

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPLORATION PHOTOGRAPHIQUE ET VIDÉOGRAPHIQUE D'UN
IMAGINAIRE DE LA PERTE PAR DES MISES EN SCÈNE ET DES GESTES
PERFORMÉS POUR L'IMAGE

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

PAR
CYRILLE LAUZON

AVRIL 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.10-2015). 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

Je tiens à remercier ma directrice Sylvie Readman pour tout son support et son attention continue au long de ce parcours. Je salue également toutes les personnes qui lors d'échanges et de conversations ont partagé avec moi l'écriture vivante de ce texte.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE THÉÂTRALISÉE.....	3
1.1 L'image photographique théâtralisée	3
1.2 La page blanche	9
1.3 Lecture de l'œuvre et perte du sentiment du temps.....	15
CHAPITRE II FICTION D'UNE PERTE DE SOI	19
2.1 Écriture neutralisée	19
2.2 Pratiquer une absence de soi.....	24
2.3 Le temps présent et la crise.....	30
CHAPITRE III LE JOURNAL DES DERNIERS SONS.....	36
3.1 Déploiement du projet de création dans l'espace d'exposition	36
3.1.1 Intentions générales.....	36
3.1.2 Le parcours : description de l'exposition.....	37
3.1.3 Le récit vidéo.....	39
3.2 Les éléments périphériques	41
3.2.1 Table-livre	41
3.2.2 Les photographies disposées au mur.....	42
3.3 Le faire et le parti-pris de stratégies minimales.....	43
3.4 En attendant une fin, références à Beckett.....	45
CONCLUSION	47

RÉFÉRENCES..... 49

BIBLIOGRAPHIE 50

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Cyrille Lauzon, <i>Sans-titre</i> , 2015.....	5
1.2 Clare Strand, <i>Gone Astray details</i> , 2002	7
1.3 Édouard Levé, <i>Reconstitutions</i> , 2006	11
1.4 Cyrille Lauzon, <i>Autoroute métropolitaine</i> , 2017.....	12
1.5 Cyrille Lauzon, <i>Autoroute métropolitaine</i> , 2017.....	13
2.1 Cyrille Lauzon, <i>Antichambre</i> , 2017	24
2.2 Cyrille Lauzon, <i>Antichambre</i> , 2017	33
3.1 Cyrille Lauzon, <i>Le journal des derniers sons</i> , 2019.....	38
3.2 Cyrille Lauzon, <i>Le journal des derniers sons</i> , 2019.....	40
3.3 Cyrille Lauzon, <i>Le journal des derniers sons</i> , 2019.....	40
3.4 Cyrille Lauzon, <i>Le journal des derniers sons</i> , 2019.....	43

RÉSUMÉ

Dans ce texte d'accompagnement, j'aborde le rapport qu'entretient le sujet contemporain avec le temps présent marqué par l'imminence possible d'une fin du monde. Cette relation anxiogène est explorée par des œuvres se situant dans un temps en dehors du temps linéaire. Pour ce faire, j'investis un imaginaire qui s'articule autour de la réalisation de mises en scène photographiques, de courts écrits littéraires et de bandes vidéo. À travers divers gestes performés pour l'image, a été développé dans ce projet un alter ego qui est lentement absorbé par une blancheur et des moments d'absence.

Ce mémoire cherche à retracer l'évolution de mon approche et de ma pensée en lien avec l'attente de cette fin. J'y évoque d'abord les débuts de mon cheminement en situant comment ces questionnements ont été mis en forme en réalisant diverses mises en scène photographiques à partir d'éléments de ma vie quotidienne. Au moyen de descriptions de photographies qui ne sont pas montrées au sein de l'œuvre, je note comment est élargi un rapport du spectateur à l'image. Dans un deuxième temps, je présente un livre d'artiste élaboré en mi-parcours : *Antichambre* (2017). Les aphorismes rédigés pour cet ouvrage rendent compte de l'attente d'une fin qui ne semble jamais arriver. La blancheur du papier y est investie sous forme d'instant de pause où cet alter ego contemple sa propre absence. Dans ce temps disloqué, par l'association de textes et d'images, sont recherchés de nouveaux sens et interprétations porteurs d'horizons poétiques. Dans la continuité de ce travail, l'installation vidéo — *Le journal des derniers sons* (2019) — tente d'imaginer ce qui subsisterait d'un parcours d'une cité disparue. Dans ce projet synthèse, j'explore ainsi comment l'expérience d'un vide lors de la lecture de l'œuvre peut permettre de relever, et de donner sens aux caractéristiques essentielles d'un objet représenté ou photographié.

Mots clés : Photographie, imaginaire, subjectivité, personnel, fin du monde, catastrophisme, blancheur, écriture, livre d'artiste, vidéo

INTRODUCTION

Mon parcours de maîtrise a été marqué par l'expérience d'un temps présent vécu à travers le prisme d'une crise qui se rapproche. Dans ma pratique, j'élabore différents récits personnels où la fin d'un monde ou d'un univers est entrevue. Ce travail est inspiré de l'actualité et de la littérature influencées par la potentialité réelle d'une perte à venir du monde tel que nous le vivons. Durant mes études, j'ai tenté de rendre compte par la réalisation de différents projets, d'un sentiment d'appréhension lié à la difficulté d'imaginer un horizon différent que celui donné par une crise annoncée. À petite échelle, je me suis interrogé sur la possibilité de me projeter dans d'autres temps que celui d'un présent anxiogène. À l'intérieur de ce travail, j'ai cherché ainsi à problématiser et à mettre en forme cette idée d'effacement plutôt que de me concentrer sur des tableaux catastrophistes englobants. Cette prise de position m'a amené à concevoir une perspective silencieuse de la fin vers laquelle se dissout le sujet. L'élaboration de cet imaginaire pointe vers des moments d'absence, de pause et de contemplation qui pourraient permettre l'instauration d'espaces de résonances poétiques.

Durant le travail préparatoire à ce projet synthèse, j'ai développé un personnage d'alter ego qui semble s'effacer progressivement au fil de mises en scène photographiques. En lien avec celui-ci, j'ai élaboré des stratégies d'écriture qui incarnent une subjectivité contemplative et distanciée. Ce double, déporté hors du temps linéaire, cherche à mettre en forme une dimension existentielle de l'attente. Prisonnier d'un temps qui paraît infini, ce personnage parcourt des espaces et performe des gestes marqués par la question du sens, la répétition et l'oubli.

La rédaction du mémoire offre l'occasion de revenir sur le processus qui a mené à l'élaboration de cet imaginaire. Chacun des chapitres correspond à une étape du parcours de maîtrise et s'attarde à un projet marquant ayant conduit au projet final. Les trois projets énumérés dans ce texte s'inscrivent dans une continuité tout en existant chacun d'une manière indépendante. Afin de bien cerner les enjeux qui délimitent ce projet, je tente par ce texte de retracer le fil de l'évolution de ma pensée et de mon discours.

CHAPITRE I

L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE THÉÂTRALISÉE

1.1 L'image photographique théâtralisée

Au début de la maîtrise, ma pratique se développe par la réalisation de mises en scène photographiques de gens de mon entourage et d'éléments de mon quotidien. Je place mes modèles de dos ou je cache leur visage afin de masquer leur identité. Dans ce travail, plutôt que d'aborder ces personnes en tant qu'identités actives, leurs rôles sont réduits à celui de figurant. Ces corps sont captés seuls et entrant en relation avec des environnements qui me sont familiers. J'emploie un procédé semblable en photographiant certains objets domestiques qui m'entourent. Je recherche par le biais de ce processus à produire un certain décalage avec ma perception du réel. Ainsi, je souhaite mettre en forme l'imaginaire d'un monde qui m'est alors familier tout en le représentant de manière légèrement décalée. Je suis en quête d'une douce surprise dans la perception de ces éléments banals de mon environnement qui apparaissent soudainement animés par le choix d'une pose ou d'une mise en situation inattendue. À ce sujet, Roland Barthes écrit dans *La chambre claire* :

Car la Photographie, c'est l'avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité. Encore plus curieux : c'est

avant la Photographie que les hommes ont le plus parlé de la vision du double.¹

Je cherche dans le travail de mise en scène d'une image photographique, à évoquer un temps qui ne correspond pas tout à fait à celui de ma réalité quotidienne. Il m'apparaît important de situer cet imaginaire en émergence. À ce titre, au cours de l'essai : *destin de l'image performée*, l'historien de la photographie Michel Poivert définit la photographie mise en scène par le terme de photographie *théâtralisée*. Comme il le souligne, le vocabulaire employé pour décrire la photographie mise en scène est fortement marqué par celui de la *saisie* associée à la photographie instantanée. Poivert prend soin de définir la photographie théâtralisée « proche d'un univers mental »², où tout semble recréé pour le spectateur. Dans cet essai, il s'intéresse au processus par lequel une image est rejouée autant par les personnages présents dans la mise en scène que par le regardeur de l'image. Selon lui, la photographie « posée conserve sa part d'étrangeté — ce quelque chose d'un héritage inavouable. »³ Dans ma pratique, les gestes performés par ces figurants ne prennent sens qu'à partir de la lecture de l'image photographique et d'une possible relation silencieuse au monde qui pourrait être établie par ce moment.

Dans cette perspective, je ne cherche donc pas à présenter la documentation d'une performance qui aurait eu lieu quelque part aux abords de ma vie quotidienne. Concrètement et formellement, je tente plutôt de représenter à l'aide de certaines stratégies récurrentes cet imaginaire que je qualifie de *temps arrêté*, en photographiant

¹ Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 28.

² Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion : Centre national des arts plastiques, coll. « Création contemporaine », 2010, p. 210.

³ *Ibid.*, p. 209.

ces gens de mon entourage, cadrés en plan moyen ou de trois-quarts. Pour ce faire, je privilégie l'emploi d'une prise de vue frontale du sujet et l'utilisation d'une grande profondeur de champ (Figure 1.1). Je travaille principalement avec ces modèles à la recherche d'incongruités dans la pose. Par l'ajout en douceur d'éclairages de type studio, je recherche à évoquer une sensation de flottement à la réception de l'image. Les compositions épurées ainsi que le peu d'éléments présents dans le cadrage cherchent à accentuer l'étrangeté dans la mise en situation des corps portraiturés. Les poses incertaines vibrent en quelque sorte dans la grisaille de ces tableaux photographiques réalisés généralement en faible contraste. Au fil du processus de réalisation de ces images se reflète dans chacune d'elles une perception du monde donnée par un sujet presque sans émotion, représenté à la limite de son propre effacement.



Figure 1.1 Cyril Lauzon, *Sans-titre*, 2015

La lecture de cet essai de Michel Poivert me permet de cerner les différents mécanismes en jeu dans la réalisation d'une mise en scène photographique. Poivert remonte donc la filière d'une origine théâtrale du médium photographique en reprenant le commentaire de Barthes à propos du théâtre sartrien, et de son lien à la photographie. Au cours de sa lecture, Poivert rappelle la relation qu'avait établie Sartre entre l'image

posée et le théâtre « en tant qu'image »⁴. Pour Poivert, l'image agit comme point d'articulation de la mise en scène photographique qu'il définit par « un rapport entre l'imaginaire et le réel investi par la conscience du spectateur »⁵. De ce fait, l'auteur remonte jusqu'au théâtre de Diderot où les acteurs sur scène prenaient une pose figée pour quelques instants afin de performer un « instant parfait »⁶. Dans le cadre de ma pratique, ce type de décalage que permet la photographie *théâtralisée* par le biais de « l'enregistrement d'une scène aussi étrange que concrètement effectuée »⁷ a été d'un grand intérêt.

Ainsi, les figurants mis en scène et photographiés dans le contexte d'environnements pourtant très familier arrivent à transformer étonnamment ma réalité quotidienne en décors théâtraux (intérieurs domestiques, banlieues, lieux de passages). Je m'intéresse de plus en plus à l'imaginaire associé à ces figures déréalisées par la grisaille de ces photographies. À ce titre, la série *Gone Astray Details* (2002) de la photographe britannique Clare Strand a été d'une grande influence (Figure 1.2). Dans ce travail, Strand joue avec les codes et l'esthétique associés à la photographie judiciaire du début du siècle précédent. Captés en noir et blanc, des personnages solitaires tentent la nuit de manipuler des éléments du décor ou semblent à la recherche de quelque chose qui n'est pas dévoilé au spectateur. L'éclairage unique évoquant la lampe de poche est

⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁵ *Ibid.*, p. 232.

⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁷ *Ibid.*, p. 213.

porteur de plusieurs avenues d'interprétation possibles : traces d'un crime, lumière théâtrale, références au film noir ou à la recherche d'un sens originel caché.



Figure 1.2 Clare Strand, *Gone Astray details*, 2002

Je m'intéresse aux poses légèrement incongrues et le type de présence spectrale propre aux figures mises en scène par Strand. Dans une noirceur prédominante, ces corps peuvent tout autant être présentés en état d'apparition que de disparition. Strand accorde de l'importance aux détails semblant souligner l'aspect théâtral et l'artificialité de cette série photographique. Par exemple, dans une image, une main est montrée manipulant une branche d'arbuste poussant dans un pot comme pour en vérifier la véracité. Dans une autre, il s'agit d'une queue de renard taxidermée représentée de manière à feindre le vivant. Plus loin, une dame paraît surprise par l'éclairage de la scène.

Le travail de Strand explore la relation d'indice qu'entretient l'image photographique avec le référent. Cette notion formalisée par Rosalind Krauss⁸ puis complétée par Philippe Dubois⁹ situe traditionnellement la photographie (argentique) en tant que trace physique de l'objet photographié. Dans une reprise des théories sémiologiques de Charles Sanders Peirce, ces auteurs définissent les indices comme des signes qui « entretiennent ou ont entretenu à un moment donné du temps, avec leur référent [...], une relation de connexion réelle. »¹⁰ Or, Strand met en récit l'impossibilité de retrouver l'essence du référent à partir de sa trace photographique. Dans la série *Gone astray details* (2002), le contexte d'une supposée enquête judiciaire place d'emblée le lecteur devant une situation où tout le sens ne lui est pas dévoilé. Au bas des photographies, des extraits fictifs de faits divers policiers élargissent la lecture des images. Par ce double travail de reprise, Strand interroge la capacité d'une photographie à capturer le réel tout en exposant les mécanismes de lecture d'une image. Strand crée une distance avec la fonction utilitaire propre à la photographie judiciaire en élargissant le processus de lecture de ces images au mystérieux et à l'intangible. Son travail arrive ainsi à mettre en forme une certaine complexité du réel dont la nature profonde nous reste inaccessible.

⁸ Rosalind E. Krauss, *Le photographique pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1990, 222 p.

⁹ Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Éd. augm., Paris, F. Nathan, coll. « Nathan université », 1990, 309 p.

¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

1.2 La page blanche

Peu après le début de la maîtrise, les figures mises en scène se sont lentement effacées de ma pratique photographique. À l'intérieur des images, je ne conserve désormais que des parties du corps représentées en gros plan qui effectuent des actions mystérieuses. Je désire charger ou hanter l'image photographique d'une présence afin de traiter de la disparition potentielle du sujet. Parallèlement à ce changement, je m'interroge à propos du médium photographique et sa capacité à redéfinir le rôle d'auteur en arts. Comme le rappelle l'auteure et critique d'art Dominique Baqué, la photographie a d'abord été considérée comme « un art issu de la machine et non de la main de l'homme »¹¹. Dans cette analyse historique, elle décrit la photographie comme un « médium du doute » qui remet en question « les principes mêmes de l'art »¹². Elle fait référence ici aux « mythes greenbergiens de l'autonomie, de la spécificité et de la pureté de chaque médium »¹³. À cet effet, j'aborde ces questions en utilisant mon processus artistique tel un outil autoréflexif. Dans mes œuvres, je cherche à mettre en récit un sujet qui incarne difficilement ces idéaux modernistes par le truchement de l'effacement de son identité.

Dans ma pratique, l'intérêt que je porte envers cet effacement du sujet a été l'occasion d'étendre mon travail hors du cadre photographique. L'utilisation de l'écriture et de la vidéo me permettent d'investir davantage cet espace mental et fictif, et me donnent également la possibilité d'explorer d'autres modes de temporalités. À ce sujet, Poivert parle d'une approche contemporaine de la photographie « pensée non plus comme une

¹¹ Dominique Baqué, *La photographie plasticienne un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 91.

¹² *Ibid.*, p. 56.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

spécialité, mais bien comme un point de réfraction de la création. »¹⁴ Par cette approche hybride, je tente d'évoquer une dispersion du sujet tout en restant sensible à la manière dont le médium photographique formule la question de l'auteur en arts visuels.

Au cours des années 90, selon Baqué, la photographie plasticienne (issue de l'influence du domaine des arts visuels) remet en question la notion d'instant décisif définie par le photographe Henri Cartier-Bresson, qu'il qualifie d'« image événement »¹⁵. Baqué propose plutôt de nommer une action artistique qui « s'amincit, s'amenuise, se neutralise »¹⁶ par le concept d'instant donné. Cette posture traduirait une volonté répandue à cette époque de s'inscrire tout près des choses par l'action d'« amasser, regrouper, recycler le répertoire des images pré-existantes. »¹⁷ Dans ce contexte, je suis intrigué par la série photographique *Reconstitutions* (2006) d'Édouard Levé (Figure 1.3). Par un travail de mise en scène en studio, des groupes de personnes y reprennent des poses stéréotypées reliées avec divers champs d'activité humaine (photos de presse, rugby, pornographie). L'inexpressivité des acteurs combinée à l'absence d'autres éléments dans l'image illustre ce décalage relatif à cet effacement du sujet « dans un vaste système de signes, de codes et d'image modèles »¹⁸. Dans ce travail, je suis également interpellé par la temporalité particulière propre à ce lieu du studio. Je conçois

¹⁴ Michel Poivert, *op. cit.*, p. 166.

¹⁵ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 270.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 265.

cet envers du décor comme la représentation d'un temps figé, en relation avec le réel, mais presque situé quelque part en dehors.

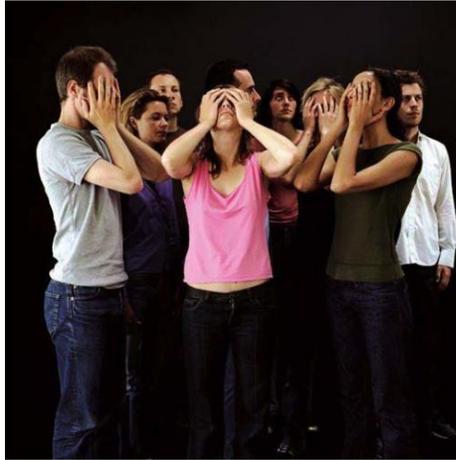


Figure 1.3 Édouard Levé, *Reconstitutions*, 2006

Réalisée en début de maîtrise, la vidéo *Autoroute métropolitaine* aborde ces espaces introspectifs par le récit distancié d'un parcours de cet axe routier montréalais. L'autoroute y est également présentée tel l'envers d'un décor où le temps se serait arrêté. Le montage vidéo est composé de photographies présentées en séquence, accompagnées d'une narration en voix off, à la manière du film *La Jetée* (1963) de Chris Marker. Les images de nuit qui défilent en noir et blanc sont réalisées selon un point de vue subjectif. Au fil de ces plans statiques, la présence d'une silhouette est parfois aperçue telle une ombre projetée aux abords de cet imaginaire. Malgré la familiarité de ces tronçons routiers, par la mise en scène qui évoque ce qui est absent du cadre photographique, je tente de charger l'écoute de la vidéo d'un silence contemplatif qui me permettrait d'investir ce parcours d'un autre regard.

Par l'entremise de ce projet, je commence à réfléchir à la représentation de la page blanche et à la notion d'absence qui semble s'immiscer dans ma pratique. J'aborde cette notion telle une expérience du monde contemplé sous son aspect existentiel

pendant laquelle, le sujet se distancie par moment de son son identité propre. Cette idée d'absence est ici associée à la perception d'un temps arrêté. À ce titre, le parcours de cette *autoroute métropolitaine* est ponctué de contretemps où un espace mental est évoqué par des images dans lesquelles des mains manipulent des fiches de lectures vides (Figure 1.4). Dans cette vidéo, un oubli du monde y est investi par le retour périodique de ces gestes. Une voix en hors-champ récite des aphorismes littéraires¹⁹ rédigés à la première personne. Ces derniers décrivent des rencontres ou bien des objets aperçus par le narrateur alors que les paysages urbains photographiés restent inhabités. La vidéo se termine par un plan montrant l'architecture du livre qui remplace et englobe une représentation de l'autoroute et de celui qui la traverse. Les images contenues en début de vidéo sont reprises à l'intérieur d'une structure de papier reliée en accordéon concrétisant une fusion improbable entre la fragilité de ce support et l'expérience vécue de ce temps hors du temps (Figure 1.5).



Figure 1.4 Cyrille Lauzon, *Autoroute métropolitaine*, 2007

¹⁹ De brefs extraits de textes littéraires (composés tout au plus de quelques phrases) et attribués à cette figure de narrateur ou d'alter ego développée dans mon travail.



Figure 1.5 Cyrille Lauzon, *Autoroute métropolitaine*, 2007

Dans ma pratique, j’associe la page blanche à ces instants méditatifs de pause, d’absence, de silence ou d’effacement de soi. Par blancheur, j’entends les contextes fictifs et plastiques qui sont investis dans mon travail. Je compare par exemple cette blancheur à l’espace de l’atelier d’artiste dans un effort de réflexion et de distanciation avec la perception de mon environnement immédiat. La blancheur devient également métaphore de la perte d’un sentiment du temps linéaire. Sur le plan formel, le cadre blanc agit comme liant au fil des divers gestes performatifs que j’effectue pour l’image. Dans ce même souffle, elle me permet de faciliter l’intégration et le passage de ces interventions entre les différents médiums que j’aborde : photo, vidéo et écriture. L’idée de *blancheur* relie en quelque sorte les murs de la galerie et la page blanche en tant que supports analogues de ce temps figé.

L’exemple du projet *Autoroute métropolitaine* témoigne bien des préoccupations qui m’ont animé en début de maîtrise. La réalisation de ce projet m’a permis de situer l’importance de ce processus autoréflexif au sein ma pratique artistique. À ce titre, Baqué évoque le travail de Richard Long qui ne se contente pas de montrer le paysage, mais de traduire « une modalité de l’esprit et de la sensibilité du marcheur »²⁰. À ce

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

moment, je suis également influencé par l'idée de « non-apparition de l'auteur » associée à la photographie documentaire. Dans ma pratique, la question que pose l'essayiste et commissaire Marie Muracciole à l'ouverture d'un colloque sur le statut de l'auteur dans l'image documentaire, porte à réflexion : « Comment tout à la fois, à l'instar de Walker Evans, laisser les choses telles qu'elles sont et se réclamer d'un travail d'auteur ? »²¹ Ce pionnier américain de la photographie journalistique adoptait cette posture photographique qui selon Muracciole était pour lui tout aussi éthique qu'esthétique. Dans cette mouvance documentaire, la neutralité du point de vue est un gage d'investissement vis-à-vis le sujet traité. Ainsi, le réel y serait présenté « tel quel » dans un souci de transparence qui tenterait de minimiser les artifices propres à la prise de vue par l'utilisation de grandes profondeurs de champ, cadrages frontaux, etc.

La possibilité fantasmatique d'une prise de vue neutralisée permettant de restituer directement l'objet photographié apparaît comme source de nombreuses enquêtes dans mon travail. Une telle neutralité envisagée de cette prise de vue est associée à la possibilité de percevoir le monde doté d'une faculté imaginaire, me permettant de me détacher complètement de moi-même. Par la représentation et la mise en fiction de la blancheur, je recherche une autre sensibilité liée à l'effacement et au détachement de soi. Dans le contexte de ce projet, je souhaite rendre compte de la difficulté à capter le réel, ou de documenter celui-ci au moyen du récit de ce parcours infini traité comme s'il s'agissait de l'envers d'un décor. La mise en scène du geste de manipulation de ces fiches cherche en quelque sorte à souligner cet instant d'oubli d'un monde.

²¹ Marie Muracciole, « Signature du neutre: l'auteur, l'art et le documentaire », *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre*, Editions du Jeu de Paume, Paris, coll. « Document », 2006, p. 4.

1.3 Lecture de l'œuvre et perte du sentiment du temps

Dans la vidéo *Autoroute métropolitaine*, j'aborde un espace de la pensée par la réalisation de ce récit marqué par la suppression d'un temps linéaire. Ainsi dans ma pratique, je porte attention à la perception du moment présent, et comment celle-ci peut être évocatrice d'une cassure. Baqué discute de cette relation trouble au temps lorsqu'elle retrace l'historique du rapport à l'œuvre entretenu par les artistes-photographes au tournant du siècle. Elle qualifie à cet effet l'*instant donné* de « [p]hotographie du pur présent »²². À cette époque, l'artiste ne tente plus de donner un nouveau sens à l'histoire. Comme elle le mentionne : « ne restent plus que des histoires à écrire en première personne, des micro-histoires qui ne revendiquent plus même l'originalité du sujet. Tout au plus, une bribe de sa vérité immédiate. »²³

Dans mon interprétation de la photographie théâtralisée, je cherche à requestionner l'ensemble du processus photographique incluant également la réception de l'image. Tout comme Baqué, l'historienne de l'art Catherine Grenier note à la même époque que le geste artistique « s'inscrit dans une atemporalité, un temps sans profondeur, ou du moins affranchi de la profondeur de l'histoire. »²⁴ Au tournant du siècle, elle souligne que l'art qui met en « avant les questions du corps et de l'identité, répercute cette translation du domaine social vers l'espace personnel. »²⁵ Par ce paradigme,

²² Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 277.

²³ *Ibid.*, p. 278.

²⁴ Catherine Grenier, *La Revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 27.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

Grenier présente l'empathie et les affects comme des modes de transmission de l'œuvre où la réception du spectateur joue un rôle de premier plan. Grenier met l'accent sur le lien temporel qui marque cette relation où ce dernier est invité à se « ressouvenir »²⁶ les images et les styles proposés par l'artiste. Pour Grenier, ces derniers ne sont pas employés pour évoquer un passé, mais afin de « spécifier le présent, qui s'affirme dans toute sa prééminence et son autorité sur le passé et le futur. »²⁷ Par l'entremise des récits que j'élabore, je cherche à *rendre présent* le même type de perte de sentiment du temps dans l'esprit du lecteur-spectateur. À ce titre, s'établit au visionnement de cette vidéo une certaine adéquation entre ce parcours infiniment long et le geste d'une lecture presque impossible à effectuer. Précisons que Grenier prend bien soin de distinguer la relation empathique entretenue par ces œuvres d'avec les jeux d'appropriations ironiques ou d'anachronismes qui sont l'apanage du post-modernisme, stratégies qui restaient encore marquées par une certaine historicité²⁸. Similairement, lorsque j'aborde dans ce texte les œuvres de Strand et Levé, je tente de les évoquer dans la présence presque spectrale que permet le moment même de la lecture.

L'idée de présence renvoie pour moi au moment même de la lecture d'une photographie ou d'un texte. Rendre présent un instant par le récit ou la photographie est une manière pour moi de souligner l'absence d'un autre temps (qu'il soit raconté ou capté sur le vif). Par l'idée de présence, je m'intéresse à la manière que cet autre temps évoqué au sein de l'œuvre affecte la sensibilité du lecteur. Le discours photographique devient un cadre qui me permet d'aborder plus largement ma perception du monde. Par l'entremise d'une pratique autoréflexive, je procède par

²⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

élimination des éléments présents dans la prise de vue jusqu'à n'y laisser par moments que le texte décrivant l'image au milieu de la page blanche. J'y vois dans ce processus un moyen d'évoquer une image en creux qui serait déployée dans l'esprit du spectateur et teintée par cette qualité d'absence. Je suis donc intrigué par la relation qui existe entre texte et photographie et comment leur juxtaposition peut évoquer un espace de la pensée.

Parfois, il m'arrive par exemple de relire la deuxième partie de *La chambre claire* en empruntant les inflexions de son auteur. Je suis captivé d'une part par l'absence de l'image décrite et d'autre part intéressé par la transcription textuelle attentive et affective qui donne à voir l'archive personnelle (photographie de sa mère très jeune dans d'un jardin d'hiver). Le type de présence déployée uniquement au moyen du télescopage propre à l'écriture est demeuré pour moi exemplaire. À propos de cette entreprise, Baqué insiste sur « l'adhésion au réel »²⁹ en tant que fil conducteur qui soutient la réflexion de Barthes. Pour Baqué, le contexte d'écriture de *La chambre claire* qui évoque un « ça-a-été », arrime définitivement la photographie à une conscience du temps³⁰.

Pourtant, dans *La chambre claire*, la photographie du jardin d'hiver n'est jamais montrée malgré toute l'importance qui lui est accordée. Baqué pose un regard critique sur cette oeuvre de Barthes et ne manque pas de souligner le paradoxe inhérent à l'acte « de présenter comme *la* photographie une image à laquelle nul, jamais, n'aura accès. »³¹ Baqué note la force de l'analyse phénoménologique que Barthes entreprend

²⁹ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 98.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

dans *La chambre claire* qui « seule s’approchera au plus près de cette image »³². Dans mon travail, près du registre de l’autofiction, je reprends un processus similaire où des instants inspirés de ma vie quotidienne sont déconstruits par l’entremises de récits. Dans *La chambre claire*, pour Barthes, « [l]a photo est littéralement une émanation du référent »³³ qui touche directement le sujet-Barthes à travers ce lien physique. Dans ma pratique, il y a bel et bien des moments qui servent de points de départ à ces récits autoréflexifs, mais ces derniers ne sont pas photographiés ou *saisis* pour reprendre l’expression de Poivert. Ces instants où ma pensée est surprise par un objet ou un événement du quotidien deviennent plutôt l’occasion d’ouvrir le champ d’un imaginaire par l’élaboration de récits qui évoquent, sans que je puisse tout à fait les saisir, des images mentales. Ainsi, les détails qui pouvaient « pointer, blesser, griffer, lacérer le corps et l’imaginaire du sujet-Barthes »³⁴ sont rejouées et réinterprétés dans mon travail par le moyen d’écriture d’aphorismes, de mises en scène photographiques et de gestes vidéo performés.

³² *Ibid.*, p. 97.

³³ Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 126.

³⁴ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 97.

CHAPITRE II

FICTION D'UNE PERTE DE SOI

2.1 Écriture neutralisée

L'écrivain et journaliste Hervé Guibert poursuit la piste entamée dans *La chambre claire* lorsqu'il « tente de constituer un autoportrait original à partir de commentaires sur des images absentes, invisibles, voire ratées »³⁵. Guibert souligne l'importance que présente le récit à l'égard de la photographie en tant que force de réminiscence des souvenirs :

[...] mais l'acte photographique aurait oblitéré, justement, tout souvenir de l'émotion, car la photographie est une pratique englobeuse et oublieuse, tandis que l'écriture, qu'elle ne peut que bloquer, est une pratique mélancolique [...]³⁶

Guibert, en continuité avec la description que fait Barthes de la photographie du jardin d'hiver, ne montre pas les photographies auxquelles il fait référence. Le contexte de la perte d'une image photographique chez Guibert devient un prétexte à des récits d'ordre

³⁵ Pascal Vallat, « L'Image fantôme ou l'écriture au miroir du cliché », *Roman 20-50*, vol. n° 59, n° 1, décembre 2015, p. 21-40.

³⁶ Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Éditions de minuit, 2007 [1981], p. 24.

« fantasmatiques »³⁷. Guibert évoque dans cet ouvrage les photos de famille qui se substituent à la mémoire comme une histoire « interchangeable »³⁸, non pas comme une « histoire littéraire, mais une histoire superficielle »³⁹. Ainsi, l'essayiste Pascal Vallat compare le travail de Guibert à *La recherche du temps perdu* de Proust pour qui les êtres chers sont toujours moins ressemblants sur les photographies que dans les souvenirs.

Cette relation entre récit et photographie est investie dans ma pratique par la réalisation d'un livre d'artiste : *Antichambre* (2017). Ce livre est rédigé à la manière d'un journal de bord fictif où des fragments de pensées sont consignés sous forme d'aphorismes. Ces bribes d'écriture sont juxtaposées à des photographies de mises en scène d'objets domestiques et familiers. Dans la blancheur du papier, à travers ces amorces de récit, une subjectivité hante un huis clos évocateur d'un temps hors du temps. Les enjeux relatifs au déploiement de cette subjectivité fantomatique dans cette antichambre me permettent de constater comment l'idée de blancheur introduite dans ma pratique photographique (synonyme pour moi d'une neutralité recherchée du point de vue de l'auteur) est abordée dans mon travail d'écriture.

Par le regroupement de ces aphorismes, je ne tente pas de broser un autoportrait ou d'établir les contours d'une identité. J'hésite ainsi à qualifier ce travail d'autofiction, comme pouvait le faire Guibert dans *L'image fantôme*. Dans le projet *Antichambre*, d'une manière similaire au texte de Guibert, la transcription de moments issus de ma vie quotidienne devient prétexte à l'élaboration de récits où les désirs associés à un

³⁷ Pascal Vallat, *loc. cit.*

³⁸ Hervé Guibert, *op. cit.*, p. 38.

³⁹ *Ibid.*

double fictif de moi-même sont explorés. En contrepartie à la posture narrative de Guibert, le sujet narrateur y est représenté sans désirs apparents et la voix associée à cette identité flottante peut tout aussi bien être celle du narrateur, du lecteur, de la page blanche elle-même, etc. Je cherche plutôt par le biais de la forme courte à donner accès à l'état d'esprit d'une présence qui hante le corps de ce livre. Dans une perspective plus large, au moyen de cette disparition représentée du corps, la rédaction du livre *Antichambre* me permet de constater les possibilités de hors champ offertes par cette absence de soi fictive.

Les phrases composant les courts extraits de ce livre sont rédigées de manière dépouillée, presque télégraphique, tout en évitant les qualificatifs ou descriptifs superflus. À ce sujet, l'essayiste Marie-Jeanne Zenetti, analyse les notions de transparence et d'opacité dans les écrits de Barthes et retrace le développement du concept d'écriture blanche chez cet auteur. Elle souligne comment cette notion s'inscrit dans le projet de Barthes d'aborder la littérature en tant qu'histoire des formes. Pour le Barthes du degré zéro de l'écriture, le refus du style permet l'expression d'une « parole transparente »⁴⁰.

Zenetti souligne que dans le degré zéro, l'élaboration d'une « voix » singulière à l'écrivain est un choix, « mais un choix du retrait, de la suspension — du neutre — et non de l'affirmation positive. »⁴¹ Elle ne manque pas de souligner les difficultés qu'imposent cette notion de transparence de la forme liée à l'écriture neutralisée. Ainsi, elle note que Barthes aborde, en la reléguant à un horizon, l'idée que la parole ne ferait

⁴⁰ Marie-Jeanne Zenetti, « Transparence, opacité, matité dans l'œuvre de Roland Barthes, du Degré zéro de l'écriture à L'Empire des signes », *Appareil*, n° 7, mars 2011.

⁴¹ *Ibid.*

plus « écran », « mais s'effacerait au profit du message »⁴². L'écriture au degré zéro devient donc une manière de présenter une écriture où le sens reste équivoque. Barthes compare ce type d'énoncé à une sorte de formulation mathématique : « Le langage [...] parvient à l'état d'une équation pure, n'ayant plus d'épaisseur qu'une algèbre en face du creux de l'homme. »⁴³

À la lumière du développement de la pensée de Barthes, Zenetti poursuit le fil entamé par la notion de transparence lors du *Degré zéro de l'écriture*. Elle note que celle-ci est reprise sous le terme de « matité » dans *L'Empire des signes* (1970). Zenetti discute donc de cette matité en tant que « pure surface : elle ne donne accès à rien d'autre qu'elle-même, mais elle ne dissimule rien »⁴⁴. Barthes utilise cette notion pour aborder le haïku. Cette forme d'écriture permet dans l'élaboration de sa pensée de réconcilier l'exigence d'un langage dit mathématique avec l'ouverture vers d'autres sens. À ce titre, Zenetti rappelle que pour Barthes, la neutralité est une attitude qui consiste à ne pas se prononcer se résumant à l'expression *ni un ni l'autre*. Elle note que l'intérêt du haïku chez cet auteur réside dans une « hyper lisibilité de la désignation [qui] lance l'infinie ronde des interprétations, sans en autoriser ni en interdire aucune »⁴⁵.

Le livre *Antichambre* est réalisé dans un esprit analogue à la notion de matité chez Barthes. Par l'écriture de ces aphorismes, est recherchée une position de retrait en tant qu'auteur. Dans cet ouvrage, la blancheur du papier est mise de l'avant, servant de

⁴² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1953, 125 p.; cité par Marie-Jeanne Zenetti, *loc. cit.*

⁴³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 60.; cité dans Marie-Jeanne Zenetti, *loc. cit.*

⁴⁴ Marie-Jeanne Zenetti, *loc. cit.*

⁴⁵ *Ibid.*

moment d'intervalle à la présentation de ces pensées. Chacun des aphorismes correspond à un instant où la réalité telle que perçue par une subjectivité est présentée dans une forme ouverte. Les objets meublant cet appartement sont décrits de manière épurée en tant qu'éléments de décor (le mur, la fenêtre, cette pièce). Ce type d'écriture tente de donner l'impression que l'essence de ces objets familiers se limite à leur nom ou leur usage. Pourtant, la nature ouverte des récits et l'utilisation de la forme courte invitent le lecteur à s'imaginer un monde possible qui réside au-delà de ces décors domestiques. Cet aphorisme tiré du livre illustre ce propos :

De ma fenêtre, je trace les contours d'un phénomène de la vision, la nuit, sans / jumelles. Je dresse l'inventaire approximatif de ces formes décomposées.⁴⁶

Principalement, ces courts textes partagent l'idée d'un sujet confronté ou en relation avec l'effacement ou l'éventuel dispersement à venir de son être. Dans cet exemple, le vide contemplé devient un moteur et une invitation au lecteur à s'imaginer des possibles donnés par ce hors champ textuel. L'absence mise en scène sert de prétexte à présenter une perception défamiliarisée du réel.

La photographie dans ce projet est également investie par l'idée d'évoquer une image mentale lors de la description de ces moments d'absence. Parfois seule une photographie silencieuse, ou quelques mots sans images, occupent toute la page. L'alternance entre texte et photographie dans le livre veut suggérer diverses modalités ou degrés de présence possibles de ces objets pour le lecteur. En correspondance avec la neutralité de l'écriture, les images présentent en plan frontal des objets anodins appartenant à un décor quelconque. À travers l'ensemble des images, des parties de corps sont montrées en interaction avec divers objets banals. La blancheur qui

⁴⁶ Cyrille Lauzon, *Antichambre*, Montréal, 2017, p. 34.

enveloppe les textes et images permet de multiples associations de sens au fil de la lecture. Par exemple, une photographie montrant une balle de neige déposée sur un drap (Figure 2.1) est présentée aux côtés d'un texte qui évoque un trou noir engendré par le processus photographique⁴⁷. Une telle association d'idées est rendue possible par le hasard des actions performatives effectuées lors des prises de vues. Ces juxtapositions entre images textuelles et photographiques agissent en tant que manières d'investir ma perception du réel d'un nouveau regard, tout en évitant de trop guider l'interprétation du lecteur.

J'imagine une photographie argentique que l'on aurait oublié d'immerger dans le fixateur. Exposée à la lumière, cette épreuve finirait par s'obscurcir instantanément. / Je rêve à cet objet qui absorbe la clarté. Je conçois un trou noir à petite échelle.



Figure 2.1 Cyrille Lauzon, *Antichambre*, 2007

2.2 Pratiquer une absence de soi

La réalisation du projet *Antichambre* a été l'occasion de réfléchir à la manière dont je tente d'investir un détachement de moi-même par l'écriture. Lors du processus de rédaction, il était important de ne pas prétendre atteindre une réelle neutralité de mon

⁴⁷ J'imagine une photographie argentique que l'on aurait oublié d'immerger dans le / fixateur. Exposée à la lumière, cette épreuve finirait par s'obscurcir instantanément. / Je rêve à cet objet qui absorbe la clarté. Je conçois un trou noir à petite échelle.

point de vue, mais d'utiliser cette posture afin de défamiliariser le regard que je porte sur les espaces usuels de mon appartement. Par le biais d'une mise en fiction, je me retrouve ainsi projeté dans une sorte de huis clos de l'imaginaire où diverses interactions avec cet espace sont performées. Le lecteur est invité à expérimenter cette absence dans l'évocation de moments de blancheur qui traversent ce livre.

Dans cette œuvre, la blancheur du papier découpe la lecture des aphorismes et des photographies en moments de la pensée. Ces courts écrits sont chargés par la présence active d'un silence parcouru à travers des intervalles de blancheur. Ce type de disposition met l'accent sur l'aspect inachevé et toujours en projet du sujet pensant. À ce propos, l'anthropologue David Le Breton nous rappelle dans une analyse traitant du rapport à soi et à l'identité que « [l]a conscience est discontinue et de tonalité différente selon les circonstances, elle n'est jamais une ligne cohérente, droite, à l'image d'un cogito cartésien toujours présent à lui-même. »⁴⁸ La présentation en fragments tente de souligner ces moments d'absence inhérents à l'expérience de la conscience. À ce titre, l'essayiste et professeure de littérature Françoise Susini-Anastopoulos relie le fragment littéraire avec le « blanc » de la page, qui : « en amont et en aval, le sépare d'emblée de tout contexte, même à l'intérieur d'un recueil, il se présente objectivement comme un inachevé, un reste ou un élan retombé »⁴⁹.

Le sujet-narrateur évoqué dans ce livre s'exprime au présent et à la première personne du singulier. La forme d'écriture employée tente de s'éloigner le plus possible du

⁴⁸ David Le Breton, *Disparaître de soi: une tentation contemporaine*, Paris, Éditions Métailié, ©2015, coll. « Collection Traversées », 2015, p. 186.

⁴⁹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 50.

langage parlé ou individualisé⁵⁰. L'œuvre de nature ouverte et fragmentaire traduit un temps et une subjectivité en suspension, presque au bord de l'effacement. Ces instants de contemplation évoqués sont chargés de solitude. L'aphorisme suivant donne un exemple du type de dispersion du sujet abordé dans chacun des courts récits contenus dans cet ouvrage :

Chez moi, je gratte le mur et remarque de quelle couleur cette pièce a déjà été peinte : / « bleu céruléen ». / Je regarde mon appartement tel qu'il était dans cet habit différent. Je commence à / me prendre pour un autre. Archéologie.⁵¹

Dans *L'entretien infini*, l'auteur et philosophe Maurice Blanchot s'attarde à la nécessité du temps de l'intervalle à la communication humaine et au surgissement du sens : « Pause entre les phrases, pause d'un interlocuteur à l'autre et pause attentive, celle de l'entente qui double la puissance de locution »⁵², « L'interruption permet l'échange »⁵³. En énumérant les types d'intervalles possibles dans la communication, il s'intéresse à l'altérité dans la prise de parole qui sépare les deux interlocuteurs non pas comme un autre moi ou existence, mais plutôt tel « l'inconnu dans son infinie distance »⁵⁴. Comme le souligne l'essayiste Daiana Manoury, par le biais du neutre, cette altérité agit tout autant dans le processus mental propre à l'activité d'écrire qu'à celle de lire. Selon Manoury, l'interruption chez Blanchot est « l'excitation même du sens

⁵⁰ Tel qu'élaboré à la fin du sous-chapitre 2.1

⁵¹ Cyrille Lauzon, *op. cit.*, p. 9.

⁵² Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 106.

⁵³ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁴ *Ibid.*

communicationnel »⁵⁵. Dans le projet *Antichambre*, l'écrit est réfléchi en tant qu'espace de projection où le soi est neutralisé à l'opposé d'une écriture qui ouvre une fenêtre privilégiée sur une intériorité.

La contemplation de divers moments d'absence au fil des aphorismes réunis dans le projet *Antichambre* est inspirée par la notion de dehors chez Blanchot. Le dehors fait allusion à tout ce qui est radicalement inconnaissable pour la pensée humaine. Selon Blanchot, le contact avec le dehors résulterait en une perte complète d'individualité pour celui qui en ferait l'expérience (qui entrainerait entre autres l'impossibilité de pouvoir par la suite communiquer cette expérience). Il serait possible lors de l'expérience artistique d'éprouver à plus petite échelle, par le biais de la nuit, une perte de repères temporaire et analogue à ce dehors. À ce titre deux auteures attentives à cette perte de soi ont marqué la réalisation de ce projet : Marguerite Duras et Moyra Davey. Leurs réflexions à propos de la solitude liée à la pratique artistique et de l'implication du soi m'ont permis d'ancrer les idées de Blanchot à propos du dehors et du neutre dans une approche plus concrète.

Dans *Écrire* (1993), Marguerite Duras raconte comment sa vie à la maison de campagne a marqué sa pratique d'écriture. L'auteure y évoque le retrait nécessaire à l'élaboration de l'œuvre que lui offre cette demeure : « la solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas »⁵⁶. Dans ce récit, la maison de campagne agit en tant que métaphore de la relation entretenue par Duras avec le geste

⁵⁵ Daiana Manoury, « Le Neutre blanchotien, reflets et réflexions à partir de L'Amitié », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Résonances de Maurice Blanchot », 2012, p. 244.

⁵⁶ Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 11.

d'écrire. Le texte est composé d'épisodes où se succèdent le jour et la nuit, celui de la vie quotidienne qui suit son cours et les périodes de solitude qui traversent l'écrit. Le silence de ces appartements lui permet de faire face à un vide qui l'habite. L'écriture du roman est marquée d'une solitude incommunicable à ses proches immédiats. Impossible donc de discuter du roman en cours d'écriture sous peine d'y détruire la nuit que ce dernier contiendrait. Pour Duras, l'écriture rend sauvage, d'une « sauvagerie d'avant la vie »⁵⁷. Un roman sans nuit pour l'auteure ne peut qu'être un roman formaté, rigide, quelconque. Elle souligne l'importance de sortir de soi par cette pratique : « écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible »⁵⁸.

La rédaction du livre *Antichambre* a été marquée par un constant travail de réécriture. Ce processus a permis de réduire une grande quantité d'aphorismes rédigés à un petit nombre d'écrits plus porteurs. Chacune des révisions successives s'est éloignée progressivement d'une forme parlée par la soustraction de qualificatifs et de réflexes spontanés d'écritures afin de n'y laisser finalement qu'une empreinte distancée de moi-même. Pour Duras, policer et réviser l'écrit trahirait l'expérience de la nuit. L'œuvre selon l'auteure doit contenir une part d'indicible, car l'absence qui caractérise la nuit ne peut être traduite par des mots. Dans le projet *Antichambre*, la part de mystère induite par cette expérience est véhiculée d'une part par la nature ouverte des aphorismes rédigés, ainsi que par les diverses associations entre textes et images.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁸ Marguerite Duras, *op. cit.*

L'œuvre vidéo de Moyra Davey, *Hemlock Forest* (2017) aborde l'enjeu d'une pratique d'écriture qui tente de se défamiliariser d'elle-même, tout en posant l'importance d'une présence active du soi. Dans cette vidéo, l'artiste lit à haute voix plusieurs lettres qu'elle a rédigées sous la forme d'un journal personnel. Afin de souligner une distance qu'elle cultive avec sa propre expression, elle se filme en déambulant dans son appartement tout en répétant le contenu des textes entendus dans ses écouteurs (qu'elle a préalablement enregistré). Ce dédoublement crée une situation inusitée où le parcours de ces espaces familiers est abordé à la fois par des yeux intimes et étrangers.

Davey aborde l'écriture de ce journal personnel comme s'il s'agissait d'une lettre adressée à elle-même. L'écrit pour Davey n'est pas le fruit de l'expression d'une intériorité, mais d'une relation qui s'élabore en lien à soi-même, à l'autre ou au monde. Dans le développement de cette œuvre, Davey pratique abondamment l'intertextualité en multipliant les références à d'autres artistes ou écrivains. L'œuvre devient donc une zone de passage où s'inscrivent commentaires et notes sur des textes qui ont marqué l'artiste. À ce titre, Davey re-cite l'artiste Iman Issa qui avait employé l'expression de Davey : « desperate 'I' of last resort »⁵⁹. Elle poursuit le jeu de renvois citationnel à propos de l'emploi du *Je* comme suit :

I am still trying to parse the “desperate ‘I’ of last resort” and why it felt to her like the only viable one. Perhaps it’s because it signals a risk being taken.⁶⁰

⁵⁹“Je” désespéré du dernier recours [Notre traduction], Moyra Davey, *Les Goddesses/Hemlock Forest*, Dancing Foxes Press / Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2017, p. 108.

⁶⁰J'essaie encore de comprendre ce « “Je” désespéré du dernier recours » et pourquoi il s'agissait pour elle de la seule prise de position viable. Peut-être que cela signale qu'un risque est pris quelque part. » [Notre traduction], *Ibid.*

Dans ce passage, Davey aborde la nécessité d'investir le travail d'une présence active de l'artiste par l'idée de prise de risque. Pour elle, le *Je* qui s'affirme et s'expose par l'œuvre permet d'éloigner l'œuvre des clichés et des images sans conséquence où peu est « at stake »⁶¹. Davey, en se mettant en scène dans sa propre chambre (qui lui sert également d'atelier) discute du lieu physique et mental où se forme l'écriture. En écrivant le projet *Antichambre*, j'ai situé ces deux artistes dans des pratiques autoréflexives qui interrogent et neutralisent le rapport à soi. Ces lectures m'ont permis d'inscrire la notion de neutralité du sujet dans un processus propre au moment de la lecture ou de l'écriture. Dans une perspective blanchotienne, l'espace du texte est alors abordé tel un lieu où était expérimentée cette absence de soi. L'effacement d'un corps dans le projet *Antichambre* est habité par la perspective d'une fin du monde. Ce choix de thème a été motivé notamment par l'idée de prise de risque chez Davey. L'élaboration de cette subjectivité fictive en effacement représente pour moi une manière de charger le regard porté envers les choses et objets de mon entourage d'un sens lié à leur disparition potentielle.

2.3 Le temps présent et la crise

La mise en scène d'une absence de soi dans le livre *Antichambre* est imprégnée par la perception d'un temps dérégulé associé à l'idée d'apocalypse ou de fin des civilisations. Ainsi, l'élaboration de ce projet évoquant une subjectivité qui s'efface est influencée par les peurs relatives aux nombreuses crises réelles ou imaginaires (environnementales, économiques, menaces nucléaires...) qui traversent l'expérience du quotidien contemporain. L'accumulation des aphorismes rédigés dans ce livre traduit l'anticipation et l'attente d'une fin, dont l'avènement toujours reporté, constitue

⁶¹en jeu [Notre traduction], *Ibid.*, p. 100.

une temporalité particulière en elle-même. En décrivant les effets de cette attente sur le corps, ce projet aborde également des thématiques sociales à travers le prisme du personnel⁶².

À ce titre, le romancier et essayiste Bertrand Gervais analyse les différentes représentations de la fin du monde présentes dans la littérature contemporaine qu'il résume par la notion d'*imaginaire de la fin*. Gervais décrit cet imaginaire en trois points d'articulation : la relation qu'entretient le sujet avec le temps, le temps de la crise qui est promue au rang de loi d'interprétation du récit, et le temps de la fin qui génère une quête de sens. Ces axes de recherche chez Gervais ont permis de préciser les enjeux suivants dans ma pratique relative à cette temporalité qualifiée de temps hors du temps.

Selon Gervais, dans le monde contemporain, le présent éclipse les autres temporalités au point d'occuper tout le champ du perceptible. À cette fin, Gervais évoque la notion de régime d'historicité de François Hartog qu'il qualifie de « filtre par lequel nous effectuons nos projections »⁶³ ou « d'interprétant fondamental qui conditionne le déroulement de nos processus imaginaires. »⁶⁴ Or, la fin telle que comprise dans le régime d'historicité actuel n'est plus synonyme de régénération en opposition aux régimes classique ou moderne. Comme le mentionne Gervais : « la fin n'apparaît plus comme un principe de cohérence, mais comme une manifestation du chaos et du

⁶² Tel qu'élaboré par Catherine Grenier en début de chapitre 1.3

⁶³ Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin - Temps, mots et signes logiques de l'imaginaire tome 3*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Collection erres essais ; 7 », 2009, p. 214.

⁶⁴ *Ibid.*

désordre. La fin n'y est plus une conclusion, mais une interruption »⁶⁵. Dans ce contexte, la relation entretenue avec le temps présent est de nature essentiellement anxiogène.

Dans le livre *Antichambre*, la mise en page investie par la blancheur relègue le déroulement des récits associés aux aphorismes à une temporalité indéterminée. Dans ce projet, le temps présent appuyé par une conjugaison à la première personne du singulier correspond à un temps qualifié par Gervais *d'atemporel*. Dans ce contexte, je réfléchis aux mises en scène possibles d'une absence du corps. À travers cet effacement, un désir d'ordonnement de cet espace en huis clos est esquissé par cette subjectivité. Les objets familiers composant ce lieu sont parfois photographiés en cours de manipulation par cette subjectivité absente (Figure 2.2). La présentation en série d'aphorismes laisse supposer une infinité de remaniements possibles de ce lieu hors du temps. Gervais relie les récits de fins avec une tentative de contrôle du temps auquel est rattaché un désordre spatial. À ce sujet, il note qu'à l'opposé du temps — impossible à contrôler — l'espace ou nos propres corps « nous semblent infiniment malléables »⁶⁶. Sans pouvoir trouver de conclusion, les actions décrites dans le livre *Antichambre* sont condamnées à exister sous forme de projets non-réalisés.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 215.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.



Figure 2.2 Cyrille Lauzon, *Antichambre*, 2007

Gervais observe que la fin se déploie sur le mode « de l'absence et de l'attente »⁶⁷. Dans son ouvrage, la mort du sujet est décrite tel le scandale d'une image ou d'une réalité complètement impossible à expérimenter. Ainsi, l'*imaginaire de la fin* tenterait de cacher ce néant et de le remplir par des images et des récits dans le but « d'ouvrir ce scandale et d'en atténuer la portée »⁶⁸. Sans jamais mentionner directement la possibilité d'une mort, les aphorismes rédigés dans ce projet évoquent à la fois la possibilité et le refus d'un changement de condition du sujet. L'idée d'une fin à venir structure la rédaction de ces aphorismes. Contemplant sa propre absence éventuelle, le sujet narrateur se laisse porter à la rêverie du temps présent. Dans le texte, un vocabulaire de l'hypothétique y est investi par l'entremise d'expressions telles que : « je contemple », « j'évoque mentalement », « j'ai le fantasme de pouvoir », etc. Ainsi, dans le cadre du livre *Antichambre*, aucune de ces propositions ne laisse jamais

⁶⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸ *Ibid.*

supposer qu'une transcendance ne soit réellement envisagée. L'effacement à venir ou la réalisation de quelconque projet ou changement y est toujours laissée en suspens.

La blancheur du papier qui borde ces aphorismes et photographies délimite un intervalle de temps indéterminé entre chacun de ces moments évoqués. Ces instants marquent une attente d'une durée indéfinie. À ce propos, Gervais souligne que le présent de l'attente d'une fin sans cesse reportée constitue un temps de la crise : « Cette répétition, le cercle vicieux d'une fin appréhendée et repoussée tout à la fois, substitue l'épuisement à la transcendance »⁶⁹. Dans ce travail, la pratique d'une écriture neutralisée est comparée à cette fatigue propre à un sujet prisonnier d'un temps qui s'étire. La perte de désir et d'individualité relative à ce narrateur dont la présence hante le livre y est abordée dans ce contexte. À travers ce phénomène de répétition, l'écriture à la première personne du présent confronte le lecteur à sa propre expérience du temps. Selon Gervais, l'attente d'une fin est marquée par le déploiement d'une quête de sens. Penser la fin pour cet auteur, c'est tenter de rendre transparent un monde perçu comme étant de plus en plus opaque. Ainsi, lors de cette attente sont recherchés des signes ou indices permettant de briser potentiellement le cycle de répétitions des crises constituant ce temps désorganisé. Dans le livre *Antichambre*, la rédaction des aphorismes me permet d'explorer comment le rapport au familier et à l'intime peut à la fois être recouvert d'une qualité d'absence et d'inconnu. Dans le cadre de ce projet, l'inscription d'objets banals meublant mon appartement dans un temps disloqué teinte leur perception d'une étrangeté inattendue. Dans une perspective existentialiste, chacun des aphorismes agit tel une instance où le sujet se pose la question du sens attribué aux choses, dont la réponse lui échappe. Ainsi, la juxtaposition de ces textes à des photographies d'objets issus du quotidien tente à la fois de les représenter en tant

⁶⁹ *Ibid.*, p. 213.

qu'objets banals tout en permettant au spectateur une « infinie ronde des interprétations »⁷⁰ (tel qu'abordé chez Barthes au chapitre 2.1). Cette approche contemplative enrobe la perception des objets présentés dans le livre d'un silence qui est porteur de signification.

⁷⁰ Marie-Jeanne Zenetti, *loc. cit.*

CHAPITRE III

LE JOURNAL DES DERNIERS SONS

3.1 Déploiement du projet de création dans l'espace d'exposition

3.1.1 Intentions générales

La réalisation du livre *Antichambre* a été marquée par des questionnements relatifs aux manières de présenter un livre dans un espace d'exposition. Ces réflexions ont servi de point de départ à l'élaboration de ce projet. Cette fois-ci, plutôt que d'exposer un livre, j'explore différentes représentations associées à cet objet en tant que récit disloqué dans l'espace. Cette œuvre installative présentée au CDEx est composée de trois éléments constitutifs qui tracent un parcours progressif au sein de la galerie. Ce projet se développe ainsi à partir de quelques photographies, de la mise en forme d'une table-livre et d'une mono-bande vidéo sonore. L'ensemble de l'œuvre cherche à instaurer une temporalité suspendue. *Le journal des derniers sons* déploie des fragments d'une ville anonyme présentés sous forme d'écrits attribués à un narrateur qui hante les lieux. Cette installation met en scène des objets de la pensée (représentés par le biais de textes, de photographies, d'une vidéo et d'une trame sonore), et cherche à évoquer une présence particulière, presque fantomatique, à l'intérieur de l'espace d'exposition.

Dans l'élaboration de l'exposition au CDEx à l'UQAM, il me fallait trouver une manière de déployer cet imaginaire hors du livre afin de faire corps avec l'espace. L'ensemble de ce travail s'inscrit dans un sillon barthésien où une image photographique est décrite sans être dévoilée⁷¹. Ce journal métaphorique est ainsi présenté en une installation où des fragments associés au processus de création sont montrés en galerie. Le projet rend compte d'un temps arrêté en mettant en scène des moments d'attente d'une fin. Les traces écrites attribuées à cette présence suggèrent un effacement à venir de ce sujet-narrateur ainsi que celle de la ville anonyme représentée. À ce titre, Bertrand Gervais situe dans un *imaginaire de la fin* « Le livre mis en péril »⁷². Selon Gervais, dans une œuvre de fiction, porter atteinte au livre annonce « un rapport au sens qui est ainsi fragilisé, déployé sur le plan même de la relation au monde que permet le langage dans ses formes stabilisées que sont l'écriture et le livre »⁷³. *Le journal des derniers sons* cherche donc à interroger le lien qu'entretient le sujet contemporain avec le présent dans un contexte de crise. La description de cette ville arrêtée et les circonstances spécifiques lui étant propres demeurent cependant ouvertes. Par exemple, ce temps évoqué pourrait tout autant se situer dans un passé, un futur, ou bien le temps présent.

3.1.2 Le parcours : description de l'exposition

Lorsque le spectateur entre au CDEx, un éclairage tamisé ainsi qu'un grondement ambiant campent l'atmosphère. Du fond de la pièce où est projetée la vidéo s'échappent différents bruissements : par exemple des conversations chuchotées dont les mots ne

⁷¹ Voir références à la photographie du jardin d'hiver de Barthes au sous-chapitre 1.3

⁷² Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 39.

⁷³ *Ibid.*

sont pas reconnaissables ou les sons d'une plume raturant des phrases. *Le journal des derniers sons* se déploie en trois parties dans l'espace d'exposition. D'abord, devant l'entrée est présentée une table-livre qui évoque la table de travail de l'écrivain aussi bien que celle de l'artiste. Sur celle-ci sont disposées des photographies qui donnent à voir en plan rapproché des mains ainsi que des objets qui se rapportent au travail d'écriture (plume, feuilles dactylographiées, mots oubliés, notes personnelles).

En se dirigeant vers le milieu de la salle, sur le mur opposé, sont épinglées des photographies grand format. Ces images tentent de fixer sur papier des souvenirs et expériences d'un parcours ouvert. Au fond de la galerie, sur un mur à 45 degrés, est projetée une vidéo accompagnée d'une trame sonore. Celle-ci est subdivisée en deux portions d'écran formant une composition en diptyque. À différents intervalles, des plans fixes de paysage urbain en noir et blanc sont juxtaposés à des plans plus intimistes qui nous mettent en présence d'un narrateur qui semble occupé par un travail d'écriture. Celui-ci est amené à manipuler et à raturer un texte imprimé sur des pages blanches (Figure 3.1).



Figure 3.1 Cyrille Lauzon, *Le journal des derniers sons*, 2019

3.1.3 Le récit vidéo

Le dispositif narratif de la vidéo met en scène un sujet-narrateur qui manipule des fragments de textes imprimés évoquant la disparition potentielle d'une cité. Ainsi, dans une première moitié de la vidéo sont effectués des gestes de manipulations — surlignage ou masquage de textes, jeux d'ombrages et de dévoilements — sur des feuilles de papier blanches où sont imprimés des aphorismes qui rappellent des souvenirs distants associés à un parcours urbain. Ces textes agissent tels des intertitres cinématographiques mis en relation avec l'autre moitié de la projection, où sont présentés des plans inanimés d'une ville : bâtiments montrés au loin, viaducs silencieux, poteaux d'éclairage d'un parc qui découpent un ciel dégagé. L'œuvre vidéo est structurée en moments performés délimités par des transitions de type fondu au noir qui permettent de marquer des temps de pause lors du visionnement. À travers ces derniers, certaines images mentales évoquant cette cité apparaissent plus clairement et d'autres s'effacent dans la blancheur associée au support papier. Les sons qui surgissent dans l'espace font office d'échos détachés de cette ville ou de bruissements qui auraient été captés dans la réalisation de ce projet. Ainsi, la bande sonore n'est pas directement reliée aux images projetées.

Les temps d'arrêt qui ponctuent la vidéo permettent aux images présentées de s'inscrire dans l'imaginaire du spectateur. À titre d'exemple, me vient à l'esprit le plan d'une feuille de papier déplacée lentement visant à produire des jeux d'ombrages qui délimitent les contours de compositions abstraites et éphémères (Figure 3.2). Dans cette image, le texte imprimé est ensuite masqué par une feuille de papier blanche glissée doucement sur la première. Dans l'autre moitié de la vidéo, un plan de la ville se dissout à son tour dans la blancheur. Ces effacements successifs soulignent un effort d'évoquer chez le spectateur une image fuyante de cette cité à travers le phénomène de la persistance rétinienne. Par exemple, vers la fin de cette chorégraphie de papier,

lorsque l'image se fond au noir, l'ombre d'un caillou, déposée sur la page blanche persiste en tant que dernière apparition matérielle de cette cité (Figure 3.3).



Figure 3.2 Cyrille Lauzon, *Le journal des derniers sons*, 2019

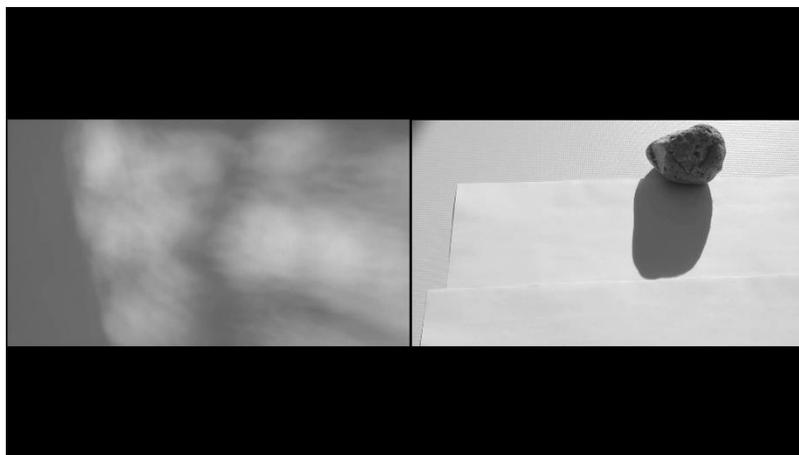


Figure 3.3 Cyrille Lauzon, *Le journal des derniers sons*, 2019

Dans cette vidéo, je m'interroge sur la manière dont une pensée prend forme puis est désignée par des mots et des images. J'investis la page blanche tel un écran derrière lequel se cacherait un sens inaccessible. En combinant des représentations d'une ville muette à la rédaction d'aphorismes, je tente de souligner ce qu'une image, ou des mots

laissés à eux-mêmes sur la page blanche, peuvent contenir à la fois d'évocateur, d'indicible et de silencieux. Le temps passé à écrire et à parcourir la ville s'apparente ici au temps de la fin tel que l'énonce Bertrand Gervais, c'est-à-dire un temps qui se perpétue lui-même dans l'espérance d'une sortie de crise⁷⁴. Tout comme le temps de la fin, celui d'une écriture est marqué par la répétition, la bifurcation, l'oubli, des moments de contemplation et de silence. Ainsi, la page blanche apparaît comme motif où se cristallisent ces enjeux reliés à ma pratique. L'emploi de la vidéo a permis l'instauration d'un temps long où ont pu être investis ces gestes de manipulation de feuilles blanches. Le temps d'une image, des traces de cette cité arrêtée ont pu s'inscrire sur ce support délicat par des jeux d'ombrages et de lumières.

3.2 Les éléments périphériques

3.2.1 Table-livre

Les photographies disposées sur la table dans le cadre de ce projet s'inscrivent dans un horizon où les mots seraient figés et réduits à l'état de matière. Ces mots photographiés seraient ainsi détachés d'un sens auxquels ils pourraient se rattacher. Les sons qui émanent de la vidéo et qui flottent dans l'espace rendent compte de cette même perte de sens. En tension avec les gestes réalisés dans la vidéo, les photographies exposées sur la table tentent de représenter cet état figé du langage. Tel que le mentionne Bertrand Gervais dans son étude des imaginaires de la fin :

Celle-ci [l'humanité], anéantie, n'a plus comme langage que l'alphabet aléatoire des pierres, comme si elles représentaient l'ultime substance de repli. Le langage qui n'est plus que matière, parce qu'il a perdu cette

⁷⁴ *Ibid.*, p. 213.

dimension sémiotique qui lui permettait de jouer le rôle d'interface et de modalité d'être au monde, redevient ultimement pierre.⁷⁵

Gervais note que le minéral établit une temporalité infiniment longue en comparaison à celle de notre existence qui apparaît très courte⁷⁶. Ce projet de création cherche à représenter en image ce qui survivrait à une catastrophe et au passage du temps. L'expérience vidéo de ce temps long cherche ainsi à mettre en relief les parts d'inconnu et d'absence contenues dans la relation au présent.

3.2.2 Les photographies disposées au mur

À l'entrée de la salle, des photographies grand format enveloppées d'une ample marge blanche sont fixées au mur. Au milieu de ces tirages flottent des images imprimées sur un support dont le ratio magnifié rappelle celui d'un livre de poche (proportions de 6x9). Dans ces photographies, sont juxtaposés des images de cette ville à des gestes performés par ce même narrateur. Par exemple, sur l'une d'elles est montrée une feuille de papier blanche pliée où des jeux d'ombrages dessinent un arrangement géométrique évoquant les contours d'une architecture. Sur une autre, se dévoile un plan énigmatique de cette ville composée de deux poteaux qui cernent les limites d'un terrain vague (Figure 3.2). Ces impressions grands formats donnent à voir en quelque sorte les pensées de ce narrateur fictif et offrent un contrepoint tangible aux images lumineuses projetées au fond de la salle.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁶ *Ibid.*



Figure 3.4 Cyril Lauzon, *Le journal des derniers sons*, 2019

3.3 Le faire et le parti-pris de stratégies minimales

Ces mises en scène réalisées avec économie de moyens tentent de rendre compte d'un processus où est formée une image par la pensée. En lien avec la photographie théâtrale⁷⁷, Dominique Baqué note que « l'image ne peut se comprendre comme une simple chose, mais comme un acte. Un acte de la conscience imageante. »⁷⁸ Par une lecture de l'histoire des légitimations théoriques de la photographie, Baqué revient sur cette dimension théâtrale de l'image à laquelle s'était intéressé Barthes dans *La chambre claire*⁷⁹. Baqué précise que c'est la « conscience même du sujet qui est

⁷⁷ Voir références à Michel Poivert au chapitre 1.1

⁷⁸ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 96.

⁷⁹ À la suite de notions entamées chez Jean Paul Sartre dans *L'imaginaire*

interpellée dans une véritable “aventure”. L’aventure qui se joue entre une image et un sujet, aussi imprévisible que bouleversante, et qui vient “pointer” l’affect, le corps. »⁸⁰ Dans *Le journal des derniers sons*, cette cité est décrite par le biais de fragments de récits attribués à ce narrateur. Les fragments présentés au fil de ce projet — la page blanche, les mots, les images et les sons — évoquent une sorte d’envers du décor associé à cette ville perdue. Ces éléments de mise en scène prennent forme tels des matériaux de construction métaphoriques dans l’esprit du spectateur, là où sont reconstruites des bribes de cette ville.

Par l’apparition récurrente de la page blanche dans le projet, je cherche à mettre en exergue les passages forcément incomplets ou perdus de l’expérience de ce parcours. Ces images de blancheur évoquent également une possible inscription éphémère de cette ville dans l’esprit du spectateur. Ce dernier est invité, par les moments d’absence qui bordent ce projet, à investir les espaces ouverts dans l’œuvre par son propre imaginaire et rapport au présent. Un temps contemplatif s’active par l’entremise de ces motifs rappelant l’arrière-scène d’un projet d’écriture : la page blanche, la main, les jeux d’ombrages, le cahier de notes, la plume. Dans la bande vidéo, un même plan de la ville est présenté aux côtés de différents gestes performés ou objets montrés. Les multiples arrangements résultant de ces jeux d’association tentent de rendre compte du parcours infini qu’effectue le narrateur, marqué à la fois par la répétition et l’oubli. L’apparition de sens éphémères et d’allusions ténues entre les images proposées devient donc possible dans l’esprit du spectateur. La perception de ces plans urbains banals est ainsi défamiliarisée par ces combinaisons.

⁸⁰ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 97.

3.4 En attendant une fin, références à Beckett

Dans ce projet, les multiples références à cette ville perdue situent la réception de l'œuvre dans une perception du temps élargie qui inclut la conscience d'un passé ou d'un futur lointain. Au fil des comparaisons faites entre la surface de la pierre et les gestes d'écriture, est posée la question de la permanence d'une inscription humaine et à quoi celle-ci se réduirait. À ce titre, la réalisation du travail présent a été inspirée par le théâtre beckettien et l'économie de moyens qui lui est caractéristique. Par exemple, dans le texte d'*En attendant Godot* (1952), Beckett campe le décor par le seul emploi des mots suivants : « Route à la campagne, avec arbre. »⁸¹ Le philosophe François Noudelmann résume cette approche par la notion de moindre dans l'œuvre de Beckett. Comme l'affirme celui-ci, « la confrontation du rien beckettien au Néant qu'il soit nihiliste ou existentialiste permet de le distinguer de la chose infime, le “presque rien” au sens de ce qui se tient juste avant la disparition définitive : le rien qui reste, la petite chose »⁸². Selon Noudelmann, le théâtre beckettien n'est pas une « chorégraphie vide de sens »⁸³, mais utilise plutôt ce presque rien afin de produire une tension au sein de l'œuvre dans l'approche d'un effacement à venir. Dans *Le journal des derniers sons*, le narrateur reste toujours là, irréductible prisonnier de cette temporalité suspendue. Imaginer ce qui pourrait persister du monde après une catastrophe, a été l'occasion de tenter d'ouvrir une perception du présent. Pour conclure à la manière de Beckett, voici

⁸¹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1997 [1952], p. 9.

⁸² François Noudelmann, « Pour en finir avec le rien », *Lire Beckett*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 12.

⁸³ *Ibid.*, p. 13.

quelques aphorismes issus de ce projet qui cherchent à définir ce « presque rien », ou encore à tracer les contours d'une présence qui s'efface :

« Près d'un écran, quelque part, / seule ton image s'est échappée d'un monde qui brûle. »

« Un monde se contractait, absorbé par l'encre de ta plume. »

« Tu regardais ces édifices en silence, comme on recroise une connaissance oubliée. »

« Tu oubliais une ville, désormais rédigée dans le silence / Tu oubliais une ville, désormais traversée de pas légers. »

CONCLUSION

La réalisation de ce projet a été marquée par mon propre parcours de la ville où était réfléchie l'idée de neutre. Dans ce travail, la mise en récit d'un narrateur ou alter ego qui s'efface sert de prétexte à prendre conscience des parts d'absence et d'inexpliqué qui accompagnent l'expérience du réel. Lors de la lecture de cette œuvre, la blancheur qui entoure ces souvenirs composés de textes et d'images pointe vers un vide qui habite objets rencontrés et moments perçus. Ces mémoires exposées en galerie tentent d'évoquer les contours d'images d'une pensée spéculant en quelque sorte sur ce que pourrait contenir ce vide. À ce titre, la philosophe Marlène Zarader aborde le paradoxe chez Blanchot de la présence de l'indicible au sein du langage : « il existe pourtant un "espace", dans le langage, dont la seule vocation est d'accueillir l'indicible, de le préserver, de répondre de lui : c'est l'espace "littéraire", où prend naissance ce que Blanchot nomme écriture, poème ou œuvre. »⁸⁴ Cette ouverture envers la nuit blanchotienne est investie dans *Le journal des derniers sons* à travers la relation qu'entretient le narrateur avec l'image de cette ville.

Zarader souligne que pour Blanchot l'image est « *L'autre côté* des choses : ce qui, de la chose, résiste à sa constitution en chose »⁸⁵. L'image n'est donc pas pour cet auteur une représentation des choses, mais plutôt le lieu où la chose s'effondre. À ce propos,

⁸⁴ Marlène Zarader, *L'être et le neutre à partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, Verdier, coll. « Collection "Philia" », 2001, p. 215.

⁸⁵ *Ibid.*

Zarader note que l'image est « condamnée à rester au bord de l'abîme »⁸⁶. À la manière de Blanchot, qui définit l'image telle une limite entre la chose représentée et son écroulement, les aphorismes décrivant une relation avec cette ville sont imprégnés d'une absence. Au fil du parcours de l'installation, le dévoilement de mémoires qui pourraient marquer ces surfaces d'inscription (par exemple le papier ou la pierre) suggère tout de même la possibilité de résonances poétiques propres à l'expérience de ce temps de l'intervalle. Inspiré par la notion de *moindre* beckettien, le narrateur tente de capter des détails de ce parcours ou les souligne avant qu'ils ne s'effacent. Dans *Le journal des derniers sons*, l'intérêt pour le presque *rien* beckettien offre l'occasion de développer un regard attentif envers des caractéristiques inattendues de la chose photographiée. La blancheur qui entoure les images permet d'oublier l'environnement dans lequel l'objet a été photographié. Par ce processus, je cherche à souligner les traits essentiels de cet objet et comment celui-ci marque ma perception.

Les textes présentés sans images tout au long de l'installation renvoient à des moments silencieux qui n'existent plus que dans la pensée. Je suis alors confronté aux mots qui pointent vers les contours d'une expérience du monde. Au cours de ce projet synthèse, l'emploi de l'imparfait à la deuxième personne du singulier m'a permis de situer ces écrits dans un fil temporel. Je songe à l'année dernière au moment où, dans une tentative de m'adresser à moi-même, j'ai rédigé cet aphorisme :

« Près de la fenêtre, tu observais une ville arrêtée. / Tu tenais un journal des derniers sons imaginables. »

⁸⁶ *Ibid.*, p. 216.

RÉFÉRENCES

Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1997 [1952], 134 p.

Davey, Moyra, *Les Goddesses/Hemlock Forest*, Dancing Foxes Press / Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2017, 125 p.

Duras, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, 146 p.

Eskildsen, Ute, Schluter, Maik, Chandler, David et Strand, Clare, *Clare Strand*, Brighton, Steidl, 2009, 112 p.

Guibert, Hervé, *L'image fantôme*, Éditions de minuit, 2007 [1981], 173 p.

Lauzon, Cyrille, *Antichambre*, Montréal, 2017, 35 p.

Levé, Édouard, *Reconstitutions ; Angoisse*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, 116 p.

Marker, Chris, *La jetée ; Sans soleil*, Irvington, Criterion/Janus Film, 2007 [1962], 130 min.

BIBLIOGRAPHIE

- Baqué, Dominique, *La photographie plasticienne un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998, 326 p.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, 125 p.
- , *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 83, 1970, 151 p.
- , *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 192 p.
- Dubois, Philippe, *L'acte photographique et autres essais*, Éd. augm., Paris, F. Nathan, coll. « Nathan université », 1990, 309 p.
- Gervais, Bertrand, *L'imaginaire de la fin - Temps, mots et signes logiques de l'imaginaire tome 3*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Collection erres essais ; 7 », 2009, 232 p.
- Grenier, Catherine, *La Revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, 198 p.
- Krauss, Rosalind E., *Le photographique pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1990, 222 p.
- Le Breton, David, *Disparaître de soi: une tentation contemporaine*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Collection Traversées », 2015, 204 p.
- Lugon, Olivier, « L'anonymat d'auteur », *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Paris, Éditions du Jeu de paume, 2006, p. 6-13.
- Manoury, Daiana, « Le Neutre blanchotien, reflets et réflexions à partir de L'Amitié », dans Éric Hoppenot et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie : Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Résonances de Maurice Blanchot », 2012, p. 243-257.
- Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.

- Muracciole, Marie, « Signature du neutre: l'auteur, l'art et le documentaire », *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire: signature du neutre*, Editions du Jeu de Paume, Paris, coll. « Document », 2006, p. 4-5.
- Noudelmann, François, « Pour en finir avec le rien », *Lire Beckett*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 11-19.
- Poivert, Michel, *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion : Centre national des arts plastiques, coll. « Création contemporaine », 2010, 239 p.
- Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'écriture fragmentaire définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 274 p.
- Vallat, Pascal, « L'Image fantôme ou l'écriture au miroir du cliché », *Roman 20-50*, vol. n° 59, n° 1, décembre 2015, p. 21-40.
- Zarader, Marlène, *L'être et le neutre à partir de Maurice Blanchot*, Lagrasse, Verdier, coll. « Collection "Philia" », 2001, 309 p.
- Zenetti, Marie-Jeanne, « Transparence, opacité, matité dans l'œuvre de Roland Barthes, du Degré zéro de l'écriture à L'Empire des signes », *Appareil*, n° 7, mars 2011.