais entendu dans ton enfance. Tu chantaient dans une langue inventée en essayant de retrouver la sonorité des paroles en hébreux que tu avais oubliées. Nous étions regroupés dans une pièce étroite. Ta voix a fait taire les conversations. Ce jour là, en chantant soudain, tu as inventé ta propre scène et fait de nous ton public.

Je pense au nombre de fois où cela arrive : une personne sur le trottoir qui mendie, un adulte qui prend la parole à table, ou quelqu'un qui raconte une anecdote dans un train, les autres passagers se retournant.

J'aime dire que les œuvres d'art sont des scènes d'exposition depuis lesquelles les artistes nous interpellent. Depuis cette scène que tu as créée ce jour là, j'ai entendu la voix d'une personne qui invente une langue pour adresser aux autres ce qui est indicible, l'histoire oubliée ou perdue à laquelle nous appartenons malgré nous, la fameuse question impossible de l'origine.

⁴ J'ai gardé dans mon souvenir ce conseil que j'attribue à Jean Luc Godard sans pour autant en avoir retrouvé la source exacte. Cependant, dans son texte « Naissance du *sonimage* selon Jean-Luc Godard : quatre minutes d'*À bout de souffle* (1959) » (paru dans le recueil *Analyse et réception des sons au cinéma*, dirigé par Thierry Millet, éditions L'Harmattan, Paris, 2007) Gilles Mouëllec rend compte du rôle premier qu'occupe le son dans le cinéma de Godard, notamment pour le film *À bout de souffle*. Il dit : « Si l'on peut désormais écouter le son seul c'est qu'il contient toutes les images » en complément de la citation de J.L Godard : « ... mon film, si vous entendez la bande-son sans les images, ce sera encore meilleur. », p. 17.

Je pense aux traditions, aux rites que l'on transmet pour garder un lien avec notre passé, pour communiquer avec nos ancêtres. Quand on cherche à rétablir un lien rompu avec son histoire – comme c'est le cas dans nos familles – il me semble que deux choses sont importantes : ce qui est *invisible*, avec lequel on essaie de recréer un contact, par la spiritualité par exemple, et ce qui est *visible*, ce qui saute aux yeux ou presque, ce qui échoue à cette tentative de contact.

Il y a quelques semaines, j'ai présenté mon travail à M-E., elle a fait une lecture très juste, inattendue sur le moment, de ma sculpture *Habit de fête*, un gâteau d'anniversaire pourrissant posé sur un guéridon rafistolé devant un rectangle bleu peint au mur. Je lui ai dit que plusieurs personnes avaient été surprises que le gâteau soit réel. Au contraire, pour M-E. il était comme un *memento mori*, un objet périssable déposé là pour nous rappeler la précarité de notre existence, donc nécessairement vrai. Je lui ai dit que j'avais choisi un bleu de mauvais goût avec lequel on aurait pu peindre les murs d'un cabinet de toilette. Elle m'a répondu que c'était le bleu de la vierge, qu'il symbolisait l'éternité dans de nombreuses cultures et que cette œuvre pourrait matérialiser le passage vers l'au-delà. La surface bleue au mur était comme une porte, légèrement surélevée, une ouverture par laquelle s'envoler. Je me suis sentie un peu déconcertée devant l'évidence de son explication. Je pensais fermement être du côté du tangible, du vivant, et je n'avais pas voulu admettre que j'avais mis en évidence un espace impalpable dans la distance de l'objet à cette brèche dans le mur.

Je n'ai pas volontairement décidé de travailler sur la mort, elle est venue d'elle-même. Plutôt, j'ai donné à voir un gâteau périssable, la fugacité des étincelles ou à entendre la fragilité des crépitements dans le silence parce que ces moments vacillants portaient une vivacité intense du fait de leur instabilité. Je m'obstine à voir dans les objets inertes la tendresse de ceux qui les ont mis en scène, dans les traditions obsolètes la maladresse de ceux qui essaient encore d'y croire.

Je me souviens de N. me disant que la mort était le vrai sujet de ma vidéo *Célébration*. Je l'ai trouvé un peu lugubre à ce moment là et j'ai pris en considération sa remarque sans trop savoir qu'en faire. Je pensais qu'il s'agissait davantage d'un spectacle innocemment dangereux ou d'une fête qui se consume elle-même. J'ai toujours ressenti le drame de la fête de famille, de la tension émotionnelle qu'elle recouvre. Je veux transmettre au spectateur un sentiment de familiarité inconfortable, lui donner des repères qui se dérobent aussitôt qu'il les reconnaît. Ce n'est pas par sadisme ou pour me jouer de lui mais pour saisir l'ambiguïté des affects. Quelque part, dans les couleurs vives, dans les rires, il y a un malaise. Alors, mes œuvres sont difficilement drôles sans être graves, c'est une habitude.

Jusqu'à cette rencontre avec M-E., je n'avais pas clairement pensé à la signification du *memento mori* dans mon travail. J'ai fouillé à la bibliothèque et j'ai trouvé ce livre : *Esthétique de l'angoisse* de Benjamin Delmotte⁵, dans lequel il est question du *memento mori* dans l'histoire de la peinture occidentale.

Le *memento mori* est d'abord une voix que l'on entend de nulle part et de partout à la fois⁶, dont la sonorité, cinglante, nous fige dans un état de méditation profond sur la vulnérabilité de la vie face à la mort⁷. « Souviens-toi de la mort » : mise en garde troublante et paradoxale puisqu'il est inconcevable de se souvenir de ce qu'on n'a pas encore vécu.⁸ Impératif auquel

⁵ Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse, Le Memento mori comme thème esthétique*, Presses Universitaires de France, 2010.

⁶ À la note 1, page 26 du livre *Esthétique de l'angoisse, Le Memento mori comme thème esthétique*, Benjamin Delmotte rappelle le sens du mot *acousmatique* dont il qualifie la sonorité du *memento mori* : « (Un son est) acousmatique quand il s'agit d'un son que l'on entend sans voir la cause originaire du son », Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1967.

⁷ *Ibid.* « (...) première définition du Memento mori : celui-ci désigne en effet un thème esthétique où la présence envahissante de la mort donne à voir par contraste la fragilité de l'existence et rappelle l'horizon indépassable du trépas. », p. 17.

⁸ *Ibid.* « Cette puissance s'évalue par ailleurs dans ces implications temporelles : avec le *memento mori*, le futur s'invite dans le présent, le creuse et l'abîme. (...) En d'autres termes, le *memento mori* convoque la mémoire du futur pour ramasser le présent sur lui-même et le suspendre dans



figures 19, 20, 21
Célébration
vidéo de 6 min 45 sec en boucle
2009

personne n'échappe, « *memento mori* », comme une anticipation soudaine du coup d'arrêt ultime qui nous plonge dans une temporalité incertaine entre le présent, le passé et l'avenir.

Certains spectateurs ont été déroutés par l'absence de la personne fêtée et des cris de joie de la célébration mise en scène dans ma vidéo. N. a reconnu, sans doute, l'appréhension de la mort dans le prolongement de la combustion des bougies et la récurrence du souffle.

Pendant le tournage, la chaleur des bougies a crevé les ballons et l'air ainsi libéré a subitement éteint les flammes. La métaphore était belle et inattendue.

J'ai saisi l'accident pour le reproduire et construire la temporalité répétitive de la vidéo. Chaque scène se termine par l'extinction des flammes qui permet ainsi un nouveau commencement. La scène suivante rejoue la précédente, les bougies éteintes se rallument et leur incandescence porte la promesse de leur prochaine extinction.

Benjamin Delmotte dit ceci : « Le *Memento mori*, en ce sens, a toujours avoir avec le mort-vivant : il donne à voir au spectateur l'entre-deux d'une vie promise à la mort, déjà travaillée par la mort, ou d'une mort qui semble inconsciente de son état et cherche à demeurer du côté des vivants⁹. »

Être du côté des vivants, c'est accepter de parler depuis où nous sommes. Comment dire quelque chose de la mort, nous qui ne l'avons pas vécue ? Nous ne pouvons parler que des fantômes que nous inventons pour l'apprivoiser. Finalement, quelle que soit l'expérience que l'on fait de la mort, c'est du côté de la vie que nous la regardons. Ma sœur *Lætitia* m'a dit hier au téléphone que la mort n'a pas de côté.

Nous pouvons entendre le *memento mori* autrement que comme une sentence morale ou

⁹ « une durée indéfinie. », p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 58.

religieuse, c'est aussi une invitation à apprécier la vie en regard de sa disparition prochaine¹⁰. Tu connais bien la question de Sylvie Blocher : *Peut-il y avoir du spirituel en dehors du religieux ?* Il me semble que c'est aussi la tienne. Autrement dit y-a-t-il une place pour le spirituel en dehors du contrôle d'une autorité supérieure, en toute liberté ? Puis, il y a la question de ce que l'art fait de son héritage des images pieuses, de la croyance ou non dans la vérité des images, de leur puissance de séduction.

Dans un catalogue sur son travail, Sylvie Blocher – qui a un intérêt pour la discussion polémique – a introduit un texte au ton véhément de Paul Ardenne au sujet de ses *Living Pictures*¹¹. Il dit :

Une image réussie, c'est une image qui nous impose son histoire. L'icône, évidemment – *remember*. Placé devant, aux temps chrétiens, le joli temps passé des images pieuses, il est moins que jamais question que tu existes en soi, il y a tellement de ton histoire de croyant dans l'icône que tu n'as plus qu'à dire amen, ainsi soit-il, cette image que je regarde en m'y abîmant, c'est mon entière construction mentale, tout mon corps pétri dans la foi, le spectacle majeur de mes adorations souveraines. Moi contenu, avalé là-dedans, devenu Ton histoire, Ô Seigneur !

Ce que je veux dire ? Que moi je regarde les images en un temps où la foi dans l'image a vécu. Où cette foi a vécu, je précise, parce que en amont, la foi dans le monde même a vécu, la pauvre morte. L'image ? Elle a comme évolué à l'envers, voilà qu'elle retrouve à la fin sa qualité première, celle d'avant l'*ikon*, la qualité du simulacre. Moi je connais l'image simulacre. C'est comme ça, une question d'horloge historique. Ainsi va le monde. Débarqué là et débrouille-toi avec ce que tu trouves. Alors je vois avec les yeux des prisonniers de la caverne platonicienne mais l'illusion en moins. L'image, je sais bien que ce n'est pas vrai. Que ce n'est pas de la substance. Qu'il n'y a aucune incarnation dans ce qui apparaît. Voilà où j'en suis, Sylvie Blocher. Exactement à l'époque que l'on va qualifier comme celle de

¹⁰ *Ibid.* « (...) le sens de ce rappel varie d'une époque à l'autre : dans l'Antiquité romaine, ce rappel de la mort est à comprendre dans l'horizon du *carpe diem* puisqu'il a pour but de mettre à profit et d'intensifier une vie nécessairement brève. Au XVII^e siècle, le sens de ce rappel est fort différent et s'entend dans une perspective morale et religieuse. », p. 11.

¹¹ Depuis vingt ans, Sylvie Blocher a décidé d'abandonner toute construction d'objet pour une pratique de la vidéo qui lui permet de filmer un matériau « incontrôlable », des personnes inconnues. En 1992, elle commence la série des *Living pictures*, pour lesquelles elle rencontre des personnes par annonce, sans sélection. La caméra orientée face aux visages impose un dispositif contre lequel ils résistent ou par lequel ils s'abandonnent. (Cf Blocher Sylvie, préface de *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Aline Caillet, Éditions L'Harmattan, Paris, 2008, p. 8.



figure 22
Extase
installation video
Pavillon Indira Ghandi, Biennale de New Delhi
2005
crédit photo : Sylvie Blocher

l'image vaine¹².

Pour ma part, je suis perdue – et je trouve ce sentiment d'égarement plutôt intéressant – entre le désir d'être émue par les œuvres, le besoin de croire à leur sincérité et la conscience qu'elles sont sinon des simulacres du moins des répétitions de la vie réelle. La force des *Living Pictures* de Sylvie Blocher, il me semble, est justement de nous situer dans cette ambiguïté entre le désir que suscitent les images et la déception inévitable – mais sans doute bienheureuse – qui découle de ce désir insatisfait. Car ce que je lis entre les lignes dans le texte de Paul Ardenne – bien que pertinent dans les problématiques qu'il met en évidence – c'est qu'il ne se remet pas de la promesse de vérité à laquelle on nous a fait croire avec les images et de la désespérance de ce mensonge. Moi non plus je ne crois pas à la vérité des images, mais je crois qu'au milieu de leur simulation du réel il y a que quelque chose de vrai qui les traverse. Quand je suis face à une œuvre, bien qu'elle soit une fiction pure, je ne peux m'empêcher de penser à celui ou celle qui l'a réalisée et aux personnes qui ont été impliquées dans sa réalisation. Derrière les images, il y a des gens. Devant aussi d'ailleurs. Celui qui joue et celui qui regarde jouer. Les œuvres d'art fabriquent des rapports invisibles et différés entre des personnes qui ne se rencontreront jamais. Et dans ces rapports quelque chose part d'un côté pour aller de l'autre, il y a une transmission. Peut-on pour autant parler de spiritualité ? Je ne sais pas, mais en tous cas le simulacre n'est sûrement pas le contraire de l'authenticité. Grâce à l'image je peux me projeter dans un autre que je ne connais pas, fabriqué sans doute mais qui est un autre tout de même. Quand bien même l'image ment, quand bien même je ne peux plus croire dans son message perverti, l'autre est là, celui qui l'a faite ou celui qui en est le modèle, il

¹² Citation extraite du texte de Paul Ardenne intitulé « Tes Living Pictures, Sylvie Blocher : Je sais que ce n'est pas vrai » dans le catalogue *Living Pictures and Other Human Voices*, Coédition Actes Sud (Arles) / Casino Luxembourg, décembre 2002, p.149, 150.

existe, même si je ne le vois pas.

Voilà pour ce qui est *invisible*.

Ce qui est *visible* ce sont les objets prêts à l'emploi, les symboles inventés pour donner une figure à nos sentiments confus, le décor dans lequel on met en scène notre intimité. Ce qui est *visible* c'est aussi ce qui nous échappe et ce avec quoi on est forcé de faire : un visage qui nous trahit, la voix branlante qui nous découvre, la tâche que l'on éponge mal. Et puis, il y a ce qui n'est plus *visible*, ce qu'il a fallu enfouir – sinon c'est insoutenable – et que parfois les artistes déterrent, mais pas qu'eux.

Il y a une chose sur laquelle je voudrais revenir car je crois qu'elle nous concerne toutes les deux : la *célébration*. J'ai donné ce titre à ma vidéo non seulement parce qu'elle représente la célébration d'un anniversaire, mais aussi pour l'idée même de rendre hommage. Non pas célébrer les bons sentiments, mais rendre hommage à la déception ; avec ce qui brûle, mon gâteau incendié, avec la dissonance des voix, ma chanson familiale, avec la laideur, mes corps recouverts de pâte graisseuse.

L'hommage est une adresse à l'autre et je lis souvent tes œuvres comme cela, je me souviens de tes poèmes épistolaires par exemple.

Thu Van Tran utilise le mot *célébration* pour parler de son travail¹³, c'est de là qu'il me vient. Elle dit avoir choisi la *célébration* plutôt que la critique. Je pense aussi que c'est une activité souvent plus productrice de sens et certainement tout aussi engagée de donner corps à un sujet plutôt que de dénoncer ce qui empêche de le voir¹⁴.

¹³ Thu Van Tran, *ICI-ICAR*, éditions du musée des Beaux-Arts de Mulhouse, 2006, p. 51.

¹⁴ Au sujet de la critique dénonciatrice, Aline Caillet propose de la remplacer par une critique productive. Voir son livre *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge*

Il y a cette œuvre de Thu Van Tran qui est un hommage aussi : un nuage de sacs plastique bleus froissés qui s'étend sur le mur, comme une tache, jusqu'à la fenêtre. Je ne l'ai vu qu'en reproduction et elle me trouble même sur papier. En réalité ce n'est pas tant cette œuvre en particulier qui m'interpelle que sa façon de rebondir sur les autres œuvres de l'exposition, comme l'amorce d'un récit qui trouve une résonance plus loin dans d'autres objets. Dans le catalogue, je vois ailleurs une sérigraphie d'un agrandissement d'une photographie de presse montrant des femmes qui se baignent dans la rivière de Sarajevo.¹⁵ Dans une lettre que Thu Van Tran écrit à son ami Vladimir – dont elle a fait le communiqué de presse de son exposition *Lumière arrière* – elle dit à propos de cette œuvre :

La scène semble se dérouler en été, je connais Milajcka la rivière, mais je la connais l'hiver. Elle est si fine que la ville a construit des dénivelés sur son parcours pour qu'elle puisse s'écouler et rejoindre Bosna, le fleuve. À ces différents niveaux, un tourbillon se forme en accumulant des déchets en plastique qui n'arrivent pas à sortir du contre-courant et qui tournent alors en rond. Pour moi l'image de la ville à ce moment là¹⁶.

Puis, plus loin, au sujet de l'œuvre avec les sacs plastiques, elle dit que c'est une dédicace à la rivière et à son ami Julien Dajez. *Le bleu trop beau déchire-t-il ?* : le titre a une résonance poignante avec le récit de la rivière de Sarajevo et d'un coup je pense à la beauté des paysages dans un pays en guerre. La question porte en elle autant de liberté que de drame.

Cette incertitude qui traverse les œuvres de Thu Van Tran dès leur origine se révèle dans leurs formes en mutation et nous transmet une expérience singulière. Il y a toujours une source, semble-t-il, où elle puise pour fabriquer un nouvel objet qui construit un espace

contemporain, Éditions L'Harmattan, 2008, « La posture de la dénonciation » et « Transformer l'appareil de production », p. 61 à 72.

¹⁵ Il s'agit de l'œuvre *Cessez-le-feu*, 2006.

¹⁶ La ville dont il s'agit est Sarajevo en 1993-1994. Thu Van Tran, *ICI-ICAR*, éditions du musée des Beaux-Arts de Mulhouse, 2006.



figure 23
Thu Van Tran
Le bleu trop beau déchire-t-il ?
sacs poubelles bleus
vue de l'exposition *Lumière arrière*
2006



figure 24
Thu Van Tran
Cessez-le-feu
sérigraphie quadri-couleur
vue de l'exposition *Lumière arrière*
2006

depuis lequel elle regarde cette source. Elle dit de l'importance de savoir « depuis où l'on regarde une image quand on la montre ¹⁷ » que c'est une manière pour l'artiste de s'impliquer. Son geste ne détermine pas tant un point de vue sur son environnement qu'un lieu depuis lequel elle participe à sa construction, un geste qui ne la situe pas en dehors de son sujet mais comme partie prenante.

Vois-tu, maintenant je voudrais trouver comment reconnaître chez les autres les sujets qui me touchent. Jusqu'à maintenant j'ai beaucoup travaillé avec ma famille et je pense que ça m'a permis de faire entrer l'affect dans mon travail. Cela-dit, j'irai sans doute plus loin si je suis capable de reconnaître la familiarité chez l'étranger comme je puise l'étrange dans le familier.

Je sais que tu attends ma lettre avec intérêt et maintenant que je la termine je suis impatiente de savoir comment tu la recevras.

Audrey

¹⁷ *Ibid*, p. 51.

CHAPITRE III

Lettre à Belinda 3



figure 24
archive familiale

Montréal, le 19 octobre 2011.

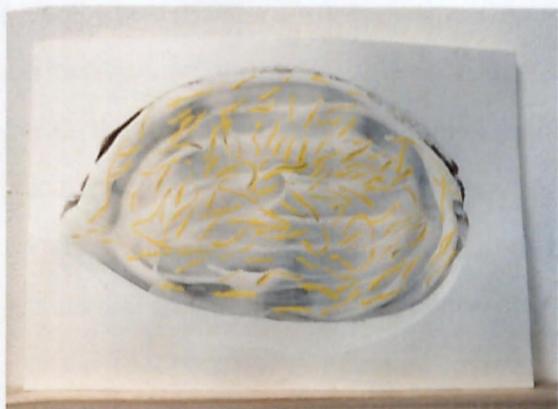
Chère Belinda,

Au fur à mesure que ma recherche prend forme, je me représente mieux l'environnement de mon exposition. Hier, j'ai fait les premiers tests de projection. Je pense diffuser la vidéo *Trente quatre années* en grand format, d'une largeur de 2 mètres 50 environ. La taille du gâteau, déjà énorme en réalité, est presque aberrante à cette dimension. Je suis contente parce que ça ajoute à l'incongruité de la scène, ce qui fera peut-être sinon rire, du moins sourire certains spectateurs. Je dis ça, parce que j'ai parfois de la difficulté à faire partager mon humour. M. m'a dit que mon travail était toujours en deçà du rire, comme si nous restions dans l'attente qui le précède ou bien dans le sentiment de malaise auquel le rire nous abandonne quand il se dissipe.

As-tu déjà remarqué le nombre de malentendus que les questions d'humour peuvent causer dans les rapports humains ? Je me souviens d'une amie de ma mère qui m'a raconté un jour qu'elle s'était séparée de son mari parce qu'ils ne partageaient pas le même humour.

Te rappelles-tu mes dessins de gâteaux ratés ? J'avais utilisé comme modèles des photos de gâteaux « faits maison » trouvées sur internet. J'étais touchée par leur état d'effondrement lié à une tentative déçue de leur auteur d'imiter des pâtisseries professionnelles. Les premiers essais que j'ai fait ne fonctionnaient pas parce qu'ils étaient trop attachés à la fidélité de la représentation, au résultat visuel. Finalement, c'est dans la liquidité de la gouache et en y mettant les doigts, comme en cuisine, que j'ai pu trouver une texture proche de ces gâteaux. C'est en fait dans un geste proche du crémage que j'ai pu les représenter d'une manière juste. J'ai si bien réussi que A. a pensé que j'avais dessiné des mollusques.

Au supermarché Cora, il y a une pâtisserie qui propose d'imprimer un portrait de la personne



23 cm x 19 cm



30 cm x 23 cm



18 cm x 23 cm



23 cm x 18 cm

figures 25, 26, 27, 28
Gâteaux
gouache sur papier
2009

fêtée sur son gâteau d'anniversaire. Depuis quelques années, ma grand-mère en a fait une tradition. À chaque fête, mes sœurs et moi éclatons de rire au moment de trancher le gâteau. Il y a une violence inouïe que personne sauf nous n'a l'air de soupçonner dans la découpe du portrait, et finalement c'est plutôt jouissif, comme une sorte de rite exutoire. J'ai retrouvé la photographie du gâteau des cinquante ans de ma mère dans les archives familiales. Son chandail fuchsia et son large sourire sont assortis au bouquet de roses en arrière plan, une coïncidence heureuse et touchante. Les chiffres cinq et zéro sont placés de part et d'autre du gâteau, ce qui fait qu'on ne lit pas le nombre cinquante d'un seul coup. En décoration, le glaçage forme de petits monts striés comme une grossière dentelle. Le gâteau est un peu décalé sur la droite du cadre, avec juste assez de maladresse pour donner à l'image la qualité émouvante d'une photographie d'amateur.

J'ai choisi de montrer cette photographie dans mon exposition en février, probablement au format d'un portrait de famille, c'est à dire assez petit. Je la placerai dans une des deux alcôves de la salle, opposée à celle où je mettrai en écoute la chanson. Ce sont deux espaces réduits et mitoyens relativement isolés du reste de la pièce.

Ma grand-mère trouve probablement dans cette technologie d'impression alimentaire la virtuosité que ses propres pâtisseries n'ont pas. Je m'amuse avec tendresse de sa fierté de pouvoir s'offrir un tel gâteau, plus elle est satisfaite et plus nous rions. Cependant, l'idée de manger le visage de l'autre, ou le nôtre quand c'est à notre propre tour de souffler les bougies, m'apparaît comme la métaphore inquiétante de l'engloutissement de nos souvenirs, pour ne plus voir le temps qui passe. Il y a un proverbe qu'on répète dans ma famille, et peut-être aussi dans la tienne, qui dit : « Mange, tu ne sais pas qui te mangera ». Le plus angoissant n'est pas de savoir qu'un jour nous serons mangés, mais d'ignorer de qui nous serons la proie.

J'ai commencé un projet il y a quelques mois, pour le moment interrompu, à partir de ces

proverbes que les adultes de ma famille adressent aux enfants comme des sentences. Quand l'enfant a soif : *Pisse et bois, la fontaine est à toi* (l'adulte lui tend ses mains réunies en coupelle) ; quand l'enfant a faim : *Mange une main, garde l'autre pour demain* ; quand il n'est pas sage : *Je vais te couper les oreilles en pointe* ; quand il est en larme : *Pleure, tu pisseras moins* ; quand il a des maux d'estomac : *Donnes-toi un coup à la tête, t'auras plus mal au ventre* ; quand il s'est blessé : *Dans trois jours tu meurs, aujourd'hui ça compte pour deux, demain tu meurs* ; quand la petite fille crie lorsqu'on la coiffe : *Il faut souffrir pour être belle.*

Je dessine à l'encre les images que ces paroles engendrent dans mon esprit, puis en dessous de chacune d'elle j'écris le proverbe en débutant la phrase par *Elle disait* ou *Il disait* (par exemple : *Elle disait pisse et bois la fontaine est à toi*). À cette étape, c'est encore une recherche préparatoire. Par la suite, j'imagine les dessins et le texte manuscrit reproduits sur des bas reliefs en faïence émaillée, se référant aux petites morales inscrites sur des écriteaux dans les foyers. Dans l'entrée de la maison de mes grands-parents, il y a en a un qui dit : *N'engueulez pas le patron, la patronne s'en charge*. Chez nous, les femmes portent la culotte.

Par leur répétition, ces paroles d'une violence d'autant plus terrible qu'on les sait destinées aux enfants, relèvent d'un jeu presque éducatif dès lors qu'on les comprend comme une familiarisation avec la souffrance. Guérir le mal par le mal, une bonne intention finalement. Ainsi, nos parents réitèrent une pratique transmise de génération en génération et répètent à chaque occasion ces mises en garde en arborant le plus souvent un sourire à la fois menaçant et complice. Dans cette forme de réprimande il y a une incitation à en jouer et dès le plus jeune âge la transmission d'un humour moqueur. Maintenir la tradition railleuse en inculquant le plaisir de la méchanceté. Avec le temps, ces sentences au vocabulaire pourtant cruel résonnent affectueusement dans nos mémoires, et c'est avec nostalgie



IL DISAIT
JE VAIS TE COUPER
LES OREILLES
EN POINTE



ELLE DISAIT
PISSÉ ET BOIS
LA FONTAINE
EST À TOI



ELLE DISAIT
DANS TROIS JOURS
TU MEURS
AUJOURD'HUI
SA COMPTE POUR DEUX
DEMAIN TU MEURS

figures 29, 30, 21
Proverbes
encre sur papier
22 cm x 30 cm
2010

qu'on se plaira à les redire à nos enfants.

Voilà comment on se familiarise avec l'étrange et comment on rit de ce qui fait pleurer. À la question *Peut-on rire de tout ?* je réponds qu'on rit *malgré* tout.

Dans *L'inquiétante étrangeté*, Sigmund Freud retranscrit les définitions du mot allemand *heimlich* supposément contraire au mot *unheimlich* (inquiétante étrangeté) et auquel il s'avère pourtant similaire dans certains usages. Comme ce mot n'a pas de correspondance exacte en français et que j'aime beaucoup les définitions du dictionnaire, j'en recopie l'essentiel pour toi (elles sont bien plus longues dans le texte original) :

Heimlich :

1. Aussi heimelich, heimelig, faisant partie de la maison, pas étranger, familier, apprivoisé, intime, confidentiel, ce qui rappelle le foyer, etc.

a) (vieilli) Appartenant à la maison, à la famille, ou bien : considéré comme y appartenant (...)

b) Se dit des animaux apprivoisés, s'attachant familièrement à l'homme. Contraire de sauvage. (...)

c) Rappelant l'intimité, la familiarité du foyer ; éveillant un sentiment de bien-être paisible et satisfait, etc., de repos confortable et de sûre protection comme celle qu'offre la maison confortable et enclose. (...)

d) (voir c) Spécialement silésien : joyeux, gai, se dit aussi du temps, voir Adelung et Weinhold.

2. Secret tenu caché, de manière à ne rien en laisser percer, à vouloir le dissimuler aux autres. (...)

En liaison, voir 1c, comme aussi en particulier la contrepartie *Unheimlich*, faisant naître une terreur pénible, angoissante. (...)¹

D'après Freud, l'*Unheimlich* est le secret que l'on dissimule et qui refait surface malgré nous².

¹ Citation de Daniel Sanders dans son dictionnaire de la langue allemande paru en 1860, volume 1, p. 729, et retranscrite par Sigmund Freud dans *L'inquiétante étrangeté*, Éditions Interférences (2009), p. 17 à 19, 1919.

² « Nous voilà avertis, en somme, que le mot *heimlich* n'a pas un seul et même sens, mais qu'il appartient à deux groupes de représentations qui sans être opposés, sont cependant très

L'étrangeté provoque un inconfort réel quand elle apparaît au sein du familial. Finalement, le plus inquiétant est toujours proche de nous. Il y a dans les rites ou les traditions un besoin plus ou moins conscient de domestiquer cette étrangeté.

Je suis séduite et troublée par les représentations souvent héroïques véhiculées dans des légendes familiales parfois très sombres. Elles nous aident à domestiquer ce qui nous terrifie en elles tout en nous permettant de les transmettre. C'est aussi le rôle des contes qui sont en cela d'une merveilleuse perversion.

Une part de mon travail me vient du sentiment d'inconfort de l'enfant projeté dans un monde adulte. Pendant six mois, j'ai modelé des objets de fête avec de l'argile. J'ai maintenant toute une collection de pièces fragiles et d'instruments muets que je veux mettre en scène. J'ai trouvé avec la céramique le moyen de faire de ces articles de papier sans valeur des objets muséifiés. M. m'a demandé si je voulais retenir dans ces objets mes souvenirs d'enfance. C'est possible, mais dit comme ça c'est inexact. Nous savons bien que l'enfance n'est pas toujours la période la plus réjouissante de la vie, qu'elle est faite de plaisirs mais aussi de grandes inquiétudes et de cruauté. Hier, oubliant volontairement que je les avais moi-même réalisés, il m'est venu à l'idée que ces objets de fête avaient été figés dans la céramique pour empêcher les enfants de jouer avec. Petite, ma mère me disait devant les étalages d'objets fragiles : « Touche-les avec les yeux ».

Je me souviens de l'anecdote d'une petite fille chez qui une de mes amies avait passé une après-midi quand elle était enfant. Ses parents retenaient enfermée dans une vitrine une belle poupée qu'elle avait reçue en cadeau. Elle était encore dans son emballage cartonné et

éloignés l'un de l'autre : celui de ce qui est familial, confortable et celui de ce qui est caché, dissimulé. (...) Nous ne nous attendions certes pas à cela, *Unheimlich* serait tout ce qui aurait dû rester caché, secret, mais se manifeste. », Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Éditions Interférences (2009), p. 21, 1919.



figures 32, 33

Artefacts d'accessoires de fêtes

sculptures en faïence émaillée

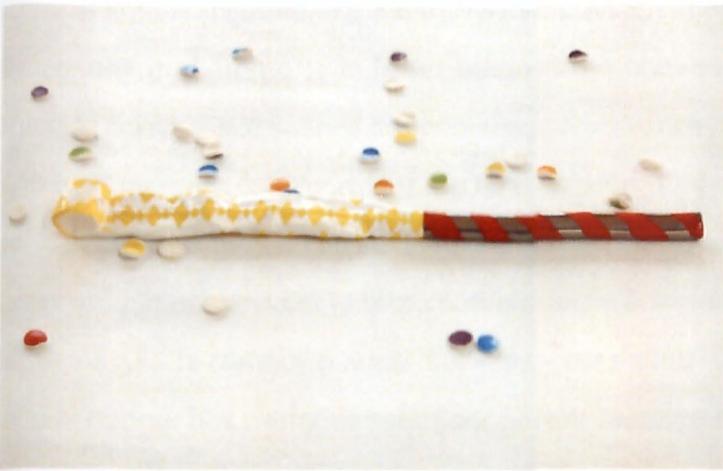
objets reproduits à l'échelle 1

installation en cours de réalisation vue de l'atelier

2011



figures 34, 35, 36
Artefacts d'accessoires de fête
sculptures en faïence émaillée
objets reproduits à l'échelle 1
2011



figures 37, 38, 39
Artefacts d'accessoires de fête
sculptures en faïence émaillée
objets reproduits à l'échelle 1
2011

sous plastique avec les petits fils de fer entortillés qui la maintenaient bien droite à l'intérieur. Dans cet égocentrisme incontrôlé, les adultes ont aussi leur part de cruauté, perfide et amère.

C'est assez cocasse que je me sois lancée dans l'aventure de fabriquer des œuvres en faïence car je suis d'une maladresse affligeante. En les manipulant, j'ai brisé plusieurs fois certaines de mes pièces, ce qui me plonge dans une grande inquiétude parce que j'ai peur de détruire mes œuvres avant-même de les avoir exposées. Dans le temps passé à confectionner ces objets superflus en faïence, qui plus est menacés d'être renversés par mes gestes distraits, il y a un effort vain. Alors j'imagine un instant qu'au lieu d'être seulement moi-même je suis un personnage comique et ça me rend moins triste. Je pense souvent aux scènes accidentelles qui arrivent à la maison et dont le public se crée au même moment que l'accident. Ou bien les scènes ridicules qui se produisent quand on est seul chez soi et que l'on se dit « Heureusement, personne ne m'a vu ! ». Le spectateur du burlesque est souvent le témoin d'une scène à laquelle il n'est pas convoqué. Plus le personnage – le comédien aussi d'ailleurs – est meurtri et plus il rit³. Pour cela, j'aimerais un jour donner des performances pour pouvoir partager ma maladresse solitaire.

L'hiver dernier, je suis venue à ton atelier pour assister à la performance en ébauche pour laquelle tu interprétais le personnage *Bonne Boucle*⁴ : un clown affublé de trois gros nœuds papillons à pois et d'un pantalon rayé, qu'il manipule désespérément comme un ensemble de lingerie affriolante et grotesque. Ce jour là, je me suis sentie privilégiée d'être ton seul public, hormis la caméra que tu fixais continuellement. J'ai pensé au courage et à l'humour

³ Dans son texte réjouissant intitulé *Le triste labeur de faire rire*, Emma Lindsay Squier rapporte les confidences des acteurs burlesques tels que Charlie Chaplin, Fatty ou Chester Conklin sur les misères endurées par leur métier. (Texte paru dans *L'horreur comique : Esthétique du slapstick*, ouvrage dirigé par Philippe-Alain Michaud et Ribadeau Dumas, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004.)

⁴ *Bonne boucle*, performance de Belinda Campbell, 2010.



figure 40
Bonne boucle !
performance de Belinda Campbell
2010



figure 41
Mariène Saldana dans
Étrange cargo, spectacle
d'Yves-Noël Genod présenté
à la Ménagerie de verre, Paris
2010
crédit photo : Caroline Ablain

qu'il faut pour supporter le ridicule, et à quel point rien ne me bouleverse autant que le pitre amoureux qui a l'audace d'exposer sa vulnérabilité sur une scène. J'avais trouvé que tu portais peut-être un peu trop de costumes, car ils cachaient tes jambes frêles qui auraient paru plus fragiles encore si elles avaient été nues, avec à leur bout tes pieds noyés dans les énormes haricots de plastique qui te servaient de chaussures. Pourtant, cette surcharge de tissu ajoutait à la bizarrerie de ton personnage, emprisonné dans ses vêtements, toujours occupé à les tordre, à les étirer, à s'enfourer à l'intérieur comme pour dissimuler sa gêne qui n'en paraissait que plus grande.

Les acteurs des spectacles d'Yves Noël Genod⁵ sont aussi souvent comme ça, leurs corps encombrés de tout un tas d'affaires ou bien dans une nudité désarmante. Même inondés de déguisements, de perruques et d'autres accessoires loufoques, on sait qu'ils sont nus en dessous, comme si l'extravagance du costume les découvrait dans ce qu'ils ont de plus ordinaire, comme une façon indécente de montrer leur pudeur.

L'année passée, tu as vu mon installation de photographies de la série des *Actions pour se reposer de l'activité artistique*. Les images étaient issues d'une performance domestique lors de laquelle j'ai photographié Laetitia et Olivier. Ils se présentaient devant l'objectif de l'appareil photo portant maladroitement sur eux des formes molles modelées avec de la pâte à tarte, comme des protubérances de leur corps. On a d'abord concocté la recette ensemble, avec beaucoup de beurre pour que ça glisse. Puis je leur ai donné un miroir pour qu'ils inventent des formes sur leur corps avec la pâte. Ensuite ils se présentaient devant l'appareil photo encombrés de masses poisseuses : une langue monstrueuse pendait de leur bouche, un amas de graisse extrait de leurs entrailles reposait sur leur ventre, une coiffe

⁵ Metteur en scène contemporain, Yves-Noël Genod travaille avec ses comédiens l'improvisation comme processus d'écriture de ses spectacles jusqu'au soir de la première où il n'y a plus d'improvisation. Ses pièces mettent souvent en scène des personnages aussi loufoques qu'ordinaires, aussi triviaux que poétiques.



figures 42, 43, 44
Actions pour se reposer de l'activité artistique,
Première action : Pétrir
 installation photographique
 2010



40 cm x 27 cm



40 cm x 27 cm



figure 45
70 cm x 46 cm



figure 46
25 cm x 16 cm

affaissée s'étalait sur leurs cheveux gras, une violente dermatose enflait leur joue. Tout cela dans un bonheur partagé, bien que le cœur un peu soulevé par l'odeur du beurre rance, et avec un jeu dans le regard adressé tout droit à l'objectif. En revoyant les photos, je suis émue par la confiance qu'ils m'ont accordée en offrant au spectateur une image rebutante d'eux-mêmes et pourtant emplie de désirs contagieux. Sur une des photographies, en gros plan cadré au niveau de leur torse, on voit leurs quatre mains agrippant un énorme boudin de pâte avachi, comme un immense sexe pendouillant. Je leur avais dit : « Faites-moi la plus grande saucisse possible ».

Je ressens un formidable plaisir à exposer la scène intime, la « scène de famille » dans un espace artistique et en même temps cela m'effraie un peu car je crains que ça n'intéresse personne. C'est en quelque sorte comme si je m'essayais à la scène « des grands » sans y être habilitée. En fait, je sais bien que ce n'est pas vrai, que je suis bien une artiste et que j'y ai ma place, mais j'aime assez cultiver l'idée que je l'ai usurpée.

Je pense souvent au numéro de cabaret amateur ou au spectacle de fin d'année bancal de ceux qui ont un rêve plus grand qu'eux et osent se produire sur une scène, si petite soit-elle. Je pense au bonheur, même triste, de tenir un micro quand on chante faux, d'avoir une assistance bien qu'elle nous écoute plus par affection que par intérêt.

J'ai suivi des cours de piano, de solfège et de chant pendant toute mon enfance et j'ai toujours chanté en dehors des notes. Je ne sais pas pourquoi je me suis obstinée aussi longtemps à apprendre la musique. Probablement pour honorer les espoirs de ma mère mais certainement aussi pour bénéficier d'une scène que j'avais conscience de ne pas mériter. Plus tard, adulte, j'ai eu la chance de renouveler l'expérience en jouant avec un groupe de musique contemporaine qui acceptait les amateurs dans mon genre. L'amateur, celui qui a le goût de ce qu'il ne sait pas faire et qui le fait pourtant. Les musiciens avec qui je jouais souhaitaient renouveler les façons d'interpréter l'écriture musicale et pensaient

alors que les non-initiés ou plutôt les mal-initiés comme moi avaient toute leur place dans leur projet. L'un d'entre eux avait dit que je ne chantais pas tout à fait faux parce que je respectais toujours le bon écart entre les notes, je chantais juste des tons qui n'existaient pas. D'ailleurs, un soir nous avons donné un concert, *Burdocks*, une pièce de Christian Wolf, que nous avons étudiée pendant des mois. Certains mouvements étaient écrits dans un solfège que les musiciens pouvaient interpréter selon leur propre grille de lecture, donc je n'avais aucune note particulière à chanter, car je chantais bien sûr, comme une cantatrice. À la fin de la soirée, plusieurs personnes m'ont dit que j'avais une belle voix, ce n'était pas le plus important mais j'étais flattée.

As-tu déjà écouté les airs d'opéra affreusement interprétés par Florence Foster Jenkins ? C'est une cantatrice qui a connu une popularité étonnante aux États-Unis au début du xx^e siècle et qui attirait un public considérable en regard de la médiocrité de son talent musical. Cette femme née à la fin du xix^e siècle, dissuadée par ses parents puis son mari de s'adonner à une carrière de musicienne, a dû attendre son divorce et l'héritage de son père fortuné pour investir dans son rêve insensé. Elle doit tout de même attendre ses soixante ans pour maltraiter les plus beaux airs d'opéra et s'offrir les plus fameuses scènes de spectacle comme celle du Ritz-Carlton à New-York. Le public s'arrache les billets, dont elle contrôle elle-même la vente, pour connaître le bonheur d'entendre cette diva hors du commun hurler Mozart, Verdi ou Brahms, et ce jusqu'à sa mort.

Une de ses interprétations qui m'amuse le plus est celle du morceau *Mein Herr Marquis* extrait de l'opérette *Die Fledermaus* de Johann Strauss⁶, pour lequel le personnage d'Adèle, la servante, s'éclaffe prodigieusement. Quand il est chanté par une soprano de talent, cet air est réjouissant d'humour et de prouesse. Le mouvement de la voix circule de la **parole au rire**, se déploie dans une puissance vocale proche du cri pour se transmuier la

⁶ Cette opérette composée en 1874 par Johann Strauss, est interprétée par Florence Foster Jenkins dans sa version anglaise connue sous le nom de *Adele's Laughing Song*.

seconde d'après en ricanements subtils. Si la version hilarante de Jenkins n'avait pas été authentique, elle serait purement une parodie. Mais au lieu de cela, sa voix qui déraile à nous crever les oreilles, tandis que le pianiste essaie de suivre le rythme tant bien que mal, est déconcertante de sincérité.

J'ai l'intention de faire un disque de chansons interprétées par des amateurs, d'enregistrer des voix fausses qui s'expriment sans retenue et d'autres plus fragiles qui ont le courage de faire entendre des sons dissonants. La chanson *Bon anniversaire* pour laquelle j'ai enregistré ma famille est une façon de commencer ce projet. Je ne peux pas t'en dire beaucoup plus pour le moment car c'est encore vague, mais j'ai hâte de m'y aventurer.

Je suis bien curieuse d'entendre ton opinion sur tout cela.

Audrey

CONCLUSION

Lettre à Julie

Montréal, le 2 novembre 2011.

Julie,

Mon projet d'exposition est bien avancé maintenant. J'ai le sentiment d'avoir fait tous les choix importants. Mais je dois bien ajuster les différents morceaux pour que le spectateur circule d'une œuvre à l'autre en y découvrant chaque fois quelque chose de nouveau, tout en gardant l'impression qui l'a marqué précédemment. Un peu comme on entre dans le prochain chapitre d'un roman.

Je t'offrirai un jour un livre de Toni Morrison. Tu verras combien au début on est déconcerté par les récits impossibles à raccrocher les uns aux autres, puis, comment par morceaux, des solutions nous apparaissent. Ou bien, tu verras comment l'irrésolu devient vraisemblable quand la puissance des personnages se révèle et que les manques narratifs deviennent des béances sans lesquelles leur vie n'aurait pas de sens¹.

Je suis bien loin de ça, mais j'aimerais un jour parvenir à dessiner un parcours sensé fait de morceaux qui ont une histoire en commun mais qui ne se parlent pas souvent. Je voudrais que l'exposition soit un jour de retrouvailles. Mais tu sais, un jour comme celui-là est toujours imprévisible, même quand on a tout organisé, même quand on a anticipé la déception comme je le fais. Et c'est tant mieux.

Les spectateurs sont des invités particuliers, on ne sait pas à quoi s'attendre avec eux. Je pense à eux tout le temps, comme un comédien pense à son public. On ne sait jamais pour qui on monte sur une scène, c'est terrifiant et très excitant à la fois. Cela-dit, dans une exposition il y a des objets, des images, on est un peu protégé tout de même.

¹ Parmi ceux que j'ai lu, *Beloved* et *Paradise* en sont probablement les exemples les plus significatifs.

Les spectateurs, je ne sais jamais si je dois en parler au singulier ou au pluriel. Au pluriel, ils m'apparaissent comme l'audience attentive d'un spectacle pour lequel on a baissé les lumières. Ou encore comme l'auditoire sentencieux d'un procès pour lequel on les a toutes allumées, de façon à ce que rien n'échappe à son jugement. Au singulier, c'est une personne à qui je peux m'adresser franchement, que je peux toucher dans sa solitude, à qui je pourrais confier un secret. Ou bien c'est celui qui expérimente le malaise de notre relation commune, vécue dans l'absence de l'autre.

Tu me diras peut-être que le spectateur se moque de me connaître, que ce qui l'importe ce sont les œuvres, l'espace, l'ambiance. Et c'est bien son droit. Tu me diras peut-être qu'il n'existe pas de relation entre le spectateur et l'artiste, que c'est une invention pour rassurer les amoureux de l'art qui veulent que leurs occupations aient un sens. Peut-être. Mais alors je voudrais faire semblant quand-même, au cas où ça mène quelque part, par superstition. Je voudrais faire semblant que c'est pour lui que j'organise tout ça, l'exposition, la mise en scène, au cas où à force de simuler le jeu devienne réel.

Alors j'imagine que l'exposition est en place maintenant, tout est prêt à le recevoir. La pièce est plongée dans une pénombre qui incite au silence. Le mobilier est sombre et solennel. Quelques zones de lumière l'invitent à s'approcher. Au milieu de la pièce, une longue table haute supporte des objets éparpillés, le spectateur discerne encore difficilement leur nature. Au fond de la salle, des paravents au travers desquels il distingue une image en mouvement, coupent l'espace. Il s'approche de la table, dont le plateau repose sur une nappe brune qui s'arrête à quelques centimètres du sol, comme en suspension. Un ballon, puis deux, puis trois, des chapeaux, certains sont cabossés, ils ont l'air d'être en carton, mais ça n'est pas sûr. Il s'approche au plus près, la surface de la table lui présente des instruments festifs à la hauteur de sa poitrine, ce n'est pas du carton, ils sont fait d'une matière trop solide pour être adéquate, miroitante par endroit. Les objets sont en faïence, des flûtes, des sifflets, certains ont le

bout mastiqué, d'autres sont tout écrasés, des lunettes avec des nez de clown collés à leur monture, une pluie de confettis est répandue un peu partout. Deux marchepieds sont installés de part et d'autre de la table, les marches sont tapissées d'une matière striée en caoutchouc. Il grimpe dessus, en haut les objets paraissent inaccessibles, leur volume est aplati comme des œufs sur le plat. Mais il voit mieux l'agencement des sculptures, leur désordre organisé. D'en haut, il a un point de vue presque omniscient sur l'exposition, il voit nettement l'image projetée que le tissu des paravents voilait tout à l'heure. Son regard balaye la salle. De l'autre côté, il voit le seuil de deux alcôves éclairées par une lumière tamisée, comme des petites pièces dans lesquelles on entre silencieusement. Il ne sait pas encore ce qui se cache à l'intérieur. Se concentrant davantage, il perçoit maintenant distinctement le son de la vidéo. Alors, il descend du marchepied pour se faufiler entre les pans de tissu qui le conduisent à la projection.

Je ne suis pas certaine qu'il soit nécessaire de poursuivre cette visite fictive. J'ai peur de si bien tout régler qu'il ne reste plus d'espace de liberté au spectateur. Je ne veux pas d'une installation immersive dans laquelle chaque déplacement du public est programmé. Je veux que les circulations que je dessine soient des invitations que l'on peut accepter, décliner ou détourner.

Il y a une chose que je n'ai pas encore résolue dans la mise en espace de mes œuvres. Je crois que choisir le dispositif d'installation c'est un peu comme trouver le bon papier pour emballer un cadeau. Je veux dire que la mise en espace est le geste par lequel je m'adresse au spectateur. M. m'a dit à propos de ma dernière exposition, qu'avec regret, il n'y retrouvait pas la maladresse avec laquelle je présentais mes œuvres habituellement. Il m'a mis en garde contre la normalisation du dispositif d'accrochage.

Dans quelques semaines, je présenterai ma première exposition personnelle. Je l'ai pensée comme un projet en devenir, dont les éléments pourront s'agencer différemment pour une

autre occasion.. Cette prochaine exposition sera la rencontre d'œuvres de natures différentes et une association de tonalités parfois dissonantes, comme les objets en céramique aux couleurs vives et la noirceur de l'image vidéo. Cette fois, je devrai être attentive au bon déséquilibre dans la disposition des objets. J'aimerais qu'on ait le sentiment qu'ils ne sont pas à leur place, que quelque chose a été dérangé.

Que ces quelques fleurs vous apportent le bonheur, c'est une des paroles de la chanson familiale qui sera en écoute et c'est le titre de l'exposition. C'est un vœu de bonheur dont on sait que la réalité est toujours trop impuissante face à l'espoir qu'il porte. Mais c'est aussi une parole adressée et bien que parfaitement impersonnelle, elle n'en est pas moins sentimentale. Voilà qui m'amuse, ironiquement sans doute, et me touche tout à la fois. Ce titre est peut-être aussi une façon de dire comment on est prisonnier d'un vocabulaire cliché pour adresser des sentiments ou partager des désirs pourtant complexes et sincères.

Nous sommes déjà au mois de novembre et j'achève en ce moment la rédaction de mon mémoire. En m'adressant à des amies je pense avoir trouvé une façon de parler de mon travail sans le restreindre à un vocabulaire impersonnel, chose qui a toujours été difficile pour moi. *L'adresse* n'est plus seulement un concept que j'ai pu trouver dans mes lectures sur l'art, c'est devenu une pratique. Considérer l'espace de l'autre derrière mes œuvres me permet de me projeter dans leur réception tout en respectant le fait que leur destination restera toujours inconnue et incontrôlable. C'est un bel enjeu il me semble.

Dans ce travail d'écriture, je me suis livrée au plaisir du récit. Tout au long de cette correspondance, j'ai conté des anecdotes, souvent familiales, qui sont devenues comme les ~~histoires~~ *histoires* cachées de mes œuvres. Pour autant on ne peut pas dire que mes œuvres soient narratives. Je crois qu'il y a quelque chose à chercher de ce côté là, mais comment faire entrer le récit sans toutefois y emprisonner l'œuvre ? Il y a probablement à trouver dans

l'installation elle-même, dans la mise en scène, une façon d'induire le récit, une façon de susciter chez le spectateur le sentiment que les œuvres ont une histoire. Voilà sans doute la question par laquelle j'aborderai mes projets futurs.

Ces derniers temps, tu as été à plusieurs reprises une spectatrice anticipée de mes œuvres lors des visites que tu m'a faites à l'atelier. Tu as su poser un regard ouvert et exigeant sur un travail en construction. C'est un rôle indispensable pour lequel j'ai sollicité celles qui ont été mes interlocutrices pendant ce processus d'écriture. Toi, ainsi que toutes les destinataires de mes lettres m'ont accompagnée dans la transmission de mon travail. Je vous en remercie.

Audrey

BIBLIOGRAPHIE

- Ardenne, Paul, « Tes Living Pictures, Sylvie Blocher : *Je sais que ce n'est pas vrai* » dans *Living Pictures and Other Human Voices*, Sylvie Blocher (dir.), Arles, Actes Sud / Casino Luxembourg, décembre 2002.
- Bergson, Henri, *Le rire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010 (texte original écrit en 1900).
- Blocher, Sylvie, préface dans *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Aline Caillet, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Living Pictures and Other Human Voices*, Sylvie Blocher (dir.), Arles, Actes Sud/Casino Luxembourg, décembre 2002.
- Caillet, Aline, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, 1990 (première édition 1980).
- De Certeau, Michel, *Culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993 (réédition de 1974).
- Deduve, Thierry, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Ludion/Flammarion, 2000.
- Delmotte, Benjamin, *Esthétique de l'angoisse, Le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Interférences, 2009 (texte original écrit en 1919).
- ICI-ICAR*, Thu Van Tran (dir.), éditions du musée des Beaux-Arts de Mulhouse, 2006.
- Lindsay Squier, Emma, « Le triste labeur de faire rire », dans *L'horreur comique : Esthétique du slapstick*, Philippe-Alain Michaud et Ribadeau Dumas (dir.), Paris, Centre Pompidou, 2004.
- Morrison, Toni, *Beloved*, Christian Bourgois, 1989 (texte original écrit en 1987).
- Morrison, Toni, *Paradis*, Christian Bourgois, 1998 (texte original écrit en 1994).
- Mouëllec, Gilles, « Naissance du sonimage selon Jean-Luc Godard : quatre minutes d'À bout de souffle (1959) » dans *Analyse et réception des sons au cinéma*, Thierry Millet (dir.),

L'Harmattan, Paris, 2007.

Sevestre, Alain, *L'Art Modeste*, Gallimard, 1995