

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INCIDENT SE RÉPÈTE
SUIVI DE
CINÉ-ROMAN OBTURA

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GENEVIÈVE BLAIS

MARS 2006

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.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

Il aurait fallu des mots longs et magnifiques.

Merci à René Lapierre, merci à Johannie Blais.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
SOMMAIRE	iv
INTRODUCTION : une corde traverse la matière.....	1
1. un concept.....	2
2. une installation.....	5
3.un dispositif.....	7
L'INCIDENT SE RÉPÈTE	12
CINÉ-ROMAN OBTURA	68
CONCLUSION : un nœud dans la matière.....	104
BIBLIOGRAPHIE	121

SOMMAIRE

Ce mémoire, divisé en deux parties et précédé d'une introduction, débute par le recueil *l'incident se répète*. Cette partie regroupe de courts textes en prose et des poèmes qui s'articulent dans un espace qui ne les met pas en opposition les uns les autres, mais les place dans un rapport d'interférence. De même, les corps et les voix qui habitent ces textes s'entrecroisent, se risquant ainsi à l'altération.

D'emblée s'établit au sein des poèmes la problématique que posent le contact (d'une part, entre la réalité et sa fictionnalisation; de l'autre, entre le corps – frontière – et l'extérieur – autre –) et le choc qui peut en résulter. Les personnages qui se trouvent au centre de ce recueil se butent aux illusions de l'amour et de la fusion comme mode de contact ainsi qu'aux frontières qu'ils portent en eux-mêmes : peau, os, ombre. Ils proposent d'observer de quelle façon la communication est impossible et comment le langage ne mène qu'à l'échec d'une parole. Les voix chercheront à être *parole*, mais n'arriveront en fin de compte qu'à l'effritement d'un langage : elles se seront tant obstinées à toucher l'autre qu'elles finiront par n'être qu'un langage dirigé vers soi.

La seconde partie prend la forme – scripturale – d'un ciné-roman. À l'intérieur de cet essai les enjeux de la démarche de création poétique seront observés et analysés en lien avec l'installation vidéo **obtura** – qui a été construite à partir des textes du recueil –, et plusieurs photos de cette dernière serviront à souligner le rapport critique entre création et réflexion, tant en termes d'écriture que d'intermédialité. Dans un cas comme dans l'autre la répétition s'impose comme concept et comme motif dominants, et s'inscrit comme tension dans le corps, dans les textes et dans les projections. Enfin, l'installation vidéo relevant d'un travail de collaboration, il est par conséquent nécessaire de poser la question de l'identité (déchirement, blessure, contamination), concept et expérience qui se trouvent par nécessité au centre même de l'écriture et de la réflexion.

MOTS-CLÉS : intermédialité, installation-projection, répétition, corps, fusion, image, regard.

INTRODUCTION

une corde traverse la matière

1. un concept

On entend souvent dire que la répétition c'est la mort; ou plus précisément qu'elle mène à un temps mort. On peut effectivement penser qu'une chose qui se répète, puisqu'elle demeure identique à elle-même, ne propose rien de nouveau, donc rien de vivant, et par conséquent conduit plus près de la mort. Or, ne peut-on pas croire qu'à l'époque où nous vivons – caractérisée par un manque d'écoute flagrant (de l'autre comme de nous-mêmes) – nous soyons en quelque sorte condamnés à cette répétition si nous voulons être écoutés? Ne pourrait-on pas croire alors que la répétition serait comme une arme qui permet de toucher l'autre, qu'elle serait peut-être la seule manière (fantasmatique ou non) de parvenir à une certaine immortalité?

Le projet dont il est ici question (qui comprend un recueil de poèmes et une installation vidéo) puise en partie sa détermination, et sa pulsion rythmique, dans ce processus. Mais essentiellement, je crois que la répétition qui travaille dans cette mise en contact du texte et de l'image relève du désir de toucher l'autre, d'être enfin entendu, d'*ouvrir un corps* : y inscrire une marque – cicatrice – indélébile. Ainsi, on peut imaginer que ces gestes permettent d'inscrire du soi dans de l'autre.

Il y a prolongement du geste. Il y a écho.

C'est à même cet écho que je conçois l'immortalité. Certains voient leurs enfants comme le prolongement de ce qu'ils sont ou de ce qu'ils portent en eux; pour cette illusion d'immortalité, d'autres disent écrire des livres – certains effectivement en écrivent. Nous savons tous qu'il serait tragique de réellement espérer l'immortalité. Mais n'en cherchons-nous pas sans cesse l'illusion? Et afin de nous réconcilier avec l'imminence de la mort, ne tentons-nous pas de créer de l'écho : écho d'une œuvre, d'un contact, d'un amour, écho de soi dans tous les cas? L'immortalité n'est pas ici pensée en termes d'objet (la pérennité du nom de l'artiste sur une œuvre, par exemple, ou alors celle du nom de famille qui se transmet

de génération en génération) mais en fonction de son pouvoir de résonance. Les personnages dans ce projet répètent, la matière répète elle aussi, et tous – et tout – le font afin d’être entendus : qu’il y ait un espace ouvert qui puisse permettre le contact. De ce geste de répétition naît donc un écho; on est toujours en effet altéré par l’autre, et réciproquement. Et dans ce va-et-vient, il reste quelque chose des gestes de chacun. La transmission résiste au temps; parfois, l’une de ces transmissions meurt, mais autre chose en naît. Du reste la naissance n’est-elle pas aussi une forme de répétition? Une répétition qui n’amène pas de *l’identique* mais de l’écho?

On répète afin de s’inscrire dans le temps, afin d’avoir marqué quelque chose, quelqu’un. La répétition propose précisément le mouvement de cette continuité, de ce qui se poursuit : on peut penser au rythme cardiaque, qui répète la pulsation. Certains disent que nous vivons parmi des fantômes, je dis que nous vivons dans la résonance de ce qui a été, et que nous vivrons dans l’écho de ce que nous avons porté, de ce que nous avons été, et de ce que nous serons.

Ce que je propose a déjà été dit, même déjà répété. Et puis *tant pis*.

Ce qui se retrouve au premier plan, c’est la vie. Partout. Qui transpire, transparait. Ce projet veut témoigner de ce qui court en nous : il part de la pulsation. Pour aller où? On ignore encore le nom de ce lieu, mais il est investi de possibles : cette pulsation de la vie qui s’agite devant nous, puis en nous, entre nous, entre vous, entre les matériaux.

Entre. D’une part pour ce que ce vocable évoque d’intervalle, d’ajour entre deux choses, pour le vertige d’être à *côté*, pas tout à fait sur la ligne, ni dans le sillon. Entre ce que nous avons été et ce que nous serons; ce qui n’est pas le présent à proprement parler, mais une instance mouvante dont il est impossible de camper les contours. « Avenir et passé n’ont pas beaucoup de sens, ce qui compte, c’est le devenir-présent : [...] le milieu et pas le début ni la

fin, l'herbe qui est au milieu et qui pousse par le milieu, et pas les arbres qui ont un faîte et des racines¹ ».

Entre. Comme verbe qui non pas propose, mais ordonne l'entrée. Cette mouvance de la vie prend ici la forme de l'installation vidéo; d'un va-et-vient entre deux subjectivités, entre plusieurs matériaux. Autant les personnages des textes de ce recueil forcent, chacun à sa façon, l'ouverture – stigmaté – vers ou à travers l'autre, autant l'installation vidéo tire sa forme (son principe formel) de ce processus : les divers médiums cherchent un accès les uns vers les autres. Nos empreintes perdent leurs traces originelles et pures en s'altérant par le contact. Et c'est la vie, cette petite mort : une partie de nous s'efface pour laisser l'autre – de l'autre – entrer.

Meschonnic écrivait que « la pensée poétique advient, imprévisiblement quand et seulement quand une forme de vie transforme une forme de langage et quand une forme de langage transforme une forme de vie, les deux inséparablement² ». Ainsi, ce mouvement se pose, se développe dans l'installation vidéo. Un autre langage naît. Que ce soit entre les médiums, entre les instances qui se croisent dans cette œuvre ou encore entre cette dernière et les spectateurs. La vie qui se joue sur cette scène influence la voix des textes (images, sons, écriture) et dans l'écho qui se forme apparaît une pensée qui se laisse traverser de pulsions, et qui traverse en retour la vie. Le temps entre.

On se répète. On se transforme.

¹ DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Éditions Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1996, p. 31.

² MESCHONNIC, Henri, *Célébration de la poésie*, Édition Verdier, Lagrasse, 2001, p.35.

2. une installation

Le projet d'installation vidéo **obtura** a été réalisé dans un rapport d'intermédialité; par le travail de collaboration entre une artiste en arts visuels, Johannie Blais, et moi, il a pu prendre forme et être proposé aux spectateurs du 23 au 26 février 2005 au CDEx. Nous avons travaillé conjointement à l'élaboration de ce projet, bien que chacune ait eu sa sphère propre – son médium – pour fonder l'interaction : soit l'aspect visuel pour Johannie Blais, et pour moi, la partie textuelle. J'ai choisi de questionner l'installation vidéo que nous avons créée ainsi que la forme de l'installation-projection en général afin d'ouvrir la réflexion sur les poèmes du recueil : donc, de partir d'un travail de collaboration pour arriver à celui, plus intime, plus individuel, qui constitue la partie de création de ce mémoire.

L'installation est composée d'une double projection, les deux séquences étant diffusées simultanément en transparence – l'une face à l'autre. L'écran mince et blanc, au centre de la pièce, laisse voir partiellement les images opposées. La surface de projection s'étend sur un maximum de hauteur et de largeur; l'espace est réduit sur les côtés afin que le spectateur soit amené à circuler entre l'écran et le projecteur. L'ombre que crée le corps, en se découpant dans le faisceau de projection, permet de voir plus nettement la séquence vidéo qui se trouve de l'autre côté de l'écran : la séquence projetée derrière le visiteur se déploie donc à l'extérieur de son ombre, et la séquence projetée sur le côté B de l'écran devient davantage visible à cause de l'ombre qui se retrouve sur le côté A. Les séquences sont présentées en boucle, indéfiniment.

C'est à partir de la vie que nous avons créé, à partir aussi de ce qui se passait devant nous (devant nos yeux, à travers les poèmes, devant la caméra), et de ce que tout cela faisait résonner. Il y a eu montage, *oui*, il y a eu des choix à faire, *oui*, mais toujours c'est ce qui se présentait ou s'offrait qui nous importait. Parfois, on avait des idées; bien sûr elles ont avorté. Ce qui était voulu, prémédité n'a donné aucun résultat, seulement une bonne idée de départ.

Pierre Perrault à ce sujet soulignait, dans *Le Règne du jour*³, que ce n'était pas lui qui improvisait, mais la vie. C'est ainsi que nous avons porté les images de l'installation vidéo, et c'est ainsi que j'ai tenté de tisser les poèmes du recueil.

L'élaboration de ce projet relève fondamentalement d'une pratique et d'une problématique de contamination des médiums, du langage et des frontières. Le dialogue – ouverture à l'autre – crée un *brouillage* (des interférences) dans le matériel. La suture des travaux mène ainsi la partie visuelle aux limites du lisible; l'installation vidéo interagit avec le corps du spectateur, questionnant le contact possible en même temps que l'impossible fusion. Ce projet cherche en fait à ouvrir différentes visions de l'échange, sous plusieurs aspects : la pluralité de langages qui peut se tisser à même une seule œuvre – qui, de plus, résulte d'une collaboration. Entrent alors les idées de confrontation, de contamination et de limite : territoires du corps, des matériaux, et rapports de ces derniers entre eux.

³ Lafond, Jean-Daniel, *Les Traces du rêve*, ONF, coll. « mémoire », Montréal, 1986, 95 minutes.

3. un dispositif

λ d'abord des images

Les images de l'installation se présentent suivant un mode aléatoire. En outre, chacune de ces images s'entrecroise avec les autres à tout moment (par superposition, transparence et coupe); il est donc difficile pour le spectateur de les reconnaître clairement et précisément dans la vidéo. Il semble toutefois nécessaire de les introduire ici puisque certaines de ces images seront rappelées plus loin dans la partie réflexive.

D'un côté donc, défilent rapidement des paysages. Les lieux sont anonymes, banals. La caméra capte les images à travers la vitre sale d'une voiture. On peut aussi voir défiler des phrases, écrites à l'ordinateur sur du papier blanc. Puis ces phrases sont raturées par des bandes de ruban correcteur; les extrémités des lettres demeurent parfois visibles. Un morceau de viande; difficile d'en reconnaître la nature. Des mains cousent les contours.

De l'autre côté la caméra pivote autour d'un point fixe, saisissant des bouts de terre, de sable, de neige. De ce côté, la trame de fond domine par sa blancheur.

Il y a encore là des textes écrits à la main, sur lesquels des feuilles de papier très minces sont collées par superposition. Des mains et un scalpel en déchirent des parties, permettant ainsi aux spectateurs d'accéder partiellement aux textes voilés.

λ puis des personnages

Bien sûr il faut aussi en parler, parler d'eux. Je suppose qu'ils ne sont pas moi, qu'ils ont un nom mais que je ne les connais pas, ces noms je veux dire, car eux je les connais bien un peu.

Ils sont donc arrivés comme ça, sans nom, dans une drôle d'histoire. Dans une fiction, pas un roman, ni des nouvelles, ni tout à fait des poèmes. Dans une fiction, tout simplement, qui se raconte par épisodes. Cette histoire, je ne la connais pas de fond en comble. J'en sais les

contours. Des noms de pays. Quelques cicatrices. À certains moments, ce qu'ils se sont dit; à d'autres, ce qu'ils ont tu.

Il y a une femme, un homme, des gens de passage. Puis une voix, très présente. Avec des phrases, des hésitations – de ma part il va de soi.

J'oscillais entre présence, voix, regard : autant d'instances pour les nommer, eux, elles, ceux de la fiction. Et puis je suis devenue, peu à peu, neutre devant ces trois nominations entre lesquelles j'étais tout d'abord indécise. *Puis non, c'était autre chose.*

Personnages. *Voilà.*

Des personnages en manque et de manque. Parfois, il me semble qu'ils sont plus du côté de la voix, que le corps est moins présent que dans d'autres situations. Ou alors que certains épisodes sont habités par leur présence et que cette dernière ne s'est pas matérialisée : l'espace du texte est investi, mais ils n'y sont pas, ni par leur voix, ni par leur corps. Reste qu'ils *sont*. Personnages par « la piqûre d'un manque que rien ne peut combler⁴ ».

En fracture et morcelés. Ils essaient, chacun à sa façon, d'entrer en contact avec l'autre. Mais ce contact les brise. La parole est coupée, le corps aussi. Interférences. En morceaux, sur ces pages. Ces dernières comme un reste de peau à la traîne, une peau qui a mué, qui est autre. « On écrit toujours sur la peau humaine, il n'y a pas d'autre support, car il n'y a pas d'autre sujet [...]⁵. » Le papier comme prolongement de la peau, et ce qui s'y écrit comme stigmaté. Une cicatrice. Une plaie.

Près de l'infection.

⁴ GERMAIN, Sylvie, *Les personnages*, Éditions Gallimard, coll. « *L'un et l'autre* », Paris, 2004, p.48.

⁵ *Ibid.*, p.73.

Il y a parfois rejet; parfois au contraire le corps se façonne autrement, en contact avec ce corps *étranger*. Dans l'installation vidéo dont il est ici question, les deux écrans nous ramènent à l'idée, à l'image de la peau; d'autant plus que la peau est fréquemment l'objet même des séquences vidéo.

L'infection est au centre. Autour, la cicatrice, la plaie, l'ouverture.

Ce qui est ouvert peut être appelé faille ou plaie. Mais ce qui est signifiant, pour le moment, c'est que le corps est ouvert. Et de ce corps ouvert peuvent tomber d'autres parties qui constituent l'ensemble (organes, membres, peaux, articulation, os, etc.). Les personnages laissent beaucoup de morceaux d'eux sur les routes qu'ils traversent. À côté. Dans des champs.

Leurs corps ne peuvent rester intacts de cette ouverture : ils en porteront la cicatrice. Ils sentiront le vide de cette perte. Et c'est là, précisément, l'humanité que ces personnages portent en eux. Des traits noirs sur la peau. Écrits. Indélébiles.

Le corps est marqué de façon permanente. Scandé. Brisé, et rythmé par la brisure même. Et contaminé.

L'INCIDENT SE RÉPÈTE

SUIVI DE CINÉ-ROMAN **obtura**

[...] tant de corps qui poussent dans le nôtre.

Gilles Deleuze, Claire Parnet,
Dialogues

L'INCIDENT SE RÉPÈTE

Ainsi, pose tes mains sur ma tête.

L'eau n'est pas profonde. Je sais tenir mon souffle.

De un jusqu'à dix.

Puis onze. Puis encore.

J'écoute le bruit. Mon cœur frappe, la pression.

Le temps prend une emprise folle sur le corps, paraît-il.

Tu la regardes à travers l'eau, la marque sur son visage devient floue. Des bulles montent à la surface.

Ses yeux fermés.

Elle est calme devant les limites; tu en es toujours surpris. Toi tu t'affoles, tu prends tes valises.

Tu ne sais pas calculer ce qu'il y a de mort dans la vie.

De passage en passage.

Elle regarde la lumière à travers ses paupières closes.

Elle a voulu apprendre à peindre ce jour-là. Des pays et des cartes.

Aussi a-t-elle pensé à tes regards, ceux de travers – les branches par la fenêtre.

Et comment te les rendre.

Tes regards.

Tu es arrivé à l'heure.

Il y avait de la porcelaine brisée sur le sol.

Elle cherche à te deviner. Te rapiécer.

Tu te regardes en miettes, sur le plancher, alors qu'elle tente par tous les moyens d'assembler ton corps, puis le sien avec le tien.

Il t'arrive de penser qu'elle a tort de vouloir reconstruire, et sans cesse.

Pour toi les choses meurent, les gens finissent par disparaître; avec eux, la trace des autres.

Puis enfin, de traces en lambeaux, de lambeaux à rien, de rien à encore.

Il pensera que *suffire* se place partout dans les conversations.
Comme les jours où tu parles de pluie.

Il vient de te dessiner un brouillon pour la route : celle qui mène aux marécages.

On aurait facilement pu y voir une scène de mauvais film : de la lumière au sol, échappée,
déviée de son centre.

Une grande noyade.

Il ne sait plus compter les jours sans lumière, finira par ne plus comprendre les heures, ce que
tu lui dis.

Parfois, c'est vrai, on n'arrive plus à distinguer le sol du large.

On marche alors lentement.

L'éclipse est prévue, inévitable.

La même heure.

Quelqu'un sort de chez lui.

On ignore ce qu'il porte. Tous ignorent les conséquences.

Il confondait le large; il le confond encore – pas avec les mêmes choses.

C'est un vacarme, un remous.

Il hésite avant de dire ces mots.

Une nuit – on pourrait le supposer – termine la boucle, le monde. Le ciel ne sera pas clair. Un cargo repartira. Et encore, de toutes les routes, de tout passage : une table bascule, en arrière-fond, un vol de mouettes suspendu.

Quelqu'un, quelque part, te promet de ne pas mourir ce soir.

Tu regardes la croix, tout en haut. Tu ne tiens rien.
Fallait pas croire autrement – tu n'as jamais cru autrement; les dortoirs s'allongent.

Le mouvement revient.

Devant tes yeux, ces images de couloirs reprennent le dessus.

Tu lui demandes quel nom tu aurais pu avoir. Quel âge aussi.
Il te tend des images, te cherche peut-être, dans celles des autres.

Tu le regardes par la fissure entre la porte et le mur.
Tu regardes jour, nuit, souvent.

Certains matins, tu sens ton ombre.
Tu revêts de longues robes, et de petits mots dans ta bouche marquent l'avancée.
Un parcours vaste et blême.

Hors de la réalité.

Tu iras jusqu'à rassembler toutes les bêtises. À croire loin.
Pas très longtemps – juste assez pour la blessure.

Tu seras morte avant la fin.

Puis il t'a fallu partir.
Lui aussi.

Tu te heurtes au quai. Y trébuches.

Au même instant, un écho.
Quelqu'un rapièce l'incident.

Dans les villes on parlait de ce bruit.

Tu aurais pu le tuer à ces jeux. Tu aurais eu sa peau, comme on dit.

Faudrait savoir ce que veulent dire les phrases – au lieu de courir.

De l'extérieur, l'effort semble soutenu.

Pourtant.

J'ai le regard qui lâche et les mains dans le vide.

Il se peut que rien n'existe : que tu fabules et que je coure en rond.

Il n'est pas dit que je ne tricherai plus

On en a mis du temps.

On croyait que c'était la solution.

Le temps.

Tu aurais dû parier sur une autre histoire.

De longs trajets se perdent dans ma tête. Dans la bouche quelque chose tangué.

Un rôle : on dirait un bateau pour le large, *oui, encore.*

Une autre fois, on aurait imaginé les ficelles qui se croisent.

Au lieu exact où les corps se traversent.

La fin de quelque chose, ou quelqu'un.

Tes gestes derrière le dos.

On court vers quoi?

Je dessine des horizons vagues à ton visage, de frêles traces.

– J’ai remis les couteaux sur la table.
 Tout est très variable.
Je sais.

Tu disais qu’il s’agissait de *ça*, exactement, et moi, les nuits à te raconter des histoires, des peurs, des variantes.
 On pourrait en dire long.

On sera longs et éternels, je te jure.

Tu ne crois pas en ma promesse.
 Je ne peux rien y faire.
Vraiment.
 Au bout il y aura ton point de chute, et je n’aurai plus le même visage.

Je transforme des îlots, tes initiales en larges traits mouvants.

On cherche encore l’évidence – partout.

Probablement que ça ne ressemble à rien.
 On en reste vidés, quand même.

J’ai eu envie de te raconter l’esquisse.
 – Te faire entendre ce bruit au sol.

Je te donnerai ce que je n’ai pas, et des mensonges : un raccourci ou un désordre, *je ne sais déjà plus.*

Et ainsi les heures se perdent.
 La vase, ton corps, et un visage. J’ai déjà inventé de longs versants à ces histoires.
 Tu marques ma peau.
 Toujours le même mouvement : qui revient, qui reprend.

Montre dans tes yeux la distance entre toi et le combat.
 Les armes, les empreintes.

Des pigeons d’argile sur la table de chevet te restent en tête.

Un corridor se creuse, toujours, encore le même.

On ne retrace plus les contours.

Le pas perd sa ligne.

Tu sais, on s'accroche à des murs, des billots.

Ta faillite probable, et je dirai ne plus y voir.

On marchera jusqu'où le fleuve s'élargit.

J'imagine que tu sais qu'au détour on sera pris, inévitablement. On se sera regardés.

Et très loin, après des heures, je nous vois marcher, sillonner les rues.

Je nous vois. Puis l'exil.

Vous longez le fleuve, tu mets une main sur ses yeux, et l'autre sur les tiens. La voiture roule.
Depuis peu, tu espères l'équilibre.

Articulée par la distance.
Dans les replis, des miettes, tes flèches, le jeu de l'indien.

*On trace les routes.
Les roues avancent, nos corps se traînent.*

*J'avais bien dit qu'on finirait par reprendre le dessus.
De quoi?
Maintenant je me demande.*

Elle est ainsi, la course – probablement malgré toi.
Trop rapide. Mais j’attends quand même, à chaque intersection.

Quoi, cette fois-ci?

Une voix dans la gorge. Un râle.
Ou l’exil.

On prendra l’autoroute.

Encore que toutes ces ombres dans la tête; mettre nos doigts dans la bouche ne nous ramène pas à la pureté.
Tu voulais t’en venger. Moi, y parvenir.

Partout ça tombe : le ciel, le jour.

J’amasse de longues ficelles, y cherche chamaille; là, on dirait une dérive.
La route s’allonge.

Je n'ai pas insisté sur la vitesse quand tu roulais très loin. Ma tête sur le coussin, les jambes sur la banquette, je joue à ne pas respirer, le plus longtemps possible.

J'aurais pu te dire quand je ne dors pas le soir – j'aurais pu – mais l'ordre des choses se répète : les histoires se bousculent, se frappent.

On ira jusqu'à l'asphyxie.

J'ai mal dans la bouche à force de revenir. Chaque fois la même rue, seul le nom change.
Tu visites d'autres formes, ma voix dans les tuyaux.

J'arrive d'où tu pars; des lieux se défont.

Tu joues à des jeux impossibles.
Longtemps.

Nous boîtons, lâches devant ce qui nous concerne.

Tu sais, j'ai toujours cru qu'on allait y passer, un jour ou l'autre.

De pâles nuages sortent des bouches. Il fait froid et les lèvres sont bleues.

Tu crois à l'éternité.

Dans ta tête, il a des images de rochers qui s'effritent.

Tu ne tentes pas de signaler leur présence; tu cherches à t'y soustraire.

En quoi – j’avais posé la question – tes regards ressemblent-ils à la vase?

Tu tiens la corde jusqu’au fond du couloir.

Et si tu avais dit revenir pour longtemps, j’aurais fait les sacs appropriés, le ménage approprié.

J’aurais appris le combat.

– Tu en auras mis du temps.

Je me figure un tas de choses.

Ce sera long, souvent inutile.

Tu as réussi la manœuvre, je n'arrive plus à dormir.

D'autres mots écrits dans un cahier de notes.
Celui que tu laisses traîner.

Je regarde le rail qui mène au bout du chemin. Ta nuque.
Tu respirez plus fort.

Il fait froid; on fixe le matin et l'irréversible coup dans nos corps.
Frappe.

On aurait pu se croire – soliloques – démembrés si ça se trouve.

Tu penses à nos vertiges, nos cordes raides.
J'imagine ta tête quand la peur se sera assoupie, lente et immense.

On n'aura plus le même visage.

Je suppose que tu refais le chemin : de mon front jusqu'aux orteils.
Nos trajets.

Tu demanderas qu'on te perde; qu'on te prenne et te perde très loin.

On emprunte tous des routes sales, chacun son tour.

Tu cherches le tremblement qui mène au salut.
Tu repousses la fin des jours; tu voudrais une seule longue journée, pour de vrai.

La brume se colle à la fenêtre, se détache de l'espace.
Nous ne vivons pas dans le monde que nous croyons.
Tu disais.

Les éclats sous les pieds, nous ne saignerons plus.

À quatre mains, te souiller.
S'étendre sur les revers, sur ces fois où il ne reste plus rien – non plus sur le parquet.

Et encore, les mains dans la glace, s'accrocher.
Tu penses ton nom comme celui d'un autre.

Ailleurs.

Puis les fossés. On aura creusé.

On aura creusé loin, tard dans la nuit.

Tu plieras les genoux.

D'où revenir?

On penserait à une mauvaise direction, ta nuque ou ton cou.

Encore ta nuque.

Le front frappe le lit.

Ta bouche et l'effet de reculons. Ne tentons pas d'ouvrir plus grand.

On se rapproche du quai, de la vase. Des cris.
Un arrêt.
Je prends le large.

Tu repasseras un autre jour.
C'est évident. *Histoire de faire comme si.*

Il ne sert à rien de chercher à traduire : de ta tête à ta bouche. Du monde à ton corps.
Tu le sais bien.
Pourtant tous ces trajets.

Tu enfonces le pas.

On se rejoindra par d'autres noms, inévitablement.

Ce sera avril.

Puis désordre.

Et toi, souvent en retard. Souvent dans les fossés.

Tu repars toujours, ta voix te trahit. Les longues marches ne suffisent plus. Tu demandes finalement *ça sert à quoi?*

Si seulement tu voulais comprendre.

Si seulement tu avais cherché ça, à comprendre, je n'aurais pas trafiqué les directions.

J'attendrai le mouvement qui coïncide.

On reprend les marées. Je m'é gare.

On aura traversé des archipels et fini toute marche; au bout, il n'en restera que le sel.

Au retour il sera vain de chercher encore.
On ne reconnaîtra plus que cette langue.

Tu ériges la ligne, je me sépare.
Ce n'est pas ça, je suppose, un glissement.

Tu ne vois pas où je veux en venir : tous ces mots – tard le soir.
J'hésite devant la conclusion, la chute, l'aboutissement.

Me serais fait des histoires, finalement.

Comme celle d'une gare, un jour de septembre.

L'heure avance et le train tarde, *comme d'habitude*, se dira-t-elle. Tu toucheras sa main de ton index.

Dans la poche de son manteau, une photo de Leningrad.

Un train, là – la banquette est vide – il s'arrêtera. Pour la première fois, il remarquera le dégradé du beige et les fissures de la cuvette. Il pliera les genoux, déposera sa malle trop lourde.

Dedans, une longue énumération.

Il voudrait changer l'angle, la perception. Toute perception. Ailleurs que dans les yeux.

Il aurait dessiné au fusain, s'il avait su.

Son corps se perpétue dans l'ombre que tu projettes sur le mur.

Ses pas traînent quelque part où l'on n'habite pas, personne.

Supposons ce qui reste comme un espace entre vertèbres et geste. Les retailles dans tes mains ne fabriquent plus le cours des choses, la continuité : tu demeureras sans sommeil devant tout ce qui te traverse.

Une fois de plus se dire que ça ne s'arrêtera pas.

Parce que.

Et que tu retardes, me dire *l'histoire se répète*. Pas nouveau, je sais, je traîne dans le corridor les bras au plancher. Tu pourrais clouer les traces – l'ombre et quelque chose –, me trouer et ne rien supposer d'autre.

Mais encore, on sera tentés par le geste. La fuite.

On supposera. Je penserai Nord, *vaste et froide*.
Ce sera la nuit, j'imagine.

Et puis tu diras que ça tombe mal, mes mots, mon dos et tout le reste.

Aurait fallu – s'allonger avant et pire, la chute.
Tu freines.
J'échoue devant le mouvement : de toute évidence une fracture.

Par la vitre de la portière, je regarde la glace qui s'étale, se déchire par endroits : Akureyri.

On s'occupe de nos morts respectives.

Des ombres défilent, les traces, deux ou trois icebergs. Il fait froid.
Manque l'écho en arrière-plan.

Une nuit, tu voudras lever très haut la jupe, qu'on s'envole, ou presque – quelque chose du genre.

Je n'ai rien d'aérien, *vraiment*, mais tu ne voudras pas me croire.

Mes gestes sont longs.

J'ai souvent envie de prendre l'air, de faire un tour. *Marche près*.

Aussi apprends-moi le nom des choses.

Apprends-moi le son du corps après la chute.

J'ai déjà tout oublié.

Tu poursuis à travers le temps.
De frêles traces.
Loin, après. Sur ta peau.

Vois-tu au bout, plus loin que le brouillard?
Les membres qui manquent.

Te rappelles-tu les mains que tu portais à ton cou?
Les miennes sans doute.

Dire que c'était presque un jeu.

Supposons qu'on ne s'habite plus, personne.

On parlera d'implosion.
De faits divers, d'un lieu qui brûle.

*c'est ainsi
au creux de ton corps
je sais
l'absence a plusieurs noms*

*ce qui devient se perd dans le mouvement
et moi dans ce qui vient après*

*tu disais
entendre la marée
– pour dire quelque chose –*

*d'un quai à l'autre
et la vase
encore la même
pour les grandes occasions*

de travers

sales

*on repose sur
le même*

toujours le même

alors que

ce n'est pas ça

*facile
oui
de comprendre
n'importe quoi*

en bout de ligne

*on dit que les gens
certains
rassemblent les jours par dates
que certains accumulent des histoires*

*mais chaque fois dans le port
cette odeur de rouille persiste*

*le temps glisse
le mouvement
des couches de laque et le puits*

*et le puits
coule tu dis ne pas t'en rendre compte
tu le dis de toutes tes forces*

*il n'y aura pas
non
ne serait-ce que*

mais tous ces territoires de glace

*tu reposes les bras
le long des rivières*

je sais c'est une image

*je sais que tu t'amuses
de tout ça*

de ces espaces

*entre nous
tous
je veux dire
de passage*

*tu me regardes
te regarder*

comme souvent

*la débâcle
la mienne
te tire*

on voulait ouvrir

quelqu'un

*tu pensais tendre le regard
plus loin*

*si ce n'était pas ça et si
tu ne sais plus
que tout se tient à la verticale
le dos
les bras*

il faudra ne plus jouer

*que tu participes aux danses
à cette fête qui tarde*

*ce qu'on a osé
termine une boucle
la boucle*

*on ne saura plus
ne dira plus
que le temps grêle*

*c'est impossible
il ne peut y avoir personne*

*de tes pas à nos erreurs
avec des mots
entre les doigts
ceux qui me reviennent*

*à voir la route
c'est long les histoires*

*ne m'offre plus
tes bras
– à porter –*

*la nuit
l'autre logique*

au bout de la table

là maintenant

*comme de fois en fois
le mouvement*

*la main droite
bascule entre le genoux et la hanche
se tord de mailles*

*tu regardais
ta couleur mes mains à la place
de ta couleur*

*les histoires se vident
se racontent*

trop vieilles

les nôtres avant celles des autres

*et l'on tire à soi
aux rebords
vers soi plutôt*

*la voix de l'intérieur
de la gorge
un tuyau
ça file ça file*

*tu ressembles à ce qu'on dit
de l'humain
d'un humain
en proie
victime*

ta face au mur

derrière

pour ne pas regarder

*tu aurais voulu
mais quoi encore
si tu te souviens bien
de creuses parois
des vide-poches*

avoir quelque chose dans les mains

*j'ai tenu cent mille choses
– injustifiables –
des propos
la galère au large*

*on s'est arrimés
aux frontières
à ta gorge
loin pire*

au large

*les bruits
tes bateaux*

tout se termine tu sais bien

*comme ça
lancé
même pas un écho
même pas
la peine*

j'ai souvent pensé

falloir une autre fois

*tu reprends
le bruit*

*la porcelaine qui a tombé
dans la pièce
je dirais d'à côté*

*par le bruit
le ressort*

*c'est comme plus grand
c'est comme un monde*

*et dans ta bouche
un cri
lent*

seulement si

*tu avais posé la main
une de trop
dans le noir*

*encore que craque
le plancher
tes regards sur le plancher*

on apporte les armes

*c'est ainsi que
détruire
on a mis feu*

on a pris en feu

*et derrière la clôture
de longue traînées de fumée*

au matin la fuite dans le corridor

*les traces de noir sur le plancher
te rappellent quoi*

Je n'ai pas su.
T'emplir les mains.
Risquer ta peau.

On n'en parlera plus.

On se déguise dans la cour arrière – on dirait une fin, on dirait que tu y rôdes.
Je reste, encore un instant.
Tu allumes.
Ainsi, comment revoir la chose. Celle qui arrive.

Je te parle de feu, de brûler nos peaux, l'entaille : ce qui pourrait être un aveu.
Nos paroles inventent de longs stratagèmes, de longues finales.
Partout, on arrête.
On se ferme.
On restera placardés, le nez au sol. Dans nos affaires.

On aurait pu s'offrir les manèges et les cinq sous.
Ça ne suffit plus de respirer.
J'acquiesce.

On a tout brûlé.

Finalement ça ne sert plus à grand-chose.
On traverse des enclos.
Le train, lui, poursuit sa chute.
On pensait bien tomber d'un malaise.
De très haut.
Et les plaies, encore, fissures, comme empreintes.
Te dire les noms de tout ça; te les dire dans le fond de la bouche.

Inversement on raccorde.
Avant de glisser, regarde la peau qui brûle.

Il aurait fallu jouer à d'autres jeux.

La porte se referme.
J'entends les tables de chevet brûler dans les corridors.
À brûler, je me dis.
Il ne vente pas à l'intérieur, mes doigts immobiles, mes cheveux immobiles, mes jambes.
Cette odeur de cendre qui persiste.
Tout comme celle de la rouille.

Non, tu n'as pas parlé ce jour-là, ni un autre.

Tu te retournes. Je passe.
Au détour.
Croire qu'au fond les villes se dressent seules.

Et puis lâches.

Au bruit de tes mains. Quand on tournait vite la tête. Les bras dans le dos.
Je vois la ligne, sur la route, qui bouge et s'enfile.
Passée, partie. – Pressée.
On parle souvent de sommets, de rien. Et dans tes regards les longs silences. Foin. À perte.

Tout ce qui n'est pas est pourtant fréquent. On appuie.

Tu veux reprendre les questions.
Par où?

Ce n'est pas là que ça arrive; dans ma tête, les longs couloirs.
Je te raconte ce que j'ai évité.
Le pire.

On descend vers la fin.
Ça pèse longtemps. Lourd.

Plusieurs penseront que c'est tout à fait banal.

Le nœud que j'ai fait. Les feuilles dehors.

Et je parle la nuit quand je dors.

Mon tour revient. J'ai cru te voir. Loin. De près.
J'ai bandé les yeux.

Dans ton propre regard.

Ce qui se tue se met en branle, nécessairement – *avec nécessité comme on dit.*

Je pense à ces bateaux. Partir. Les routes, longues, les heures à perdre.
Encore.

Et les images nous ramènent, nous inventent.

Je ferai des histoires dans ton dos.

J'ai repéré.

Les coins, les murs, de longues traversées. Hardies. Je dis des mots comme ceux-là parfois.

À certains moments. Très variables.

Traverses et ponts, tu retiens ton souffle.

Avec. Après.

On y passe aussi. On tremble.

S'ensuit la vitesse, tes bras tout autour. Les ombres nous parviennent, chute et ralenti.

Saccades, corps scandé par ta voix.

On affiche des noms de villes et de villages, de longs murmures.

On finit par se voir d'en bas, à l'envers.

Puis les pas, pour finir, du bruit. Je sens la ronde, de droite à gauche. Et pour finir.

Des lignes se poursuivent au-delà de nous.

On serre. Je brise. Tes genoux.

Je reviens à la charge. Tout ce sang dans la bouche.

Tu reviens au goût. Fer, âcre. Le rail, l'arrêt devant. Je prends le village, le sang.

Une histoire.

Je reviens à la charge.

Avant, dormir.

Très longtemps.

Je compose avec l'immobilité, avec tes phrases dans la bouche. Certains reconnaissent le parcours. Ils diront toutes les traces, les traits opaques, ton haleine un hiver durant.

L'histoire derrière la maison.

On traîne les pas, nos pieds dans la boue. On gèle, je te dis.

Les corps dans la fosse, des amas, nos doigts.

On pense à la terre, vaste comme mot. Me rappelle la vue. Dans les fossés.
Les portes. Tu me presses, parfois j'arrive.
Parfois, je n'ai pas peur. L'heure de quelque chose. Les crevasses.

Et j'habite.
En proie.

Encore, tu installes, tu persistes. Mes cheveux, tes doigts dans les noeuds.

J'habite le bout des rues.
Les marques nous tiennent, du soufre dans les poumons; et tu parles, me parles d'ailleurs.
Ça grêle, me percute. J'entends résonner.

Partout j'entends.

Je ne suis pas une fille aérienne, je l'ai dit.

Les clôtures te restent. Des images. Comme le fleuve, et il pleut sur une photo.
Nous passerons. Une, deux, trois fois.

Le mouvement se poursuit de lui-même, fissuré. Puis se divise.

Le point devant. À partir de là on cherche l'équilibre.

Tomber se peut souvent. Tromper.
Trop souvent.

Pour l'occasion, tu ramènes la tête, tu regardes vers le bas. Tu te soustrais.
Tu espères. Les choses.

Plus haut, ta main – la fois où je me suis assise, le temps débordait – et moi avec.
Du reste, j'attends qu'on se précipite.

À la fois devant et derrière. Les clôtures.

Cavales. La route, la vitesse. Le mur sépare le son de l'image, on devine, on imagine.
On roule, je disais. Le sol se défile, les cailloux sur la peau. Marquée.
Et respirer, longtemps.

Le ciel paraît loin. Je n'ai pas les jambes assez grandes.
 Je tiens ma respiration, suspends l'entrée, ma bouche, mes doigts sur mon nez.
 Le corps se gonfle.
 Les contours changent. Les pas posés, l'espace, *regarde le cri*.

J'entends, tu tombes. Au sol. De haut.

De tes membres. *Où se placent les raccords?*

Tu crains le pire, tu te prépares.
 Ici, le mot, le même, une croix sur le mot. Dans la gorge, la croix résonne.
 Tu installes de drôles de choses, des rizières, des égouts. Des étendues d'eau insalubres.
 Tes mains sur mon visage.
Ainsi, pose tes mains sur ma tête.
 Les planches de travers, et les clous entre les doigts.
 Tu fermes la porte.

Tu cherches ailleurs l'autre plan, des flèches, des traductions.
 Puis un noir.

Je suis une fille comme ça, tu dis.

Noir. Long. Cinq minutes, on reprend la chute finale, nécessaire, un jour.
 Et cette fois en retard.
 Un décompte.

En bas des marches, je me rappelle. Les taches, la lumière.

Peut-être. Ou l'angle. Ou moi qui regarde là.

Entre la langue et le palais, de vieilles reliques.

Tu cherches le crochet, ma peau suspendue. Tes virages brusques. Le dos qui casse.
 Tout le dos.
 J'avais le fleuve sur mon bras droit.
 L'incident se répète.

On se mord l'intérieur de la joue.

C'est l'autre qui revient à la charge, qui cherche à nouer, tes pieds, mes veines.

D'ici, il est rouge, ce corps, les corps, tous.

Tu sais ce que je veux dire.

Très bien.

On s'y perd. Vagues et faibles.

Les rizières plus loin.

Les bordures, des traces.

On situe l'action en périphérie, l'aura et les contours. Ailleurs. J'ai les noms à perdre.

De pâles images.

La vitesse, le corps qui resserre, reprend.

On allonge les bras, le chemin nous retient de sauter.

L'eau absorbe les plis.

La fille a de longs bras.

Vers la fin, ta gorge râcle.

Un sens à tout ça, la situation, de loin. Et la boue entre les orteils.

Je cherche à respirer.

Ma voix, dédale.

Prenons les arrêts, devant le rail, devant les corps. On ne sera pas morts pour rien.

J'ai revu ce qui n'allait pas.
J'ose répéter. Les drôles de routes. L'équilibre qui tangué.

Je cherche en d'autres lieux.
Les pieds.
Écorce, articulations, ligaments.

Je suis une fille rétractable.

J'ai perdu, mon corps était ouvert. Des choses sont tombées au sol.
De longues traînées.
Des traîneries.

J'arrive à ne plus compter.

À entendre ce qui pousse à partir de là.
Tu résistes, le temps qu'il faut.

Je te demande le large.

Ne plus voir la terre, rivages, solides.
J'espère.
Toutes traces.

Les autres jours.

De terribles éclats. De l'écho.

Quelque chose.

On habite tous très loin.
On survit.

J'ai repris le ton.
Dans ma bouche. De ton oreille jusqu'à ma bouche. De justesse.

Et toutes ces files.
Plus ou moins importantes.

On hésite vers la fin.

Les couches, dessous les pierres; tu lances, je ne saisis plus.
Tirades. *Non, pas là.*
Sous les draps, tout autour.

L'ombre nous prendrait de face.
Au loin.
Sur le dos. Entre les côtes.
Tu t'es brisé.

Quelqu'un revient à la charge. Raconte les histoires.
Les façades, ta peau encore trouée, de nouvelles indications.
Ton dos. Certaines occasions.
– Pointent le tir.

On creuse, encore.
Tu crois.
Ailleurs, ce n'est qu'à côté.

Tu participes, tu relis la faille. Entre les genoux.
Entre les jambes.
Les lignes au sol.
Des traits d'argile, longues traces noires. En deçà des yeux. Le virage.

Encore. Trop tard.

Le poids, tes pieds contre mon dos.

On sait.

Viennent les bruits. La tête se trompe.

On accorde nos idées, on s'accorde pour dire quelque chose de valable.

On obtient l'histoire.

Par les voies.

Le fait est qu'un obus s'y est attardé.

Dans la cour arrière.

Le corps se prend aux coins. Les cordes.

Et de haut.

La respiration, lentement.

Je marche. De gauche à droite.

Les coudes grincent.

À l'heure exacte.

Tu insères ce qui reste. En morceaux.

Les nœuds. De la couleur.

De ta bouche. De tout cela, les ressorts, les lits défaits. *Quoi encore?*
Je demande.

À côté ton théâtre, ton histoire.

Tu as mis des mots dessus. Les lisières.
À tendre les bras, tu reviens facilement.
Tu choisis les artères. De longues étendues, du foin, les yeux rouges.

Les pas. Une seule et dernière fois. Toujours.
Toujours la même chose.
Chaque fois la dernière.

Je recouds les tronçons. Dans l'arbre, le nœud, tes ongles laissés. Des trous.
Derrière.
Et dans les corps, la trace d'un passage.
Trop longtemps otage. Ce corps. Puis tous les autres.

Je le répète.
La tempête. Jusque-là.
Tout se déroule. S'écrit. D'un autre côté.
L'esquisse.
Un mouvement. En alternance. Vers et contre.
Puis le fond des placards.
Un drôle de jeu.
La bouche tendue, grinçante.
Les mots justes, perdus au fond. Dans tes marais.

Ainsi te perdre. Au moment même. Une fixation.
Les regards aux routes.
Tu pointais le fil des conversations.
Tu croyais pouvoir y échapper. Les trous noirs.

On oublie tous. Ça va de soi qu'on oublie.
Pas perte. Recul. Puis suspension. Pas autre chose.
Tu restes fixe.

Tu reconnais l'erreur.

Tu dis les autres phrases. Elles ne me concernent pas. Pas celles-là.

Pas les trous, les blancs. *Pas celles-là.*
On ouvre les fenêtres.
Tout ce feu.
Au sol.
Tu poursuis la fuite. Les bras dans les airs.
La fumée. Les cendres.
On est loin de dire la défaite. La profondeur du trou.
La clôture.
Je poursuis. Devant. Au bout.

J'entends les bruits de ton ventre.
Mes paroles. Le placard.
Je tombe à plat devant ce que je vois.

Tu essaies. *Je sais.*
– Pourtant ce qui freine.

On se succède tous un jour, l'un l'autre.
Les bords, tes lacs. J'ai revu les longs visages. Les plaines. J'ai revu les images.
Celles d'avant.
La fumée des usines. Les vapeurs. Ce qui se transforme. Ta peau. Les articulations.

Tout ce feu. Les contours.

On perd les signes.

Tes réponses en écho. Tu te risquais. À dire.
Seulement.
L'érosion paraît inévitable. Ce que tu en aurais dit.

Depuis, tu t'amuses à ces jeux.

Le feu. Cette lumière.
Tu cherches l'escal. Les traînées noires.

Je ferai les dessins. Serai morte dessus.

Le brouillard tout devant. On reconnaît le ciel à cette forme.
La traversée sera revue.
Le pas, les pieds se perdront. On n'insiste pas.
On entend parler de ravages.
Les désastres.
De tous ces milles. La fonte. La foulée, je poursuis.
Et ta phrase.
Tu brûles. Tu t'en fais.
Le ciel s'aplatit.
On frôle la fin de l'erreur : *ça recommence*.
Les pieds traînent, un reste de corps qui s'acharne. – Ne pas brûler.
On pense au retrait. *Trop tard*. L'eau ne suffit plus pour calmer la douleur.
On immole, on retire. Les articulations nous poussent dans les membres.
Dans les cheveux.
Tu reprends le bord de l'eau, la marche est lente. Le but n'existe pas. Seules les lignes. Ton dos.
La courbe jusqu'à l'échine.
On dessine lentement.
Tu soupire.
L'oxygène participe à la combustion.

CINÉ-ROMAN **obtura**

Illustré de photos extraites de l'installation vidéo **obtura**

[Le ciné-roman] peut ainsi se concevoir, pour le lecteur, comme une précision apportée au spectacle lui-même, une analyse détaillée d'un ensemble audio-visuel trop complexe et trop rapide pour être aisément étudié lors de la projection. Mais, pour celui qui n'a pas assisté au spectacle, le ciné-roman peut aussi se lire comme se lit une partition de musique; la communication doit alors passer par l'intelligence du lecteur, alors que l'œuvre s'adresse d'abord à sa sensibilité immédiate, que rien ne peut vraiment remplacer.

Alain Robbe-Grillet,
L'immortelle, ciné-roman

1. Les spectateurs entrent dans la salle. Devant eux, l'écran est positionné de côté; ainsi, ils doivent décider dès le départ s'ils iront à gauche ou à droite de l'installation – afin de bien voir les projections. Il fait noir, la seule luminosité provient des projecteurs.

Dans l'obscurité l'homme est différent; protégé par elle, il peut regarder sans être vu. Par conséquent l'espace de ténèbre ou de pénombre lui offre un lieu où il peut oser se perdre – oser être touché. On ne réagit pas à une œuvre de la même façon si on est seul devant elle ou entouré de plusieurs, et surtout, on se laisse différemment toucher par l'œuvre selon qu'on l'observe dans l'obscurité ou en pleine clarté.



Le regard de l'autre est directement ici en cause; moins on sent la présence d'une autre personne qui *pourrait* apercevoir comment l'œuvre agit sur nous, comment elle nous regarde, plus il est possible d'entrer dans ce qui la constitue et dans ce qui lui fait écho. Entre celui qui regarde et l'objet regardé, l'obscurité crée précisément un habitat, une bulle. Et c'est d'ailleurs à même cette chambre d'écho qu'il est possible de laisser du soi.

Mais encore. Autre chose se pose.

L'obscurité ne contribue pas uniquement à ce que le spectateur se sente plus libre ou plus ouvert. Pascale Weber écrit à ce propos que le dispositif de l'installation-projection « utilise l'obscurité et le procédé de projection pour amener le visiteur à penser son acte de voir, sa condition de spectateur [...] »¹. Cette explication permet de réfléchir à la distance et à la distanciation : l'installation-projection est fondamentalement une proposition qui cherche à questionner le regard et son mouvement. Il est évident, à partir de cet aspect, que ce type de travail s'éloigne du cinéma qui, lui, tente de nous faire oublier la nature même du regard et nous pousse à nous projeter dans la représentation.



Ce qui m'intéresse dans une installation-projection, entendue à la fois comme médium et comme œuvre, est la dualité dont elle est constituée. D'une part, l'obscurité permet de se laisser davantage atteindre, peut-être parce que les autres ne peuvent deviner nos réactions, nos émotions. Et de l'autre, le dispositif même exige qu'on prenne conscience de ces dernières, qu'on y réfléchisse. Ces deux aspects ne sont pas contradictoires, ils sont plutôt porteurs de la singularité de ce type d'œuvre.

¹ WEBER, Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2003, p.25.

Il entre donc nécessairement dans ce rapport une dimension critique, rattachée à la nature du regard, en même temps qu'un élan qui touche au corps et à la pulsion. C'est d'ailleurs ainsi que le médium est travaillé : son élaboration comporte une large part de réflexion, et une autre, tout aussi importante, qui puise son rythme dans la pulsation du corps. Ce dernier, dans et par l'installation vidéo, est directement sollicité. Il assume – ou refuse – la singularité de ce travail – précisément parce qu'il a un rôle à jouer : le corps est participant et nécessaire. Dans l'installation vidéo dont il est ici question, le corps est une composante de ce qui se passe des deux côtés de l'écran, autant pour lui-même que pour les autres : il donne à voir.

2. Au début, les spectateurs restent plutôt sur les côtés de la salle, n'osant pas traverser le faisceau. Pourtant, leur corps est indispensable pour que l'installation vidéo (son rapport de transparence et d'obturation) advienne et prenne son sens.

Pascale Weber écrit que l'installation-projection s'attaque « aux limites du visible tout d'abord parce que l'obscurité est devenue tabou dans notre société² ». Bien que dans la pénombre le corps se permette d'être plus sensible, il se produit toujours au début une sorte de malaise. Les spectateurs hésitent à bouger, à parler, à rire, et même à regarder. Le tabou de l'obscurité se perçoit clairement lorsqu'on observe cette hésitation. Qu'y a-t-il au fond de la pénombre? Probablement, d'un point de vue psychanalytique, le rappel de la scène originelle. Peut-être justement les jeux de lumière proposent-ils de l'interdit – entre autres celui de jouer. Avec le corps, avec le feu, avec la lumière. Mais ce qui me paraît le plus approprié, du moins en lien avec ma démarche, tiendrait dans un possible rapprochement avec le tabou – social – de ce qui est *caché*.



² *Ibid.*, p.25.

On doit, on nous l'apprend très jeune, *tout* dire; la sincérité est à ce prix. Comme si dans ce flot de paroles on trouvait l'absolution. Il ne faut rien cacher, on aime les gens francs : ceux qui disent tout ce qui leur passe par la tête. Et c'est réellement ainsi qu'on qualifie une personne qui parle fort, qui n'a pas *sa langue dans sa poche*. On proscritra toute pause; le silence est un temps mort, *vite vite* le combler. Et plus la société prône la transparence, plus l'humain fait *semblant* de tout dire. Cacher, garder pour soi, à soi est tabou. C'est aussitôt trahir, mentir, tromper.

Cela étant, c'est davantage la gêne de l'obscurité qui semble en premier lieu s'imposer. Dans la situation très réelle d'une installation vidéo, les spectateurs n'osent pas d'entrée de jeu pénétrer dans l'espace conçu et préparé pour eux. Leur hésitation témoigne de plusieurs choses, tel le fait que l'on est habitué de garder une certaine distance physique avec une oeuvre. D'autant plus, ici, que le corps est en cause; et l'on sait à quel point il est problématique. Les premières minutes servent donc aux spectateurs à prendre le pouls, à charger de leur présence l'espace. Ce n'est pas d'emblée, il faut en convenir, que nous nous risquons à des œuvres qui nous demandent d'interférer. Mais toute œuvre – en dépit des habitudes de réserve ou de passivité qu'encourage une culture de la consommation spectaculaire – ne le demande-t-elle pas?

3. Peu à peu, les spectateurs se déplacent entre les projecteurs et l'écran. On observe alors les ombres, la sienne et celles des autres.

« [L'ombre] n'est pas simplement ce qui accompagne la lumière, elle la conditionne, la limite, et pour finir, la tourmente³. » Ainsi cette ombre se propose comme frontière. Je la vois se dressant entre soi et la projection de ce soi physique, du corps, du geste. On associe fréquemment l'ombre à l'idée de la mort, peut-être par analogie avec l'image que l'on se fait du fantôme, de l'âme ou du revenant. Toutefois, j'ai envie ici de la tourner du côté de la vie; parce que ce qu'elle traduit n'appartient pas à la mort.

Ce que l'ombre révèle, écrit Éric Lecerf, « c'est l'empreinte d'une action⁴ ». Tout geste est vivant. Ce que l'ombre manifeste devant nos yeux est la matérialité sans nuance du corps : un bloc, en bloc. Toutefois, ce bloc glisse sur les murs, se coule entre les portes ouvertes. On perçoit d'abord une présence par son ombre; ensuite seulement vient le corps. Cette première manifestation suppose la vie. L'ombre n'est jamais immobile. Et elle n'est jamais immobile car le corps ne peut l'être, lui non plus, tout à fait; et même si on disait de ce corps qu'il est mort, l'ombre bougerait toujours, car la lumière a en elle quelque chose de mouvant. L'ombre participe à la vie, en est gonflée. Bien qu'elle porte la trace de ce qui a été, qu'elle lui soit assujettie, l'ombre *est*. Elle se trouve par nature porteuse de quelque chose, trace ou écho. Avant le corps, et au-delà de lui.



³ LECERF, Éric, « Une ombre dans le regard », *Intermédialité*, « devenir-bergson », numéro 3, printemps 2004, Montréal, p.33.

⁴ *Ibid.*, p.41.

La découpe d'ombre, dans l'installation vidéo de ce projet, révèle en outre ce qu'on ne distingue pas d'emblée : l'image projetée de l'autre côté de l'écran. Elle révèle par superposition la présence concurrente des deux séquences vidéo, tout en montrant les contours du corps qui appartiennent à cette ombre. L'œuvre est doublement mouvante et mouvement, donc toujours différente. L'ombre nous dit clairement la part – la partie – où notre corps prend possession de l'espace. Vivante, chargée de ce que nous contenons : retenue, élan, geste.

Je propose dans ce contexte de mettre en relation la respiration et l'ombre afin de considérer l'intensité (l'opacité, la nécessité) en même temps que la légèreté qu'elles portent toutes deux. L'ombre *émane* comme la respiration; et cette dernière conditionne le mouvement de l'ombre. L'une et l'autre sont liées et inter-reliées, toutes deux participant à leur nature vivante. L'ombre devient ici composante de l'œuvre; sans elle, il est impossible de percevoir la séquence vidéo projetée sur l'autre face de l'écran. Bien entendu, chaque séquence peut être vue isolément, mais c'est réellement dans leur croisement – croisement rendu possible par le corps, l'ombre portée des corps – que l'expérience débute véritablement. Le corps se met alors à respirer.

Chaque silhouette a une forme distincte, chaque personne possède sa façon à elle de bouger, de respirer et surtout, chacun d'entre nous réagit différemment à ce type d'expérience. Tout cela transforme l'installation-projection et lui confère, par le fait même, un caractère d'unicité et d'imprévisibilité. On se retrouve dans un espace où, le corps étant sollicité, il devient impératif de se regarder bouger, de *se regarder*.

Nous : luminescents, ombragés.

4. Le spectateur remarque, peu à peu, que son ombre et celles des autres modifient le visionnement.

Au sein du dispositif, l'autre devient nécessaire et l'on devient nécessaire à l'autre. Les ombres se touchent, s'emboîtent, s'éloignent, se confondent. On remarque bientôt que les gens s'amusent de ce que l'ombre de leur corps produit en contact avec celles des autres. Un jeu s'élabore entre des corps qui ne se connaissent pas, surtout entre ceux que l'écran sépare. Ce côté ludique est important pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la création même de ce projet s'est faite dans cette atmosphère; et cela permet, je crois, que le sujet – le sens – des textes proposés à l'écran devienne moins dramatique. À mesure que le jeu des ombres se déploie, le spectateur se concentre davantage sur la forme, et laisse momentanément de côté le contenu des textes.

Pour moi, il était nécessaire en effet de *dédramatiser* ce dont il était question dans l'installation vidéo et dans les textes. C'est bien entendu après coup que j'émets cette réflexion, car au départ il n'y avait aucune corrélation entre l'utilisation de ce dispositif et le désir de dédramatiser; ce n'était pas la visée des médiums. Les images vidéo se sont présentées rapidement dans l'élaboration de ce projet, mais ce n'est qu'après un long travail de conception sur des courts métrages et des photos que nous⁵ en sommes arrivées à concevoir qu'une installation vidéo serait davantage *porteuse* – dans le sens de catalytique.

Maintenant, lorsque j'observe le rapport texte-image que développe ce projet, il m'apparaît évident que nous avons cherché d'une part à inscrire les problématiques du contenu dans la

⁵ Le *je* qui ici devient un *nous* (par le travail de collaboration) est chargé de ce principe d'interférence : ce que l'une de nous deux a créé modifie le travail de l'autre, et inversement – ainsi font les ombres; tel qu'indiqué plus haut, chacune modifie le visionnement. Ce constant va-et-vient sera abordé plus loin, mais il est tout de même nécessaire d'avoir en mémoire que ce projet relève précisément d'un principe de contamination. Les images ont infecté les textes, le son les personnages, et ainsi de suite. Tout ça jusqu'à un brassage qui réécrit un texte – nouveau : ce texte n'est pas uniquement ce qui se trouve dans ce mémoire, c'est aussi l'installation vidéo, aussi la tension de nos deux approches. Il y a bien ici une auteure, Geneviève Blais, qui propose ce projet. Mais il est d'une importance capitale de concevoir que ce texte-ci (le mémoire) n'aurait pu être possible sans l'*autre* texte : celui qui existe au-delà de l'écrit.

forme, et de l'autre que nous avons utilisé plusieurs éléments apparentés à l'aspect ludique de l'oeuvre afin de nous distancier de ce même contenu. La trame narrative se construit sur d'incessants départs qui n'aboutissent à rien, sur des personnages qui tentent – trop et en vain – d'entrer en contact avec l'autre, et se brisent. Tant dans le traitement des images que dans l'écriture des poèmes, il existe (suivant bien sûr des modalités distinctes) une même illusion de la fusion et une même impossibilité de la communion.

L'aspect ludique rattaché à l'installation vidéo me permet d'entrer peut-être plus profondément dans le tissu textuel parce qu'il facilite, entre autres par la projection, ce phénomène de distanciation. On s'intéresse au support en oubliant un peu la charge dramatique, et ce au profit d'une réflexion davantage conceptuelle que sensible. Cette réflexion intervient au moment précis où l'on prend conscience du travail des ombres. Encore une fois, l'installation-projection pousse le spectateur à se questionner sur le processus et l'éloigne un peu de la trame de fond; ce qui s'impose d'abord à lui relève du jeu (il joue avec son ombre, avec celles des autres et avec le dispositif), c'est après-coup seulement qu'une réflexion pourra prendre place. Par ailleurs il ne faut pas penser que tous les spectateurs accepteront de se rendre jusqu'à ce point-là de la réflexion. L'installation vidéo n'a pas ce but : en fait, elle n'a aucun but sinon celui d'être là et, au moment même où j'écris ceci, d'avoir été.

Il y a tout de même là quelque chose d'étrange! Revenons-y. Pourquoi vouloir à tout prix détacher les spectateurs de la trame narrative? Pourquoi garder des éléments cachés quand le médium choisi est justement basé sur l'image, sur ce qui est vu et à vue? Est-ce qu'on ne joue pas nous aussi avec ceux qui viennent voir l'installation vidéo? Louise Dupré m'a dit un jour qu'on n'écrit pas ce qu'on est, mais *avec* ce qu'on est. Ce qui, effectivement, est un révélateur très clair de ce qu'est notre société, et par conséquent de moi, produit de cette société que les sentiments effraient : société d'images, conformiste, capitaliste, séductrice. Parce que le médium même tient de la séduction.

Depuis le début, le spectateur prend, dans cette réflexion, une place importante. Il est sans cesse question de lui. Avec un type d'œuvre comme celui dont il est question, on cherche à toucher l'autre, indéniablement. On veut plaire, déranger, choquer; en fait, peu importe la nature de ce que l'artiste cherche à faire ou à transmettre, il n'en reste pas moins qu'il *veut* provoquer chez le spectateur une émotion. L'installation-projection entretient nécessairement alors un rapport de séduction avec celui qui se risque au contact de l'œuvre. « Autrement dit, bien qu'officialisée dans l'enceinte du musée, l'installation-projection peut être une œuvre offensive : elle tente de séduire, d'immerger ou de forcer l'attention, elle utilise finalement toutes les ruses pour déjouer l'indifférence, la passivité et l'attitude purement « consommatrice » du spectateur⁶. » Pareille importance accordée à l'autre confirme un désir d'entrer en contact avec le spectateur, d'instaurer et d'approfondir avec lui un échange – de le toucher. Et cet échange passe, a lieu, par le corps. L'utilisation de divers médiums révèle, par surcharge, ce besoin d'attention : on fait baigner le spectateur dans un espace – lieu et temps – qui l'enveloppe et qui lui demande de se défaire de ses repères habituels, de laisser les failles s'ouvrir, de devenir autre, autrement.

J'ai écrit plus haut que nous n'avions aucun but arrêté en travaillant à ce projet. C'est tout particulièrement le fait que l'installation vidéo ne se réalise pleinement qu'avec l'interaction des spectateurs qui me fait croire, aujourd'hui, que notre geste créateur ne se voulait pas a priori séducteur. « L'interaction signifie qu'il y a une véritable autonomie et un pouvoir d'agir sur l'œuvre, que cette dernière n'est pas la propriété de l'artiste⁷. » Mais alors elle suppose la présence du spectateur, puisque sans ce dernier l'œuvre reste latente. Elle est tournée vers l'autre, créée pour l'autre. Il est également vrai que nous ne tentions pas d'amuser le spectateur ni de l'orienter vers une quelconque réflexion; mais il n'en reste pas moins que nous avons cherché à entrer en contact avec lui, et cela consciemment – ne serait-ce que par les jeux d'ombres qui l'impliquent et s'adressent directement à lui. Et tout cela est séducteur : la place faite au spectateur, le contact avec ce dernier, le jeu. J'aurais préféré écrire sur le don, avoir créé un projet qui permettrait de voir et de sentir combien je laisse

⁶ WEBER, Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2003, p.52.

⁷ *Ibid.*, p.42.

l'œuvre faire ce qu'elle a à faire, que je n'y suis pour rien, que je ne cherche rien – mais cela aurait constitué une manœuvre de séduction encore plus délibérée.

Il n'en reste pas moins que, conscientes de ce rapport, nous avons porté une attention extrême à ce qui aurait pu participer et à ce qui a participé dans les faits à la séduction; comme l'écrit Max Loreau, à propos du mouvement COBRA : « Nous voulons quelque chose de plus direct. Ne pas faire de jolies choses mais des choses vivantes...⁸ ». D'une façon différente, mais qui s'en rapproche, nous avons travaillé à porter le projet vers ce qui est vivant. En assumant par conséquent les contrastes et les chocs, l'âpreté des textures.



Il se produit entre les médiums eux-mêmes ce double mouvement dont il était question plus haut : chacun tente de toucher l'autre et se confronte à lui. Parfois ce rapport tend au dialogue. Mais le plus souvent, dans l'installation-projection, c'est une relation antagonique qui s'installe. L'important n'est pas de savoir qui gagnera ou qui perdra; c'est plutôt l'espace même où se développe la tension du combat qui devient signifiant. Les médiums se polarisent; leurs espaces respectifs prennent corps, se transgressent les uns les autres par leurs contours, qui deviennent autant de seuils critiques. « L'espace de l'installation devrait toujours être une arène⁹. » L'arène : espace trouble, troublé par la présence de l'autre et d'où l'on ne peut sortir qu'altéré. Puisque la fusion est impossible, chaque médium tente d'occuper seul le lieu. Un combat prend forme, nécessairement. Mais malgré les apparences, la tension

⁸ LOREAU, Max, *De la création*, Éditions Labor, Bruxelles, 1998, p.24.

⁹ WEBER, Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2003, p.51.

spécifique de l'installation-projection ne relève pas de la force, et encore moins de la violence. Une fragilité extrême la constitue plutôt. Cette pratique hybride, par effet de surcharge, nous fait sentir du vide et de l'absence. Toutes ces voix, ces sons, ces bruits, ces images nous ramènent à l'impossible de la fusion, douloureusement idéalisée dans son impossibilité même.

Les voix et les bruits qu'on entend dans l'installation vidéo sont diffusés par quatre caisses de son (deux de chaque côté). À gauche de l'espace sonore, les textes sont lus clairement, développant une trame narrative. À droite, des interférences et des hésitations traversent l'espace dans lequel une voix défile et se reprend sans cesse. Les deux bandes repassent en boucle, et leurs interférences font en sorte qu'il est impossible d'isoler l'une de l'autre. On est ainsi plongé dans un flot de paroles et de respirations qui n'arrivent pas à « raconter » leur histoire, et qui parlent bien sûr aussi d'absence – à soi, aux autres et des autres. Tous ces bruits, au lieu d'ordonner ou de structurer l'espace, ne font qu'intensifier la solitude et le manque qui nous constituent profondément, comme en bruit de fond de l'être. Nous sommes donc seuls au milieu d'eux. Ce sont presque des restes et des traces de passage, mais c'est à même le combat qu'ils se livrent que quelque chose naît pourtant, quelque chose d'autre : un nouvel ordre – parce que dans les restes et les traces il y a fondamentalement l'empreinte d'une action posée, du temps qui compte.



5. Le spectateur, devant l'installation, est différent puisque ce type de médium implique le temps : d'une part ce qu'il regarde et entend a une durée – un point de départ. Peu importe à quel moment le spectateur arrive durant la projection, on s'aperçoit qu'il retient les premières images entrevues; et lorsqu'il les revoit, croyant alors avoir vu *ce qu'il y avait à voir*, il traverse la pièce afin d'aller observer l'autre côté de l'installation. D'autre part, le spectateur est autre devant ce type d'œuvre parce qu'elle est éphémère, qu'elle a une durée propre, une ligne de vie à elle.

L'aspect éphémère de l'installation-projection tient de l'urgence. Tout en elle crie la difficile et complexe relation du réel à la temporalité. Le fait que nous soyons pris dans ses contours, ces laps de temps, ces cases horaires, tout ça nous rapporte bien entendu au temps qui passe, mais surtout au temps que nous cherchons à diviser : il faut sectionner la vie si nous voulons nous acquitter de tout ce que nous avons à faire. Le temps nous est compté, partout et toujours, dans la vie comme dans ce projet; il compte même plus ici que pour tout autre type d'œuvre puisque l'installation sera détruite, démontée, ne sera plus qu'une trace : au mieux décrite dans un livre, ou prise en photo pour un article. Trace mnésique, mémorielle.

L'installation-projection n'en est d'ailleurs que plus mouvante. Ce qu'elle était initialement, c'est-à-dire en présence des spectateurs, se transforme par la mémoire et le souvenir qu'on peut en garder. L'œuvre n'existe plus, reste l'écho. Créer de l'éphémère nous porte-t-il davantage vers une illusion d'éternité? On se réclame peut-être de la brièveté dont sont constituées les installations de toutes sortes, mais il est indéniable que le temps se trouve au centre de ces projets, pulsant la rythmique des œuvres.



L'urgence de l'installation vidéo est celle d'exister. Il est urgent de bouger, de faire s'entremêler les images, interférer les sons. Il est impératif que prenne forme le travail qui a été élaboré en atelier. Et cette urgence se manifeste par le *deadline*; en effet c'est par la finitude, ou le fait de connaître l'ultime date à laquelle tout ça n'aura qu'*été* que l'œuvre traduit de l'urgence. Il en va ainsi pour la maladie, pour la mort dont certains ont la prescience. Confrontés à l'échéance, au terme, nous éprouvons le temps d'une façon unique et intense. En travaillant sur une œuvre qui possède en elle-même une durée limitée, nous travaillons aussi, et ce d'une façon très concrète, le temps. Métaphoriquement, nous sommes devant la mort – la nôtre peut-être. En atelier, c'est la pression du temps qui régit toute l'œuvre et qui délimite le travail créateur.

Et comme on a peur de ce qui se termine alors on provoque volontairement la fin. Ainsi, nous croyons contrôler le temps. *Vraiment?* Cherchons-nous à retrouver quelque emprise, impossiblement? Se plaît-on secrètement à buter contre des illusions? C'est dans ce combat que les personnages du recueil se meuvent : pris entre des désirs et une réalité qui ne leur correspond pas. Le temps c'est ici la route qu'ils empruntent. Une route, au bout de laquelle ils seront disloqués, démembrés.

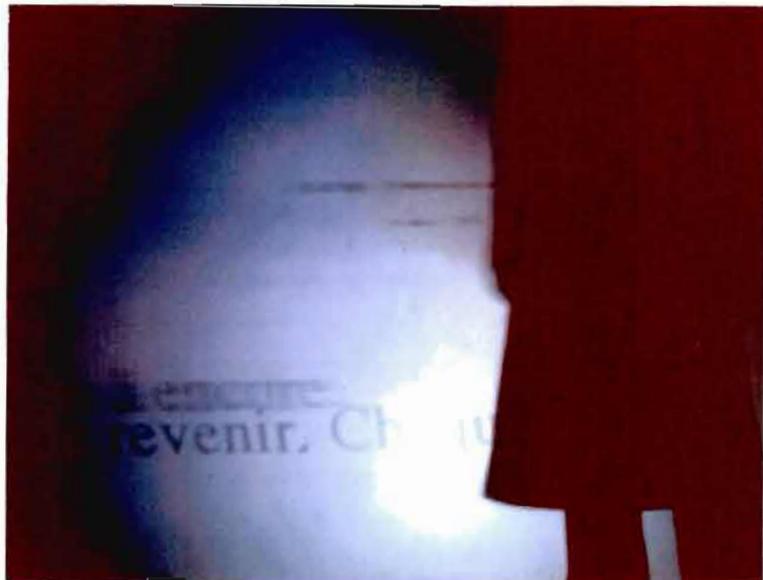
Et c'est la chute, inévitable. Le temps devient un monstre auquel on ne peut se soustraire. Il est plus grand que nous. Plus fort. Il n'y a rien à faire, rien.

La figure du combat, je le soulignais plus haut, vient d'une résistance : à soi, à ce qui nous entoure. « La projection est souvent l'aveu d'une impossibilité, et d'une difficulté à l'accepter.¹⁰ » Impossibilité de dire, de faire comprendre ou de « faire passer dans le regard de l'autre ce qui a traversé le nôtre¹¹ ». La question de la fusion est ainsi fantasmée et idéalisée; et dès lors reconnue comme impossible, car tout a un contour et est délimité. Mais le combat provoque l'ouverture : des corps se fracturent, les peaux se lacèrent. Les contours deviennent des frontières qu'on cherche à traverser, à envahir.

¹⁰ *Ibid.*, p.127.

¹¹ *Ibid.*, p.127.

On ouvre mal, souvent. On déchire. Puis dans les gorges, des bruits désaccordés, un cri.



Ouvrir le corps mène au cri. Celui-ci est tendu, propulsé, arraché, mais toujours, il se tisse de souffle – inspiré ou expiré. Le souffle vient avant le mot, vient sans le mot; après, toujours, loin ou proche. Il se tord, se cambre puis laisse, dans une impossible langue, filer une parole. Le cri s'échappe hors de l'ordre langagier; il ne peut être *compris* – ce n'est pas là sa volonté. Il s'entretient avec un monde chargé de pulsions et avec un corps – peau, gorge, système nerveux – comme le ferait le chant d'une sirène : maléfique, qui attire vers le gouffre. Mais le cri, précisément, *ouvre l'image* puisqu'il crée une narration autre, et qu'il permet en quelque sorte par effraction l'accès direct – à même un corps ou une œuvre – à un espace pulsionnel. On se trouve alors en présence d'une terrible matérialité, d'un effroyable poids de carcasse, stupeur ou horreur de la viande que l'on ouvre. Christophe Fiat écrit justement que « la voix

liée à la viande, c'est le cri¹² ». La voix de la viande part d'un système nerveux et rejoint un autre système nerveux. Dans ce travail de collaboration, l'échange est au premier plan, au-delà des paroles. D'une pulsation à l'autre, en passant par les médiums.

Il ne s'agit pas de fusion, mais d'approcher le lieu où les pulsions de chacun peuvent prendre forme dans un corps (dans une œuvre) afin d'ouvrir et d'être ouvertes tout à la fois.

¹² FIAT, Christophe, *La ritournelle, une anti-théorie*, Éditions Léo Scheer, coll. «*Manifeste* », Paris, 2002, p.52.

6. Dans la vidéo, le cri – et l'ouverture de celui-ci – est représentée par le morceau de viande qu'on tente de rapiécer en le cousant sur lui-même (il est toutefois difficile, pour le spectateur, de voir réellement de quoi il s'agit) et le scalpel qui coupe le papier.



La langue-viande touche au système nerveux et tente par le cri de sortir d'une écriture du moi, d'une représentation consciente et concertée de sa propre image. Elle ne cherche pas à dire, elle se pose là où ça déraile, explique Christophe Fiat dans la *Ritournelle*¹³. Le créateur parle au sein de son œuvre, mais de tout son corps; il parle une autre langue, qui n'est plus celle du moi. Certes il y a subjectivité, mais non pas une *image* de ce moi. Et en effet l'œuvre ne correspond jamais à ce qui était espéré d'elle, surtout par celui qui la crée. Toujours elle prend une autre forme, suit des détours qui lui sont propres et qui, malgré qu'ils correspondent à notre subjectivité – écho –, ne sont pas une représentation de nos désirs de création et encore moins de ce que nous sommes.



Dans l'installation vidéo, la voix qui grince, qui répète et hésite participe à cette recherche de la tonalité de l'œuvre. Aucune des phrases qu'elle tente de prononcer n'est complète : ce qui a été gardé au montage sonore correspond systématiquement aux moments où la parole s'est

¹³ La langue-viande se construit principalement par la répétition. Selon Fiat, « la ritournelle [est essentiellement] une machine de guerre langagière » (p.94). Elle est machine puisqu'elle permet à la langue de transformer la réalité du monde en lui offrant de nombreuses avenues de sens possibles. La ritournelle tend vers un concept de création/action, vers une langue qui bouge, qui expérimente la tension et le désir, se dirigeant alors vers un lieu inconnu, de rencontre et de dialogue. Ce lieu propose à la langue ce qu'il y a de plus rêche, lui permettant ainsi d'aller là où *ça déraile*.

enfargée, prise au souffle. Au départ nous voulions, évidemment, éliminer ces *erreurs*. Mais plus nous travaillions sur le montage, plus nous sentions que ce qui réellement cherchait à être entendu se passait entre les lignes. Ainsi nous avons supprimé, pour cette trame sonore, les phrases complètes au profit des respirs et des mots amputés. La compréhension s'établit alors comme celle du cri; par l'ouverture d'une autre parole, on accède à une lisibilité qui relève du corps. Par la voie de la pulsion on ouvre, on touche, la brèche permettant l'accès. Dans ce va-et-vient, entre la pulsion de son corps et celle de l'œuvre – tous deux ouverts – on parvient à une faille. Cette faille crée une autre compréhension du monde, une autre façon de *comprendre*.

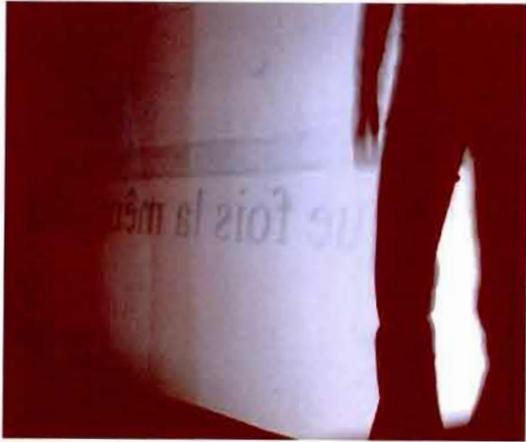
7. En remarquant l'importance du mouvement de son ombre, le spectateur expérimente les limites du corps.



L'ombre des corps projetée sur l'écran interroge les limites du corps par le biais – sinon la figure – du concept de fusion. Les corps ne peuvent fusionner, mais les ombres oui. Le problème c'est que l'ombre n'est pas un corps : elle n'est que l'illusion de ce dernier, son image, ce qui le précède. D'ailleurs l'illusion est au centre du dispositif et de ce mémoire : tout comme les ombres, les personnages des textes tentent sans relâche d'entrer en fusion avec l'autre. Ainsi, la conception de l'amour est constamment remise en jeu, ou plutôt, en péril; l'amour est une invention sociale et une création imaginaire. Ce qu'on aime c'est l'image que l'on se fait de l'autre, une certaine version de ce dernier, ou encore, sa propre image reflétée dans l'autre.

Il m'est dans tous les cas impossible de croire que l'on puisse jamais savoir qui *est* l'autre; on peut le sentir par moments, saisir un élément, mais jamais savoir ce qu'il *est*, et par conséquent, aimer retourne sans cesse vers soi. C'est, en effet, dans cet imaginaire que se déploie l'amour heureux et idéalisé. « Le seul amour qui soit vraiment humain, c'est un amour imaginaire, c'est celui après lequel on court sa vie durant, qui trouve généralement son

origine dans l'être aimé, mais qui n'en aura bientôt plus ni la taille, ni la forme palpable, ni la voix, pour devenir une véritable création, une image sans réalité¹⁴. » Cet amour que décrit Laborit nous confronte à nous-mêmes. L'amour tel qu'on l'imagine entre en collision avec ce qu'il est réellement, fiction contre réalité. Et dès que l'on se rend compte de la part, plus qu'importante, que prennent dans l'amour l'imaginaire et les processus de fictionnalisation, un choc survient. Il est alors impossible, comme le montre les personnages des poèmes, de rester de glace devant cette trahison (essentiellement sociale, au regard de ce que nous racontent, entre autres, le cinéma, les romans, les images, et les conventions).



Les personnages, je le soulignais, sont frappés très durement par cette révélation. Ils tentent d'abord d'en faire abstraction pendant un certain temps – ce qu'on peut observer dans les premières pages du recueil. Ils cherchent ainsi à entrer en fusion l'un avec l'autre, mais ne découvrent que l'impossibilité d'une telle quête : ce que les contours mêmes des corps ne peuvent permettre. Ils iront jusqu'à se démembrer afin de croire en un possible, afin peut-être d'arriver, par ces mutilations, à un nouvel ordre. Mais en vain.

¹⁴ LABORIT, Henri, *Éloge de la fuite*, Éditions Gallimard, coll.«Folio essais», Paris, 1976, p.25.

L'installation vidéo porte elle aussi, je le soulignais plus haut, la trace de cette illusion. L'écran, qui peut être pensé comme une peau tendue, propose par la transparence des images projetées l'espoir d'une fusion. Mais en même temps, cette peau *sépare* les spectateurs, d'un côté comme de l'autre. Le corps et l'écran sont les frontières qui nous séparent de l'autre. Impossibilité d'entrer tout à fait. Le corps matérialise donc la rencontre imparfaite : obstacle et frontière. Ainsi, à partir d'éléments préalablement instinctifs, puis de réflexions, l'image filmique s'est présentée – obstinée. Par la représentation réitérée des membres d'un corps, elle fait entrer chacun des spectateurs – chacun des corps – dans la quête fusionnelle, dans une confrontation où les mots n'arrivent à rien. Surtout pas à dire : le tracé de la main, son contour, son bord.

Puis la résistance de la peau au contact d'une autre peau produit de l'écho; on répète l'impasse et l'achoppement d'être seul, là, même avec le désir, aussi intense soit-il. La peau est la frontière qu'on tente de déchirer. Les personnages des poèmes croient en la fuite en l'autre et passent par le corps pour être entendus. Égratignent, coupent, excisent, toujours au péril d'un des deux, si ce n'est pas des deux à la fois.

La route qu'ils prennent est longue. Et les départs incessants. La chute sera-t-elle moins meurtrière à deux? Ou alors tomber, mourir, serait-ce la seule façon d'enfoncer son corps dans celui de l'autre, et réciproquement?

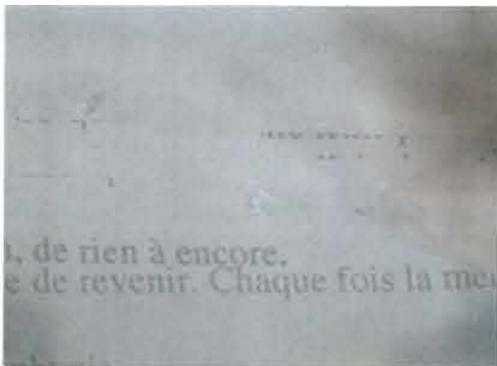


« Le mouvement renvoie toujours à un changement [...], à une variation saisonnière. Et ce n'est pas moins vrai des corps : la chute d'un corps en suppose un autre qui l'attire, et exprime un changement dans le tout qui les comprend tous deux¹⁵. »

Si on observe le corps et ses limites, la première chose qui permette de nous éloigner de l'illusion est la gravité. Le fait que le corps pèse nous oblige à le penser dans l'espace, comme une charge. Le corps est à risque, et ce parce que quelque chose d'étranger le constitue, toujours. La gravité rappelle la réalité, le monde qui sans nous existe. Nous ne sommes en aucun cas indispensables au mouvement de la terre. Nous sommes inutiles, plus souvent qu'autrement – voire nuisibles. Et c'est ce qu'en sourdine j'entends de la gravité. Et de toutes ces lois bien au-dessus de nous. Incontestables.

Le corps à risque s'essaie pourtant. À trafiquer les lois. Tentant de voir si, pour lui, il ne pourrait pas en être autrement. Mais il retombe violemment au sol.

Est-ce la réalité qui pèse ou la terre qui attire?

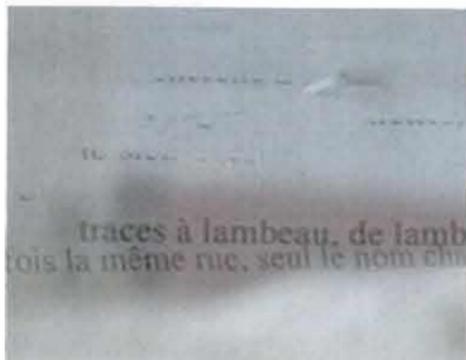


¹⁵ DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1983, p.18.

Les corps des personnages de ce recueil sont des corps hystériques puisqu'ils iront jusqu'à l'implosion : « Le corps hystérique est exemplaire en ce qu'il affirme, sur une limite intenable, une *pure* concentration en soi, un pur être-à-soi de son étendue, qui en dénie et qui en canonise l'extension, l'espace. Corps qui ne peut pas se desserrer, s'ouvrir. [...] Cette limite expose la vérité du corps, sous la forme de son implosion¹⁶. ». Les corps des personnages s'ouvrent pourtant parce qu'ils ont été confrontés à l'autre et à la gravité. Une ouverture de l'ordre de la blessure, qui déchire. Par cette faille – déchirure –, des organes glissent hors des corps. Des morceaux tombent. Des membres. Trop de combats ont eu lieu, et furent perdus.

Ces personnages déchirés finissent par sentir la force de combustion qui les habite, et qui les dévore à la fin. C'est ainsi qu'ils perdent le combat; mais en eux, l'implosion serait-elle sans appel? Parviendrait-on à mêler les cendres, à n'en faire qu'une seule pâte qui guérit et désinfecte?

La blessure parviendrait-elle à se cicatriser? Et l'écho d'une douleur initiale pourrait-il être le baume qui calme l'angoisse et la douleur s'agitant dans un autre corps?



¹⁶ NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Éditions Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », Paris, 2000, p.23.

8. Le scalpel ouvre le corps du texte. Cette séquence représente le tracé d'un scalpel sur du papier. Des couches de papier sont collées les unes sur les autres et le scalpel, par entaille, permet l'accès à certaines phrases ou mots des poèmes.



Les corps des personnages seront affaiblis par toutes les chutes qu'ils subiront et peu à peu, ils s'ouvriront. Didi-Huberman demande : « ouvrir un corps, n'est-ce pas le défigurer, briser toute son harmonie? N'est-ce pas produire une *blessure* et, avec elle, un surgissement de l'*informe* que la belle ordonnance structurale n'apaisera pas tant que ses chairs, masses ou lambeaux sans forme, y resteront attachées?¹⁷ ». Oui, et c'est précisément la seule avenue possible pour les personnages : se défigurer. Ainsi, ils peuvent sortir de l'image et de l'idéalisation pour entrer dans ce qui reste de la blessure, et peut-être même entrer *dans* la blessure : hors de l'idée séduisante de la fusion et de l'amour.

Ouvrir c'est aussi permettre le double mouvement du toucher. Ce dernier nous mène bien sûr à *être touché*, donc ému et attiré – il ne faut pas oublier que pour être attiré, il faut un espace, un gouffre où l'on peut oser la chute – mais aussi, mène à ce point où l'on ose être blessé. Ainsi, l'ouverture nécessaire au toucher présente deux pans : le premier permet qu'autre chose arrive, qu'existe un autre monde; le second s'associe au fait même de la blessure ou de la déchirure, à son immédiate réalité. Georges Didi-Huberman écrit qu'il faut « [accepter]

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus, – Nudité, rêve, cruauté –*, Éditions Gallimard, coll. «*Le temps des images*», Paris, 1999, p.41.

que travaillent ensemble les deux significations antithétiques de l'ouverture¹⁸ ». Et c'est ainsi qu'un lieu de possibles existe. Le scalpel qui ouvre le texte le défigure en le déchirant. Mais de la même façon, les personnages accèdent à autre chose en se laissant défigurer, car ils acceptent alors l'imperfection et le fait que, par l'abandon – de soi et de quelque chose de soi –, ce qui nous traverse nous *transporte* aussi bien qu'il nous déchire.

Dé-figurer serait donc aller plus loin, plus creux dans les viscères, dans la pulsion et le corps-viande : permettre que ça déraile. J'entends *aller plus creux* comme aller vers un espace qui ressemble au monde originaire « fait d'ébauches et de morceaux, têtes sans cou, yeux sans front, bras sans épaules, gestes sans forme¹⁹ ». Dans ce monde le corps se confronte en effet à la matière, chaque confrontation le rendant encore moins complet, plus vide, désorganisé, disloqué. Et c'est pourtant là, dans ce lieu de l'informe – et de l'infirmité – que vit et bouge la pulsion puisqu'elle « est un acte qui arrache, déchire, désarticule²⁰ ».

Des œuvres comme l'installation vidéo **obtura** traitent justement de telles fragmentations, et cherchent à désarticuler davantage l'espace. Le combat qui s'installe entre les médiums déchire et fracture. L'ouverture, qui mène à la défiguration, brise l'apparente harmonie . Brise par effraction l'image. Et montre quoi? Offre quoi?

« D'un côté, l'image du corps *s'offre*, tout à coup présentée aux regards, constituée comme un ensemble organique, éventuellement à relore en icône d'éphèbe ou de Vénus; d'un autre côté, elle *s'ouvre*, comme si le mouvement de la dénudation – ôter le vêtement – devait se prolonger au-delà et, donc, atteindre le vêtement de la peau. À ce moment, la nudité révèle son « ouverture à tout possible ». À ce moment, le « toucher d'Éros » connaît son destin mortifère. Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture²¹. »

¹⁸ *Ibid.*, p.95.

¹⁹ DELEUZE, Gilles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1983, p.174.

²⁰ *Ibid.*, p.180.

²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus, – Nudité, rêve, cruauté –*, Éditions Gallimard, coll. « *Le temps des images* », Paris, 1999, p. 99.

Ouvrir mène au corps, à l'imagination de son ouverture, et plus précisément, à l'érotisme. Il ne faut pas uniquement retenir l'aspect sexuel dans la définition et le concept auxquels nous nous référons de l'érotisme. En effet, ce dont il s'agit ici relève avant tout de la rencontre et de la communion : des médiums et des corps qui se rencontrent et s'altèrent. Il me semble, d'ailleurs, que c'est principalement à ce niveau que l'installation-projection se développe. Il n'en demeure pas moins que l'aspect sexuel peut être approché par la sensualité que propose ce type d'œuvre : entre autres par le lieu dans lequel on pénètre, obscur, qui se déploie et qui tente de toucher plusieurs sens à la fois. On entre dans l'espace de l'installation-projection et tout le corps se trouve sollicité, expérimentant physiquement l'impossibilité de la fusion. En ouvrant l'œuvre, c'est-à-dire en entrant dans l'espace qu'elle produit, on ouvre le corps. On ouvre d'abord son propre corps par le double mouvement du regard; puis on ouvre l'œuvre en la déchirant, en se déplaçant dans son enceinte. Encore une fois, ouvrir mène autant à la blessure qu'à la vie. Et au corps, directement.

On est donc avalé par l'espace de l'installation-projection : vierge, mais impur. L'espace est dit vierge, car il nécessite la présence du spectateur pour *advenir*. Ce dernier est responsable d'un nouvel ordre et doit, à cette fin, passer par la destruction. Le corps transgresse en conséquence les lois établies et les conventions sociales afin d'entrer dans ce qui le constitue comme corps sensible. L'espace est aussi dit impur car il est double; il participe à la fois au surgissement d'un nouvel ordre et à sa dissimulation, puisque ce que proposent cette œuvre et son espace ne peut être qu'un lieu créateur, loin de la vie empirique.

Or la reproduction de l'illusion n'est-elle pas aussi son démenti, d'une certaine manière?

9. Le spectateur doit *ouvrir grand les yeux* – regarder de tout son être – pour qu’advienne réellement l’expérience liée à ce dispositif et que prenne vie l’installation vidéo. Les spectateurs sont effectivement conscients de cette demande et s’investissent dans le processus.

On arrive ici au regard. Dans les yeux. Dans les mains – car les mains aussi voient. Partir du regard c’est ouvrir une réflexion qui vit et évolue à même l’ouverture, à même les viscères. Je le pense, ce regard, comme un acte qui déchire et qui se trouve déchiré. Ainsi que le propose Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, le regardant est regardé. Celui qui regarde est soudainement ouvert par ce qui est devant lui, ce qu’il voit; une brèche se forme et à même cette brèche, l’objet regardé pénètre le regardant. On parvient alors à un seuil, une limite vacille : nous voilà désorienté. Perdu, il faut réapprendre à poser le pas, à compter les distances, *autrement*.

Nous serons perdus, nous perdrons quelque chose parce que menacés par l’absence. L’ouverture crée un vide, un espace indéterminé, souvent indistinct, que l’objet regardé ne peut remplir ou colmater. Il ouvre un passage.

De ce passage, nous ne reviendrons pas indemnes mais altérés, autres.

Si regarder implique d’être regardé par ce que nous voyons, toujours une blessure fera surface, sera réanimée. Le lieu ouvert nous tiendra à distance malgré son apparente proximité; nous serons devant une porte, au seuil, entre un *devant* et un *dedans*. La porte nous propose bien un signe, un repère, mais nous resterons tout de même partagés entre le désir de franchir la porte, d’atteindre le but et le deuil de n’avoir pu y parvenir. « C’est que la porte est une figure de l’ouverture – mais de l’ouverture conditionnelle, menacée ou menaçante, capable de tout donner ou bien de tout reprendre²². »

²² DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1992, p.185.

De ce double mouvement découle une double distance : être près et loin à la fois. Aussi près que puisse être l'objet regardé, nous sommes à chaque fois entraînés vers le lointain que fait naître la brèche. Un passage a été fait dans notre corps, un passage se fera dans la mémoire. Le lointain tentera de s'approcher, d'être vu clairement, mais alors nous serons encore plus loin : en ce sens que l'absence, elle, se fera toujours davantage sentir. L'aura de l'objet regardé serait alors trace ou résidu venant de la *mémoire involontaire*²³, apparitions fragmentées, puis regroupées « s'approchant et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en *ouvrir* l'aspect autant que la signification, pour en faire une œuvre de l'inconscient²⁴ ».

Voir participe à l'expérience du toucher et n'existe que scindé, et scindant : lorsqu'il s'ouvre et qu'il ouvre. L'acte de voir nous renvoie à un vide – à un manque, peut-être – qui nous constitue, nous regarde : nous concerne. Dans ce vide, on perd inévitablement pied puisque quelque chose nous échappe; on se réfère à ce qui a été perdu et dans le mouvement, on se perd. Alors c'est là : « Le corps, c'est où on lâche pied²⁵ ».

Là où il y a chute.

Encore faut-il l'accepter cette chute, de la même façon qu'il faut accepter l'ouverture que crée le regard. Probablement ce territoire – celui du corps pulsionnel – est-il un lieu où la compréhension se travaille autrement : compréhension de ce qui s'offre à voir, de ce qui peut être entendu, de ce qui bouge. On nous demande souvent de comprendre ce qui n'a pas à être compris, du moins pas en termes d'intellection. Comprendre un poème, une peinture. Rien à voir. Une œuvre parle directement au corps dans ce qu'il *est* au sens de viande et de système nerveux, développant son propre réseau de lignes, de failles et d'appels au-delà (ou en deçà) du langage nommé.

²³ Ce concept de Walter Benjamin se trouve rapporté par Georges Didi-Huberman.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1992, p.105.

²⁵ NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Éditions Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », Paris, 2000, p.15.



La langue-viande, c'est celle qui rejoint l'autre par la pulsion : dire n'a plus comme visée principale une *communication*. « Cette langue a une écriture qui assume la fonction de produire des signes anarchiques et non de dire²⁶. » Là où on est immergé dans les viscères et dans la pulsation. Le sang qui cogne. Ces signes anarchiques proposent un nouvel ordre de parole – de pensée – qui passe par la répétition. Les mots sont répétés, les phrases sont répétées et parlent ainsi au corps, directement. La répétition assure au sein de ce processus une fonction de passage. Elle ouvre les mots et le corps; et permet aux premiers de toucher, d'entrer, de se faire un passage à travers le second. Dans les poèmes du recueil, la langue répète et s'enfarge, insiste et trébuche, tout comme les personnages devant certaines situations. Il en va d'ailleurs ainsi pour l'installation vidéo : les images présentées en boucle, l'enregistrement de l'hésitation d'une des deux voix, la coupe des images. L'utilisation de l'installation vidéo pour déployer un nouvel espace de textualité porte en elle-même, dans son geste d'intermédialité, les traces d'un désir de faire agir autrement la langue. En effet, cette dernière se déplace vers un *milieu*. « Au milieu, c'est-à-dire là où la métamorphose des choses dans le brassage d'objets hétérogènes de la langue et dans la transgression devient un champ d'exploration du sens et une aventure de la langue²⁷. » Cette exploration, qui s'est développée principalement au cours de l'écriture, du tournage et du montage d'images, trouve sa source dans la pulsion que provoque la répétition. C'est à regarder les personnages répéter et les images *se* répéter que le passage au corps de l'écriture et du projet d'installation s'est réellement ouvert.

²⁶ FIAT, Christophe, *La ritournelle, une anti-théorie*, Éditions Léo Scheer, coll. «Manifeste», Paris, 2002, p.122.

²⁷ *Ibid.*, p.123.

L'installation vidéo montre justement à quel point tout répète et tout se répète. C'est en vertu de ce dispositif que les textes et les images se sont transformés les uns les autres, qu'ils se sont ouverts mutuellement à un ordre *autre*. Et nous voilà ultimement ramenés à l'expérience du seuil, car comme l'explique Christophe Fiat, la répétition consiste à passer d'un monde à un autre en sautant, en franchissant des limites et des territoires. La langue-viande nous propose un seuil, notre corps nous le propose aussi puisqu'il s'avère traversé par elle. Entre chute et passage, la répétition nous fait directement découvrir le corps comme pulsion et système nerveux, et ce faisant, incite aussitôt le sens à s'évader dans de multiples directions.

10. Les spectateurs s'investissent principalement, dans cette installation vidéo, par leurs ombres projetées sur les écrans, expérimentant ainsi le contact impossible et me ramenant, moi, à la collision que subissent et font subir les personnages du recueil.

Les ombres, je l'ai mentionné plus tôt, parviennent à la fusion par superposition; mais la transparence ou la fluidité qu'implique ce procédé de palimpseste propose aussi une autre piste de lecture et d'interprétation. En effet, le transparent révèle l'obsession et la « sublimation d'un désir de pureté et de protection²⁸ ». Il est ouvert, car il laisse passer la lumière, mais en même temps terriblement fermé puisqu'il ne propose que de l'image : jamais à travers une fenêtre on ne peut toucher à l'objet regardé. Dans les textes les vitres de la voiture sont sales, tachées d'empreintes grasses. C'est aussi contre ça que les personnages se battent encore et toujours, recherchant la pureté. Grâce à la transparence on peut accumuler les strates, longtemps. Non pas dans un dessein d'appesantissement mais de légèreté, voire d'illusion. Rien ne passe réellement, on est à l'abri. Mais le verre finit par se briser. Des éclats volent.

Entre les mains. Dans les yeux. Ça ouvre, ça déchire. La peau se fend, le sang, la blessure se contaminent.



²⁸ BUYDENS, Mireille, « La transparence : obsession et métamorphose », *Intermédialité*, « devenir-bergson », numéro 3, printemps 2004, Montréal, p.65.

Le corps ouvert l'est aussi à la contamination. La blessure peut s'infecter, par contact avec l'autre : le monde extérieur est impur, on devient hybride, souillé. Les médiums, tout comme les sujets des textes, sont envahis, scarifiés, tachés. Mis en relation les uns avec les autres, ils entrent inévitablement, fatalement en contact.

Il s'agit bel et bien, oui, de tenter quelque chose : une mise en péril. Serait-ce de chercher dans l'impureté un chemin vers la pureté? Serait-ce d'aller le plus loin dans la défiguration afin de tracer des lignes et des contours? Refaire, restructurer, revoir?

Sans doute. Mais tout ça contaminé; aller vers et s'en revenir sale, taché, de façon indélébile.

Les personnages, après une longue route – après l'exil –, ne peuvent faire autrement qu'être profondément affectés par l'autre, les autres et l'expérience. Ils cherchent bien sûr la pureté à travers leur fuite, cherchent l'absolution. Ils ne trouvent que des limites et des contours, c'est-à-dire qu'ils expérimentent sans cesse l'impossibilité de la communication, de la fusion, de la transparence.

Les médiums se contaminent aussi. Un sur l'autre, un à côté de l'autre : on n'arrive là, encore une fois, qu'à *l'expérience*. L'installation vidéo n'est pas finie, pas polie. Elle a cherché, tourné, répété. Touché des reliefs, des textures. Reconnu la faille.

Elle *est* ce mouvement. La vidéo est contaminée par le son, par les textes, par l'espace; et il en va ainsi pour chacune des composantes du dispositif. Voix, images, bruits, vocables, mouvements.

La part de collaboration déterminée par le travail conjoint et par l'interdisciplinarité de ce projet relève elle aussi d'une essentielle contamination. Contamination dans nos élans, dans nos travaux, entre nous.

« Il y a déjà eu entre nous – nous tous ensemble et par ensembles distincts – le partage d'un commun qui n'est que son partage, mais qui en partageant fait exister et touche donc à l'existence même en ce que celle-ci est exposition à sa propre limite. C'est cela qui nous a fait « nous », nous séparant et nous rapprochant, créant la proximité par l'éloignement *entre nous* – « nous » dans l'indécision majeure où se tient ce sujet collectif ou pluriel, condamné (mais c'est sa grandeur) à ne plus jamais trouver *sa propre voix*²⁹. »

Il s'est ouvert là un lieu qui ne vient uniquement ni de l'une, ni de l'autre. Un lieu traversé. Peut-être aussi, littéralement, défiguré. Chacune a ouvert les images de l'autre, et les a modifiées. Puis de nouvelles images se sont créées, un *nouvel ordre du monde*. Il y avait ici véritablement un *désir* de contamination; nous n'avons pas travaillé dans le combat qu'elle suppose, nous avons laissé l'autre nous toucher. Or, il en va tout autrement pour les médiums entre eux et plus encore pour les personnages. Chez ces derniers, la contamination est un résultat plutôt qu'un désir : résultat d'une lutte et d'une quête contrariée qui butte sans cesse sur du dehors, sur de l'autre.

Travail d'écriture, donc, et ce à plusieurs niveaux. Le son est écriture, l'image, la lumière aussi. L'interférence entre nous, entre les médiums. « Écrire n'a pas d'autre fonction : être un flux qui se conjugue avec d'autres flux [...]. Un flux, c'est quelque chose d'intensif, d'instantané et de mutant, entre une création et une destruction³⁰. » C'est ainsi que s'est écrit le projet. De plus, il ne faut pas oublier que la lecture est elle-même un travail d'écriture ou encore, tel que le développe Suzanne Jacob dans *La Bulle d'encre*³¹, de réécriture. En effet les spectateurs ont mêlé leur flux à celui de l'installation vidéo; une nouvelle écriture se fait alors par leur lecture. Nous avons, Johannie Blais et moi, fait se toucher l'intensité qui nous habite afin d'arriver à un autre lieu, un lieu de possibles qui ne nous appartient plus personnellement, et encore moins individuellement. Peut-être bien qu'écrire à deux, comme

²⁹ NANCY, Jean-Luc, *La Communauté affrontée*, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 2001, p.45.

³⁰ DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Éditions Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1996, p.62.

³¹ Voir plus précisément la deuxième partie intitulée *Une histoire de lecture* : JACOB, Suzanne, *La bulle d'encre*, Éditions du Boréal, Montréal, 2001, p.59 à 95.

le suppose Deleuze et Parnet « c'est déjà une manière de cesser d'être auteur³² ». Mais de ce que j'écris ici, je reste pourtant seule responsable puisque c'est ma propre lecture de l'expérience et de l'œuvre que je discerne et que je donne à lire. Cette œuvre est toutefois mutante car toujours en devenir, en changement selon la lecture, et selon le regard.

Le regard infecté par ce qui s'offre à voir ouvre une brèche, est transformé et traverse à son tour. Dans l'acte de voir la contamination se produit comme *capacité de transmission*. On pénètre alors dans un monde de possibles : là où se risque le déséquilibre, ce qui est infecté possède cette capacité de transmission, et par elle le pouvoir de faire advenir autrement ce qui était initialement pur, mortellement intact.

Il y a eu donc infection.

On répète la souillure. Puis la contagion.

Et c'est devant la vie que l'on se retrouve, devant ce qui est vivant. À chaque fois.

³² DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Éditions Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1996, p.33.

CONCLUSION
un nœud dans la matière



« Ce qui nous met au monde est aussi bien ce qui nous porte d'emblée aux extrêmes de la séparation, de la finitude, et de la rencontre infinie où chacun défaille au contact des autres (c'est-à-dire aussi bien de soi) et du monde comme mode des autres. »

La Communauté affrontée, Jean-Luc Nancy.



le regard que tu portes s'empare de toi malgré toi probablement
tu cherches tu ignores ce que tu cherches
mais là le point de fuite le tien le point où tu t'oublies enfin se brise
tu observes où ça casse et toi avec et toi aussi tu te déchires tu te fêles
le contact s'obstine entre les corps qui se regardent
les éclats forment autre chose le nom n'a pas d'importance du moins pas pour l'instant
mais on crie on entend crier d'ailleurs de loin
de si près à bien écouter
de si près que c'est peut-être soi mais on ne sait toujours pas
on ne sait jamais
c'est vers l'autre que se dirige le cri l'appel en silence
reste ce qui déchire le temps et s'enfonce
ce qui émane aussi ce qui s'échappe de la faille
quelque chose porte la lumière



on ne voit pas on fait semblant devant la course où tu t'épuises et te caches
on parle fort les mots disent n'importe quoi on te raconte des histoires
tu n'arrives plus à distinguer si c'est ta voix ce bruit qui ne veut rien dire
ces histoires qui font que tu ne dors pas le soir la nuit
toute la nuit les yeux ouverts tu cours
même bien allongée tu cours partout tu racontes des choses
malgré le seuil tu sais que tu n'arriveras qu'à dire faux on t'a appris
tu restes allongée tu supposes ce qui s'en vient les gens disent les mots
tu les crois sans penser tu en dis toi aussi des mots qui ne veulent rien dire



ce que tu projettes de ton corps ce qu'il a de noir t'apparaît sur le mur
 la lumière te guette tu le sais tu fais attention tu voudrais la porter en toi
 tu te surprends à observer les contours de ton ombre
 et tu demandes d'où vient la lumière comme si c'était une histoire à imaginer
 tu te permets de devenir une autre forme
 de te soustraire du monde et tu espères pour longtemps
 mais ton ombre te ramène la réalité la fois où tu a senti ton corps
 et que ta main plutôt son ombre s'est posée lentement
 la pulsation gonfle le ventre l'ombre se répand sur les murs
 ce que tu sens et qui entre en toi par la vie le vent l'air du dehors
 tu imagines les autres qui passeront devant le mur
 tu te demandes s'il restera de ton ombre si ça traverse le temps les ombres
 et celles des autres que tu cherches entre les fissures sur le trottoir tu ne vois rien
 mais tu les sens
 l'image s'est imprimée tu refais les histoires
 et ton ombre et l'histoire de ton corps et celle qui te précède



« On ne peint jamais ce que l'on espère peindre, sinon on ne peindrait plus. On ne peint que le mouvement qui porte à peindre, dit le peintre. »

La Bulle d'encre, Suzanne Jacob.



l'arène devient le mot nécessaire
 le temps que tu prends revient en boucle les images sont décolorées
 tu reviens de ton voyage les nœuds serrés autour des poignets
 une pulsion qui combat la ligne tu sépares les territoires
 en toi c'est un monde vaste qui se déploie les nœuds reviennent dans tous les mondes
 les contours sont infranchissables en réalité
 ne joue pas tu pourrais te croire seule
 rien ne compte sinon la présence
 tout un monde durant
 tu cherches en rond
 ça se peut que tu ne trouves rien ou alors c'est si peu que c'est peut-être introuvable
 tu inspires tu laisses tomber tes idées tes grandes questions
 ça ne vaut pas la peine ça non plus
 tu attends que quelque chose d'autre arrive tu penses aux nœuds
 c'est l'image qui te revient si tu pouvais te transformer en cette image
 si seulement tu pouvais



« Les perspectives de la perte exigeaient cette fuite dans l'indistinction, où les éléments stables de l'activité humaine se dérobaient, où il n'était plus rien qui ne perdît pied. »

L'érotisme, Georges Bataille.



« [...] en dessous encore, quelque chose qui pourrait être aussi bien le cri que le silence, ou le bégaiement, et qui serait comme la ligne de fuite du langage, parler dans sa propre langue en étranger [...] »

« C'est toujours sur une ligne de fuite qu'on crée, certes pas parce qu'on rêve ou qu'on imagine, mais au contraire parce qu'on y trace du réel, et que l'on y compose un plan de consistance. Fuir, mais en fuyant, chercher une arme. »

Dialogues, Gilles Deleuze, Claire Parnet.



les regards te portent te ramènent ton histoire mon dos avec
 la nuit quand on cadrait mal
 là ça va on imagine la suite et ça finit par être la fin la vraie
 j'ai eu peur des fossés une autre fois des rigoles aussi
 j'ai peur des églises comme du cirque dans la tête comme de l'eau
 toi tu dis les choses les mêmes que dans des siècles
 on arrive à des images qui se rassemblent
 tu visualises les gestes que je pourrais faire je le sais
 moi aussi j'essaie la même chose et tu crains
 tu pars d'un point nébuleux
 et moi qui veux être une nébuleuse
 la fille nébuleuse qu'on bouscule tu hésites juste avant
 dans tes mots les vieilles demandes le ciel s'assombrit les coups portent bas
 encore une fois et j'en meurs comme dans l'expression
 je la dessine souvent celle-là mais ça c'est une autre histoire
 parfois c'est pire encore un cirque
 comme toujours j'ai dans la tête d'étranges créatures longues et vilaines
 et les nuits à dormir debout
 tu espères que ça te sorte de la tête ces histoires où tu meurs tout le temps le soir
 tu demandes ce que font les heures qui passent
 ce qui reste entre là et demain entre là et toujours
 et tu restes planté immobile dehors c'est autre chose
 ça tombe le ciel tu frappes fort sur les rives ta tête est pleine
 tu portes le passage tu masques les trous dans tes veines
 ne tente pas de sauver mes histoires
 là-dessus regarde mes veines les nœuds que je fais avec
 et moi qui cherche mon souffle la tête dans l'eau



c'est par le corps suivant que tu deviens ce que tu deviens qui t'ennuie qui te brise
avec la même ombre
les contours se croisent forment l'autre masse qui ne cherche plus de nom
tu sais que tu ne sais pas en réalité que tu cherches trop
que rien ne se trouve sans la projection de ce qui nous habite
une histoire après l'autre le dénouement approximatif de ce qui peut être
tu es flou même de l'autre côté de ton corps tu es flou
des lignes s'affaissent
tu penses faire disparaître l'autre entre en toi
par son ombre sur la tienne tu deviens l'autre un peu l'autre
tu penses à des histoires derrière la clôture
tu imagines que tu rêves que tu conceptualises un événement plus léger que ça
quelque chose de naturel et personne n'y fait attention
ça non plus ça ne sert à rien tu restes pris avec tes yeux

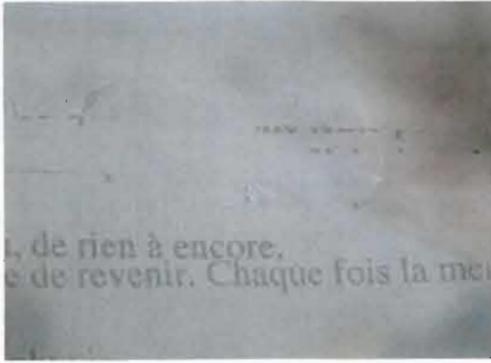


tu ne réussiras pas à franchir les autres ni à les toucher
à partir d'un certain moment tu ne sais plus tu hésites
le casse-tête est insensé tout est insensé la situation tes histoires tout
tu inventes à mesure
personne n'écoute ne vas pas croire autre chose
ça n'en vaudrait pas la peine le mur au bout que tu cognerais inévitablement
l'autre restera l'illusion de l'autre tu resteras l'illusion de ce que tu crois
c'est un cercle parfait alors on laisse faire
tu cherches la fissure la faille surtout l'ouverture
on frappe l'autre tu sais bien comment
de plein fouet le toucher et si ça fait mal tant pis
ça ne sera pas le déluge on fera avec

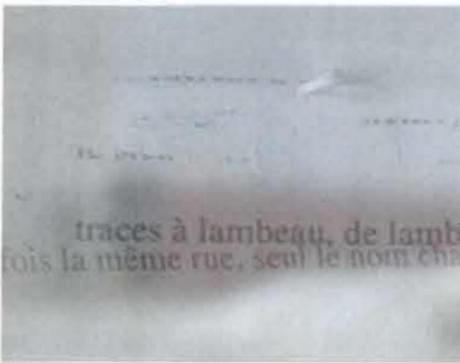


« Le raccourci ne permet pas de parvenir plus directement (plus vite) à un lieu, mais plutôt de perdre le chemin qui devait y conduire. »

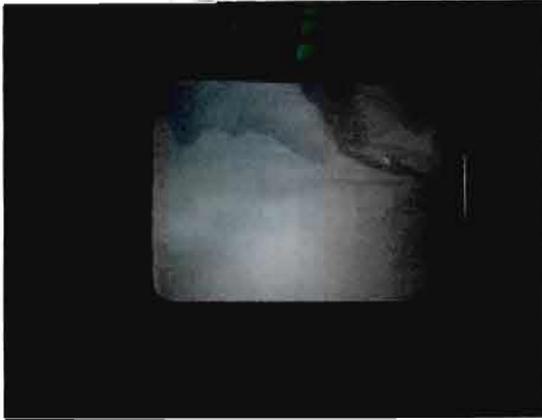
L'écriture du désastre, Maurice Blanchot.



tu reviens à la charge tu précises quoi oublier ton corps te pèse tu marches lourd longtemps tu chercheras comment voler jusqu'au bout alors ce sera la fin bien avant ce que tu penses tu auras laissé tomber tes articulations tous tes membres ce que tu imagines n'aura pas son point de chute et voilà que tu la crains la chute que tu ne pourras pas t'y soustraire c'est ainsi ne raconte pas des histoires légères ça ne te va pas chaque fois on revient de la même rue tu penses que chaque fois aussi on va au même endroit



mais on entendra l'écho du monde une musique de fond te rappelle la même rue les traces qu'on y a faites on raconte que tu passais par là les autres jours sur la même rue chaque fois tu laissais des lambeaux ton corps se désagrégeait s'éparpillait encore on raconte cette histoire de loin on entend les détails toi tu ne sais plus ni le nom de cette rue ni comment te rendre au bout



« Difficulté de mettre à leur place les nouvelles données.
Difficulté de la substitution : celles d'avant et leur entourage là depuis tant d'années
s'accrochent avec le confort et les astuces de la familiarité.
La difficulté de délier, plus grande que la difficulté de relier; plus longuement emmêlée
d'émotion. Que faire?
Incidents parfois d'un type différent, qui choquent, qui précipitent, qui feraient haleter. »

Poteaux d'angle, Henri Michaux.



« Comment devenir capables de regarder en face notre béance et notre affrontement, non pour y sombrer, mais pour y puiser, malgré tout, la force de nous affronter d'abord en connaissance de cause, ensuite de manière à réellement nous dévisager – sans quoi l'affrontement n'est qu'une bousculade indistincte et aveugle? »

La Communauté affrontée, Jean-Luc Nancy.



on divise la terre on avise on répète
ils ont déjà mal déjà c'est trop tard
personne tous
personne
ferme les yeux
déjà c'est perdu les forêts les départs
personne ne répond pas nouveau pas surprenant
je ferai semblant d'entendre la voix si tu veux
si c'est ça que tu veux

BIBLIOGRAPHIE

BATAILLE, George, *L'érotisme*, Les Éditions de Minuit, coll. « 10.18 », Paris, 1957, 310 pages.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Éditions Galilée, coll. « médiations », Paris, 1979, 243 pages.

BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983, 93 pages.

BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Éditions Gallimard, Paris, 1980, 219 pages.

BROCH, Herman, *Création littéraire et connaissance*, Éditions Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1966, 378 pages.

DEBORD, Guy, *La société du Spectacle*, Éditions Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1992, 208 pages.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1983, 297 pages.

DELEUZE, PARNET, Gilles, Claire, *Dialogues*, Éditions Flammarion, coll. « Champs », Paris, 1996, 187 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris, 1992, 208 pages.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus. – Nudité, rêve, cruauté –*, Éditions Gallimard, coll. « *Le temps des images* », Paris, 1999, 149 pages.

FIAT, Christophe, *La ritournelle, une anti-théorie*, Éditions Léo Scheer, coll. « Manifeste », Paris, 2002, 171 pages.

FORRESTER, Viviane, *La violence du calme*, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », Paris, 1980, 215 pages.

FREUD, Sigmund, *Pathologie de la vie quotidienne*, Éditions Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1968, 297 pages.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Éditions Gallimard, coll. « Folio/essais », Paris, 1962, 182 pages.

GERMAIN, Sylvie, *Les personnages*, Éditions Gallimard, coll. « L'un et L'autre », Paris, 2004, 109 pages.

HUSTON, Nancy, *Âmes et corps : textes choisis 1981-2003*, Éditions Leméac, Montréal, 2004, 249 pages.

HUSTON, Nancy, *Désirs et réalités : textes choisis 1978-1994*, Éditions Leméac, coll. « Babel », Montréal, 1995, 273 pages.

HUSTON, Nancy, *Journal de la création*, Éditions du Seuil, coll. « Libre à elles », Paris, 1990, 276 pages.

JACOB, Suzanne, *La bulle d'encre*, Éditions du Boréal, Montréal, 2001, 147 pages.

KIERKEGAARD, Sören, *Le journal du séducteur*, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris, 1943, 251 pages.

LABORIT, Henri, *Éloge de la fuite*, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1976, 186 pages.

LACHAPELLE, Louise, *Chercher une pratique d'écriture salissante*, UQAM, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Montréal, 1992, 157 pages.

LAPIERRE, René, *L'atelier vide*, Éditions les Herbes rouges, coll. « essai », Montréal, 2003, 149 pages.

LAPIERRE, René, *Figures de l'abandon*, Éditions les Herbes rouges, coll. « essai », Montréal, 2002, 97 pages.

LOREAU, Max, *De la création*, Éditions Labor, Bruxelles, 1998, 279 pages.

MESCHONNIC, Henri, *Célébration de la poésie*, Éditions Verdier, Lagrasse, 2001, 266 pages.

MICHAUX, Henri. *Passages (1937-1963)*, Éditions Gallimard, coll. « l'imaginaire Gallimard », Paris, 1999, 165 pages.

MICHAUX, Henri, *Poteaux d'angle*, Éditions Gallimard, Paris, 1981, 89 pages.

NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Éditions Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », Paris, 2000, 131 pages.

NANCY, Jean-Luc, *La Communauté affrontée*, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris, 2001, 50 pages.

PAULIN, Tom, *Writing to the moment, selected critical essays 1980-1996*, Éditions Faber and Faber, Londres, 1996, 318 pages.

ROBBE-GRILLET, Alain, *L'immortelle, ciné-roman*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1963, 210 pages.

WEBER, Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2003, 252 pages.

Films :

BARNEY, Matthew, *Cremaster 5*, 1997, 54 min 30 sec.

LAFOND, Jean-Daniel, *Les Traces du rêve*, ONF, coll. « mémoire », 1986, 95 minutes.

MARKETAKI, Tonia, *Kristallines nichtes*, 1992, 138 minutes.

QUAY, Brothers, *The Brothers Quay Collection*, Kino Vidéo, 2000, 102 minutes.

Revue :

Intermédialités, « devenir-bergson », numéro 3, printemps 2004, Montréal, 195 pages.

Intermédialités, « transmettre », numéro 5, printemps 2005, Montréal, 237 pages.

Spirale, « La narration de l'art : Autour de Walter Benjamin », numéro 189, mars-avril, Montréal, 2003, 57 pages.