

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉCONSTRUIRE LE SOUVENIR : LA MISE EN SCÈNE DE RÉCITS PERSONNELS DANS UNE PRATIQUE
DE PERFORMANCE SONORE, PHOTOGRAPHIQUE ET LITTÉRAIRE.

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

SÉBASTIEN HUOT

MAI 2026

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.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie Roseline Lambert et Émilie Couture qui m'ont, toutes les deux et indépendamment, conseillé de faire cette maîtrise. Je ne sais plus laquelle en premier, mais c'était une question d'heures.

Merci à Peter Oates et Valérie Lefebvre-Faucher qui m'ont habilement brassé quand j'allais abandonner l'insurmontable demande d'inscription, parce que « ça donnera rien, de toutes manières je serai jamais accepté ».

Merci à ma directrice, Manon De Pauw, pour son enthousiasme, sa curiosité et son accompagnement.

Merci aux autres artistes de ma cohorte qui m'ont fait comprendre dès le début que j'étais un des leurs : Lucie, Josée, Jihen, Fiza, Sarah-Jeanne, Marina, Mélodie, Jules, Boris, Sophie, Émy...

Enfin, sans ma famille pour me soutenir, cette maîtrise n'aurait pas eu lieu. Merci de croire en moi, souvent plus que moi-même, à mes parents, André Huot et Lise Blais, à mon frère et à ma sœur, Alain et Geneviève Huot, à la mère de mes enfants, Judith Gadbois-St-Cyr, et particulièrement à mes enfants, Nathan et Elliot, qui subissent tous les jours mon désordre créatif.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 INTÉRÊTS, PRATIQUE ET INFLUENCES.....	2
1.1 Contexte et domaine artistique.....	2
1.2 Le travail d'équipe.....	2
1.3 Formation : la photographie et la création littéraire.....	3
1.4 Premières influences : Josef Sudek et Serge Clément.....	3
1.5 Mes photographies : des narrations à développer.....	5
1.6 La photographie comme Dérive.....	6
1.7 Photographie numérique et argentique.....	8
1.8 La création narrative après-coup.....	9
1.9 De la présence ou de l'absence dans mes photos.....	9
1.10 L'écriture, entre autofiction et récit réel.....	10
1.10.1 Qu'est-ce que l'autofiction?.....	10
1.10.2 L'écriture, mon autofiction.....	11
1.11 La fragmentation de ma pratique.....	12
1.11.1 L'homme-orchestre.....	13
CHAPITRE 2 EXPLORATIONS EN ATELIER, EXPOSITIONS ET RÉFLEXIONS.....	15
2.1 <i>Is the sea Fixed and the Land Fluid?</i>	15
2.2 Un jeu d'autofiction visuelle.....	17
2.3 <i>Le bureau amémorial</i>	18
2.3.1 Archéologie, assemblage et bricolage.....	18
2.3.2 Les textes du <i>Bureau amémorial</i>	20
2.4 Le ludique et le son.....	21
2.5 La mémoire comme phénomène personnel et subjectif.....	22
2.5.1 <i>La peinture à Dora</i> , ou le souvenir sciemment construit.....	24
2.5.2 <i>Le drap blanc</i> , ou le souvenir en fuite.....	25
2.6 Souvenirs construits ou en fuite dans ma recherche-crédation.....	27
CHAPITRE 3 CE QUE J'ÉCRIS, CE QUE JE PHOTOGRAPHE, ET LE SOUVENIR.....	28

3.1	L'écriture : les moments charnières et les épisodes de création	28
3.2	Expérimentations avec le texte.....	28
3.2.1	Un seul motif narratif.....	29
3.2.2	La réécriture.....	29
3.2.3	Sujet des textes : la place de l'autre.....	30
3.3	La photographie : utilisation d'archives.....	32
3.3.1	<i>Tout embrasser</i> , de Raymonde April	32
3.4	Filiation avec la création à contraintes.....	33
3.4.1	La <i>Blackout Poetry</i>	33
3.4.2	Le récit par l'image : <i>Le château des destins croisés</i>	34
3.5	Le lieu dans mes souvenirs.....	35
3.6	Le transfert de souvenir, retour sur Céline Huyghebaert et François Le Lionnais.....	36
	CHAPITRE 4 T'AS JAMAIS AIMÉ CETTE PHOTO : PROJET DE PERFORMANCE AU CDEX	37
4.1	Utiliser ma propre voix	37
4.1.1	Première performance : exploration et réflexions.....	38
4.1.2	Le vertige	38
4.1.3	Dialogue et hasard autour des textes	39
4.1.4	L'image	40
4.1.5	Le son	40
4.1.6	L'homme-orchestre	41
4.2	La présentation	41
4.3	Mes buts avec cette performance	42
4.4	Le titre	42
	CONCLUSION.....	43
	ANNEXE A PUBLICATIONS.....	45
	ANNEXE B QUELQUES TEXTES UTILISÉS POUR LE PROJET FINAL	46
	APPENDICE C PHOTOGRAPHIES DE LA PERFORMANCE	48
	BIBLIOGRAPHIE.....	50

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Tirées de <i>Luminaire</i> , vidéo-poème réalisée en cocréation avec la poète Roseline Lambert, 2020 (images vidéos : Sébastien Huot)	3
Figure 1.2 Josef Sudek, 1952; Serge Clément, tirée de <i>Métamorphose</i> , 2016	5
Figure 1.3 Sans titre, Skagway, Alaska, 1991, tirage argentique sur papier fibre (photo : Sébastien Huot). 7	
Figure 1.4 Tirées de <i>Si je regarde assez proche, je ne verrai plus où tu étais</i> , 2019, 2021 (photos : Sébastien Huot)	8
Figure 1.5 Lau Nau, <i>Chorus Sinensis</i> , création musicale pour les cormorans, 2024, photo Jan Eerala, tirée du site web de l'artiste; Godspeed You! Black Emperor en spectacle, 2018, photo Grywnn, tirée de l'article Wikipédia du groupe; L'orchestre d'hommes-orchestres, <i>Cabaret Brise-jour</i> , 2016, photo tirée du site web du groupe, non-créditée	14
Figure 2.1 <i>Is the Sea Fixed and the Land Fluid?</i> , 2022 (photos : Sébastien Huot).....	16
Figure 2.2 <i>Le Bureau amémorial</i> , 2023 (photos : Sébastien Huot).....	20
Figure 2.3 « Promets de ne jamais l'écouter », détail du <i>Bureau amémorial</i> , 2023 (photo : Sébastien Huot)	22
Figure 3.1 <i>Tout embrasser</i> , Raymonde April, 2000 (photo tirée du site web du MNBAQ, non créditée) ..	33
Figure 3.2 Extrait de <i>Aria de laine</i> (livre non paginé); et <i>Le château des destins croisés</i> , d'Italo Calvino, p. 45, la conclusion de <i>Histoire d'Astolphe sur la lune</i> , avec les cartes de tarots qui ont été tirées pour construire le récit.....	34
Figure 4.1 Performance test devant public, décembre 2023 (photos : Josée Brouillard).....	38
Figure 4.2 <i>T'as jamais aimé cette photo</i> , performance au CDEx, Montréal, janvier 2026. (Photos 1, 2, 3 et 7 : Nathan Huot. Photos 4, 5, et 6 : Sébastien Huot. Photo 8 : Kyra Nercessian Revenko.).....	48

RÉSUMÉ

Mon projet de recherche-création consiste à trouver les manieres d'agencer écriture et photographie pour esquisser des récits de maniere accidentelle. Je découvre les récits en même temps que le public, alors que je les dévoile dans des performances qui incluent de la musique et des projections vidéo, et où je me mets en scène selon la figure de l'homme-orchestre. Ces histoires sont toujours à la jonction des différents rapports que j'entretiens avec la véracité : d'une part la fiabilité de la photographie en tant que mémoire, et d'autre part l'obligation d'être véridique dans une pratique littéraire en autofiction.

Comment les souvenirs se construisent et s'articulent entre eux pour créer l'identité? Quelle est la part de fiction dans ce processus? Quelle est la part de l'autre? Peut-on déconstruire des textes et les réagencer au hasard tout en gardant une cohérence narrative? Est-ce que les souvenirs reliés aux textes et aux photos se mélangeront dans un seul nouveau et faux souvenir?

Ce sont les questions de recherche auxquelles je tenterai de répondre.

Mots clés : Autofiction, photographie, écriture, récit, souvenir, musique, performance, homme-orchestre, identité, rencontre, jeu

INTRODUCTION

Je me suis lancé dans cette recherche-crédation pour faire converger des pratiques artistiques disparates en un seul projet. La photographie et l'écriture sont mes principaux domaines de création. S'y ajoutent le son, la musique et une certaine théâtralité. Certains de ces domaines font partie de mon parcours professionnel (la photographie, la vidéo), d'autres sont pratiqués comme artiste publié (l'écriture) ou en amateur sérieux (la musique), d'autres enfin plutôt comme un créateur silencieux qui ne présente jamais ses œuvres.

Ce foisonnement d'intérêts m'a mené à un projet de performance construit sur la figure de l'homme-orchestre. Attiré par la place du souvenir en photographie et dans l'écriture autofictionnelle, je me présente sur scène pour conter des histoires à travers un dispositif mêlant projections, lectures et sons, avec des méthodes qui tiennent autant de la maîtrise technique que du bricolage.

Grâce à cette recherche-crédation, je souhaite présenter une création cohérente qui utilise tous ces intérêts. Je souhaite aussi faire émerger une voix qui sait articuler sa pratique dans le contexte artistique contemporain et, surtout, qui ose se confronter au public.

Ce mémoire de maîtrise est le récit de ce projet.

Le chapitre 1 trace un portrait de ma pratique artistique des dernières années, pour présenter où j'en étais au moment de commencer ce projet de recherche-crédation. Le chapitre 2 décrit mes premières explorations en atelier, mes expositions et les réflexions qui ont permis de faire émerger les thèmes principaux de cette recherche : le souvenir et le récit. Le chapitre 3 analyse comment je me sers de la photographie et de l'écriture pour explorer le souvenir, et souligne l'influence du jeu et des contraintes dans la création de mes récits. Le chapitre 4 raconte comment j'en suis arrivé à la performance, et décrit celle que je présenterai au public en janvier 2026.

CHAPITRE 1

INTÉRÊTS, PRATIQUE ET INFLUENCES

Attiré par les ambiances de lieux vides et par les traces qu'on lit dans l'absence, j'ai développé une pratique photographique marquée par l'errance et la dérive. En parallèle, j'ai beaucoup écrit, principalement de la fiction et de l'autofiction. Au moment de commencer la maîtrise, ma pratique était divisée entre ces deux disciplines, mais aussi marquée par une grande fragmentation d'intérêts et d'influences, sans souci d'unité stylistique, esthétique ou idéologique. Ainsi, je suis fasciné par la peinture allemande de la république de Weimar, par la musique bruitiste et expérimentale, par la musique folklorique d'Europe de l'Est, d'Afrique équatoriale ou d'Asie centrale, par les formes d'art qui ne sont pas académiques (art brut, art naïf, folklore, conte, théâtre de rue...), par les coups d'éclat subversifs des dadaïstes et des Situationnistes...

Ce chapitre est un résumé de l'état de ma pratique, avant que le contexte de la recherche-crédation me pousse à y réfléchir et à l'ordonner de manière cohérente.

1.1 Contexte et domaine artistique

Ma démarche artistique s'articule autour du récit, tel qu'il est porté par la photographie et la littérature. Les deux domaines se sont parfois croisés et rejoints dans ma pratique, mais sont restés éloignés l'un de l'autre, chacun avec leurs créations et leurs enjeux distincts.

1.2 Le travail d'équipe

Beaucoup de projets artistiques que j'ai fait avant la maîtrise étaient des créations collectives, du travail d'équipe, ou des projets d'envergure dans lesquels j'avais un rôle secondaire. Ainsi, dans les dernières années, j'ai composé de la musique pour des pièces de théâtre (jouée sur scène ou pré-enregistrée); j'ai été éclairagiste, preneur de son, caméraman ou monteur pour des courts métrages; j'ai créé des projections pour des performances, des pièces de théâtre, des spectacles musicaux hybrides; j'ai été musicien dans plusieurs groupes... Je créais, mais en me mettant délibérément dans une position de retrait, où mon rôle était soit secondaire, soit caché d'une manière qu'on ne puisse pas dire quelle était ma part exacte.

Mon but en venant à la maîtrise, au-delà de mes questions de recherche, était donc de développer ma propre voix, seul et sans la présence rassurante d'une équipe, et donner l'occasion à cette voix de s'exprimer dans des expositions et des projets où j'assume ce que je fais.

Figure 1.1 Tirées de *Luminaire*, vidéo-poème réalisée en cocréation avec la poète Roseline Lambert, 2020 (images vidéos : Sébastien Huot)



1.3 Formation : la photographie et la création littéraire

J'ai étudié en photographie et en création littéraire. Je travaille comme caméraman et monteur depuis plus de vingt-cinq ans. La photographie, la vidéo, le montage, sont des savoirs-faires que j'utilise couramment dans mon métier, mais dans des contextes qui sont loin du monde de l'art.

Plus tard, j'ai étudié en création littéraire à l'Université Laval, où j'ai développé un intérêt pour la fiction et l'autofiction. Plusieurs de mes textes ont été publiés dans des revues : *Urbania*, *Françoise Stéréo*, *Saturne*... Dans les derniers mois, une bourse du Conseil des arts du Canada m'a permis d'écrire un livre.¹

Au moment de commencer la maîtrise, mon travail d'écriture était donc plus avancé, plus établi et plus reconnu que ma pratique en arts visuels.

1.4 Premières influences : Josef Sudek et Serge Clément

Un photographe dont je m'inspirais dans mes premières créations est Josef Sudek. Sa manière de cadrer les rues et les places de Prague, en général désertes sinon pour des silhouettes ou des ombres, et sa sensibilité à aller chercher la lumière d'une manière expressive – dans des contrejours, des hauts contrastes créés par des sources lumineuses apparentes, ou dans des faisceaux rendus visibles par la poussière – ont directement influencé mes propres images. Ses scènes urbaines, même désertes, sont habitées d'une présence immanente et laissent l'impression que quelque chose d'important, parfois de

¹ L'annexe A présente la liste de mes publications.

grave, va se dérouler. On doit fouiller son propre imaginaire, et créer la suite si on souhaite pleinement comprendre l'image.

Dans les mêmes années, le photographe qui m'a éveillé aux particularités esthétiques que seule une caméra peut produire – le flou, le bougé des longues expositions, les déformations de perspective dues aux focales, les reflets et les transparences – est Serge Clément. Ses jeux avec les réflexions, ses masses qui se voisent, sa manière de mettre en scène des éléments extrêmement concrets qui disparaissent au milieu du cadrage en brouillant les traces de réalisme, ont changé ma manière de voir ce qui m'entoure.

Un élément commun à ces deux photographes est l'importance du lieu. Leur œuvre n'est pas créée en studio, mais témoigne plutôt d'une ouverture à ce qu'ils découvrent. La photographie comme jalon d'un déplacement, même imaginaire. Ainsi, même les nombreuses images de son studio qu'a fait Josef Sudek témoignent de cette sensibilité à créer avec le hasard. Dans ce cas, le hasard est celui des jeux de lumière que font les reflets, la buée, les ombres, alors qu'il laisse une bonne part, dans ses cadrages, aux fenêtres du studio.

Mes premières images sont directement redevables à ces deux photographes, avec qui elles partagent une certaine esthétique du mystère : masses sombres, sujets banals photographiés dans des cadrages qui les magnifient, recherche d'étrangeté et de déséquilibre sans tomber dans l'abstraction. Avec les années, curieux d'expérimenter et conscient de ne pas vouloir devenir un pastiche, je m'en suis éloigné. Notamment en développant des cadrages plus simples avec des lignes claires et des éléments figuratifs que je laisse être eux-mêmes sans chercher à les camoufler.

Encore aujourd'hui, mes images gardent une poétique plutôt classique, en décalage avec la photographie documentaire ou avec les avancées technologiques récentes, comme l'intelligence artificielle ou la réalité augmentée. Elles sont aussi, toujours, le résultat d'inspiration liées à des lieux. Des jalons d'un déplacement, souvent vers l'imaginaire.

Figure 1.2 Josef Sudek, 1952; Serge Clément, tirée de *Métamorphose*, 2016



1.5 Mes photographies : des narrations à développer

Mes photographies sont toujours prises dans un but d'évocation narrative, avec l'idée qu'une image peut déclencher une histoire dans l'imagination de la personne qui la regarde. Mon approche est donc une photographie figurative ou semi-figurative. On y reconnaît des rues, des bâtiments, des objets, des traces de réel, dans une variété de cadrages dynamiques qui évitent les points de vue dit objectifs.

Dans mon métier, j'utilise la vidéo pour des productions de reportages, de documentaires et d'actualités. Je dois modeler mes images au cadre strict du journalisme : l'observation objective, la recherche de vérité, et la neutralité. Ces mots ne sont pas les miens. Ce sont les termes qu'utilisent mes collègues et mes patrons. Je les emploie rarement, toujours avec prudence, souvent avec ironie. Lorsque cette vision de l'objectivité m'a été imposée dans mon travail quotidien, ma photographie personnelle est devenue de plus en plus décalée, et s'est éloignée de la tentation documentaire.

Dans le cadre de ma recherche-création, je cherche plutôt à explorer la subjectivité, la fiction et le parti-pris. Je m'intéresse à tout ce que la photographie peut évoquer de manière indirecte. Dans *L'acte photographique*, Philippe Dubois, reprenant le terme de Rosalind Krauss, parle du lien entre la photo et son r f rent comme d'un index : selon lui l'image photographique n'est ni une représentation fidèle, ni une icône (qui serait un simple lien de ressemblance), ni un symbole (qui implique, comme les mots d'une langue, une convention générale) mais serait plutôt un index : un rappel de son r f rent à travers un lien où l'image est réellement affectée par son objet.

...la photographie s'apparente à cette catégorie de « signes » où l'on trouve aussi la fumée (indice du feu), l'ombre portée (indice d'une présence), la cicatrice (marque d'une blessure), la ruine (vestige de ce qui a été là), le symptôme (d'une maladie), l'empreinte de pas, etc. (Dubois, 1990, p. 46)

Ou, pour le dire selon la formule du photographe Minor White : « *One should not only photograph things for what they are, but for what else they are.* »

Ce qui m'intéresse c'est faire des *photos-fumée* qui évoquent quelque chose sans directement le représenter, et ainsi parler de *what else they are*. Ma photographie n'est jamais une manière de montrer «  a a été », selon la formule de Roland Barthes. Je cherche plutôt à montrer ce qui aurait pu être, ce que j'aurais aimé qui soit.

1.6 La photographie comme Dérive

Je photographie comme on fait, en son, du *field recording* : sur le terrain, en m'adaptant à ce que je découvre, d'une manière qui se rapproche de la Dérive telle que la prônaient les Situationnistes, et que Guy Debord définit ainsi :

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. (1956)

Les « sollicitations du terrain » prennent pour moi l'aspect de bribes d'histoires que j'imagine se déroulant là où je dérive. Je photographie cet imaginaire, cette ambiance arbitraire que les lieux m'inspirent, et qu'en retour j'impose aux lieux. Dans les moments les plus féconds, une transe s'installe, où je me sens faire partie de ce qui m'entoure. Je deviens alors un autre élément du décor que je photographie, comme les

arbres, les murs de brique ou les vagues qui frappent un récif. Il s'opère un mouvement réciproque : le lieu me pousse à créer l'image, et l'image me permet de m'intégrer au lieu. Mais pour atteindre cet état, j'ai besoin d'une caméra, qui devient à la fois le canal par lequel je reçois le monde, et la distanciation qui me permet de le rêver.

Avec le temps, la narration que j'ai inventée se mêle à mon souvenir réel de l'endroit. Ainsi de ce quai en ruines que j'ai photographié l'été de mes 19 ans. En y voyant l'enchaînement de pieux qui ne soutenaient plus rien, j'ai eu l'impression de découvrir l'allée péristyle d'un temple ancien où se déroulerait un rituel à la mer. Aujourd'hui, voir cette photo me rappelle l'ambiance solennelle que j'ai ressentie en découvrant cette cérémonie, même si elle n'a jamais eu lieu.

Mes meilleures photos me trompent moi-même, dans un jeu de tromperie conscient et consenti.

Figure 1.3 Sans titre, Skagway, Alaska, 1991, tirage argentique sur papier fibre (photo : Sébastien Huot)



Dans cette idée de fiction, en 2022, quelques semaines avant d'entrer à la maîtrise, j'ai créé la série : *Si je regarde assez proche, je ne verrai plus où tu étais*, regroupant des photographies prises dans des contextes divers sur une période de trois ans. La juxtaposition et l'enchaînement des images écrivent une histoire différente de ce qui se déroulait au moment des prises de vue, créant une série basée sur l'absence et la perte, faite de silhouettes en reflet, de bras furtifs traversant le cadre et d'avant-plans flous, qui peut rappeler les œuvres intimes de Sophie Calle ou d'Annie Ernaux.

La manière dont l'histoire se crée dans les interstices entre les photos, par accident presque, a été une découverte majeure pour moi, et est devenu l'élément central de mon travail de recherche-crédation. Céline Huyghebaert dans *Le drap blanc*, le résume très bien : « On donne aux photos, comme aux souvenirs, un sens nouveau quand on les classe dans un nouvel ordre » (2019, p. 107).

Je reviens sur le travail de Céline Huyghebaert plus en profondeur dans les chapitres 2 et 3.

Figure 1.4 Tirées de *Si je regarde assez proche, je ne verrai plus où tu étais*, 2019, 2021 (photos : Sébastien Huot)



1.7 Photographie numérique et argentique

J'utilise autant la photographie argentique que numérique. En argentique, j'utilise le 35mm, les chambres 4x5, et des caméras à sténopé que je fabrique moi-même. Les images que je capte sur film ou sur support numérique sont semblables : le même type de cadrage, les mêmes sujets, les mêmes recherches d'ambiance. La différence a lieu dans la construction de l'image avant la prise de vue. L'argentique – par sa technique plus complexe, par son nombre de poses limité, par son travail de post-production beaucoup plus long, et par son coût – me pousse à réfléchir à ce que je fais avant de déclencher. Là où en numérique je clique et re-clique, en argentique je m'arrête et je construis lentement mon image. Cette construction en amont crée un pourcentage de photographies réussies, par rapport au nombre d'images prises, nettement supérieur au numérique. En plus, par son côté lent et contemplatif, l'argentique laisse de l'espace pour la réflexion extérieure à l'image, pour créer de la fiction sur ce qui m'entoure. Le développement en chambre noire, dans ses longs moments d'obscurité et d'isolement, accentue encore ce phénomène. Ainsi, le lien émotif et mémoriel que je développe avec les photographies argentiques est beaucoup plus fort.

1.8 La création narrative après-coup

Une part importante de la narration que j'attache à mes images se fait après la prise de vue. Même si la dérive dont je parle plus haut crée déjà une narration au moment où je regarde dans le viseur, la part la plus importante se fait en atelier.

D'abord dans les phases de développement de l'image, que ce soit argentique comme décrit plus haut, ou dans le traitement logiciel des images numériques. Le temps que je passe à regarder une photographie au moment du développement est plus long que celui nécessaire à la prise de vue. L'observation attentive de l'image, nécessaire aux ajustements techniques et esthétiques, crée une sorte de vide où je m'isole avec une photographie dans un contexte complètement différent de la prise de vue – ma chambre noire, mon bureau de travail – et qui fait émerger pour moi tout son potentiel narratif.

Enfin, une troisième étape intervient dans le développement du récit : l'assemblage. J'ai pris l'habitude de faire régulièrement des jeux de juxtaposition, durant lesquels je place ensemble des tirages venus de prises de vue diverses, et je les assemble au hasard, dans des séquences de quatre, cinq, dix images. Je m'impose des règles, par exemple : ne prendre que des photographies prises en hiver ; ou utiliser des images qui s'échelonnent sur cinq ans ; ou tout autre contrainte arbitraire dans le but de voir ce qui se crée dans les interstices de ces séquences accidentelles.

1.9 De la présence ou de l'absence dans mes photos

Il n'y a personne dans mes photos. Je photographie des sujets naturels, des villes, des rues, des intérieurs... La trace humaine, mais sans l'humain. Je représente plutôt son absence, sa présence potentielle, son action passée, et ainsi de suite. L'humain en sous-entendu ou en négatif. La *fumée* de l'humain, pour reprendre le parallèle de Philippe Dubois.

Quand je photographie des gens, on s'attarde tout de suite à des détails documentaires : quel âge a cette personne ? Que faisait-elle ? Dans quel coin du monde sommes-nous ? Dans ces réflexions, le contexte de la photo ne devient qu'un arrière-plan, et mes images, immédiatement connotées, se prêtent moins à l'interprétation.

À l'inverse, si je photographie l'image sans personne dans le cadre, l'arrière-plan se trouve magnifié. Il devient la scène où quelque chose va se produire, et ce quelque chose doit être fourni par la personne qui

regarde, plutôt que par la personne qui serait représentée. L'arrière-plan cesse d'en être un pour devenir une image à part entière, mais il ne sera jamais qu'une partie de l'histoire. C'est cette partie qui m'intéresse.

1.10 L'écriture, entre autofiction et récit réel

J'ai commencé à écrire de l'autofiction simplement pour garder une trace des événements, comme le ferait un diariste. Ensuite j'ai compris que ça m'aidait à décoder ce que je vis, grâce au recul que permet l'écriture. Finalement, s'est insérée l'idée de donner au souvenir une forme plus intéressante d'un point de vue littéraire, dans le but d'en faire des textes cohérents et autonomes, et de les faire publier.

1.10.1 Qu'est-ce que l'autofiction?

La définition de l'autofiction que je propose est : « une œuvre par laquelle un auteur s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle » (Asselin et Lamoureux, 2002, p. 11). L'invention d'éléments biographiques est ce qui différencie l'autofiction de l'autobiographie. Mais ces deux genres littéraires partagent un élément fondamental, ce que Philippe Lejeune appelle le pacte autobiographique : l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Là où l'autobiographie l'invoque comme un alibi de véracité (la personne qui écrit a vécu ce qu'elle conte), l'autofiction en joue.

L'autofiction serait un récit d'apparence autobiographique, mais où le pacte autobiographique (...) est faussé par des inexactitudes référentielles. (...) Ce qui a inévitablement des conséquences sur le statut de réalité du personnage, du narrateur ou de l'auteur. (Jenny, 2003, article disponible en ligne)

Laurent Jenny poursuit en analysant les différences entre autobiographie et autofiction :

L'autobiographie se transforme en autofiction en fonction de son contenu, et du rapport de ce contenu à la réalité.

L'auteur d'autofiction tout à la fois affirme que ce qu'il raconte est vrai et met en garde le lecteur contre une adhésion à cette croyance. Dès lors, tous les éléments du récit pivotent entre valeur factuelle et valeur fictive, sans que le lecteur puisse trancher entre les deux. (...) L'autofiction atténue la relation à la réalité plutôt que de l'accentuer.

À cette opposition entre réalité et fiction, entre valeurs factuelle et fictive, Olivier Asselin et Johanne Lamoureux, dans un article intitulé *Autofiction. Les identités électives*, proposent une autre lecture.

La fiction peut être entendue autrement, comme le signale l'étymologie du terme : le mot latin *fingere* signifie *imaginer* , mais au sens figuré seulement; au sens propre, le mot signifie *façonner, modeler* . En ce sens, l'autofiction pourrait bien être une autre manière de dire la transformation de soi, la sculpture de soi, le *self-fashioning* , tout en soulignant l'importance de la création dans ces pratiques. (2002, p. 12)

L'autofiction est donc une manière pour l'auteur.rice non-seulement de réinventer ses souvenirs, mais bien de se réinventer soi-même. Asselin et Lamoureux sortent du cadre de la littérature pour présenter des artistes qui ont utilisé cette idée de sculpture de soi dans une pratique d'art visuel, soit en utilisant directement leur corps comme matériau créatif (Orlan, Rober Racine), soit par la mise en scène dans des livres d'artiste, dans des photographies, sur l'internet (Sophie Calle, Evergon, General Idea), soit chez des créateurs dont le personnage public constitue une œuvre d'art. Les auteurs, en évoquant par exemple le travail de Duchamp, Warhol ou Beuys, soulignent la manière dont la posture et l'attitude, savamment cultivées par les artistes, sont devenues, au cours du vingtième siècle, un langage complémentaire à l'œuvre, souvent indissociable de celle-ci (Asselin et Lamoureux, 2002, p. 14).

1.10.2 L'écriture, mon autofiction

Les textes que j'écris utilisent des expériences réelles comme matériau de base, parfois présentées comme véridiques, parfois transformées en fiction. Par exemple, le texte *Équinoxe*, paru en 2023 dans la revue *Saturne*, bien qu'il mette en scène une astronaute perdue entre l'atmosphère terrestre et la Station spatiale internationale, est en fait un texte autobiographique déguisé. À l'inverse, *Une minute en ondes*, paru dans la revue *Françoise Stéréo* en 2019, est une chronique extrêmement fidèle, mais tout de même fictionnalisée, d'un événement vécu dans le contexte de mon travail comme caméraman, écrit dans un souci de réflexion sur mon rôle dans le spectacle des actualités.

Mais à aucun moment dans les textes, je n'affirme : ceci est vrai, ceci est faux. L'emploi d'une narration au je, de l'identification auteur-narrateur-personnage, de références à des dates précises confère au texte *Une minute en ondes* un aspect de véracité. Alors que dans *Équinoxe*, une narration éclatée entre deux personnages qui ne me sont pas identifiés, une mise en scène dans des contextes que je ne vivrai jamais, du flou quant au lieu et à l'époque, lui confère un aspect de fiction. C'est dans l'emploi des codes littéraires que je crée cette différence, plutôt que dans le matériau lui-même.

Lorsque j'écris, je me permets des écarts avec la réalité. Par exemple, je fusionne deux personnes réelles en un seul personnage, je fais dire à quelqu'un ce qui n'a pas été dit, mais qui aurait dû l'être, j'écrase le

temps, ou je le distends... Au-delà de la véracité des faits, une autre vérité émerge, différente mais tout aussi réelle : la vérité émotive et, d'une manière plus vaste, la signification de l'événement dans la construction de qui je suis. La transformation de soi dont parlent Asselin et Lamoureux, articulée à travers la fictionnalisation, à divers degrés, de mes souvenirs.

La romancière Nancy Huston a réfléchi à la question de la mémoire et résume parfaitement ce processus :

Le langage met de l'ordre. Mais, on l'oublie trop souvent : ordre n'est pas synonyme de vérité.
Chez les humains, aucune vérité n'est donnée.
Toutes, par le truchement des fictions, sont construites. (2008, p. 33)

L'autofiction est, selon moi, la forme la plus achevée de cette vérité construite grâce à la fiction, parce que le travail de reconstruction est conscient. Je crée délibérément ce qui devient la version officielle de mes souvenirs, en lui faisant porter le poids et la signification que je souhaite qu'elle porte, et, même si je lui garde le plus de véracité possible, je la laisse glisser vers la fiction pour la rendre plus attirante.

Bien que j'aie eu tendance à les garder éloignées l'une de l'autre, mes pratiques en photographie et en littérature sont en fin de compte assez semblables : dans les deux cas, j'invente de la fausse mémoire et je fictionnalise du réel.

1.11 La fragmentation de ma pratique

J'ai parlé plus haut de la diversité de ma pratique – écriture et photographie, évidemment; mais aussi musique, création sonore, théâtre, fabrication de meubles, dessins... L'écriture et la photographie mise à part, je n'ai de formation dans aucune de ces disciplines. Je les utilise avec un minimum de maîtrise et un esprit d'improvisation hérités du punk, dans un but de stimulation globale.

Les spectacles comme ceux de la compositrice finlandaise Lau Nau, ou du groupe Godspeed You! Black Emperor, dans lesquels des éléments visuels très forts accompagnent la musique, mêlant images, son,

mise en scène, éclairage, écriture, sont pour moi des expériences intenses dont je sors transformés, sorte d'actualisations modernes de l'idéal wagnérien du *Gesamtkunstwerk* – littéralement : œuvre d'art totale².

1.11.1 L'homme-orchestre

Cette idée de création tous azimuts, alliée à ma vision du bricolage punk, s'incarne particulièrement dans la figure de l'homme-orchestre. Réduction extrême de l'idéal wagnérien, ce type de performeur faussement brouillon me séduit autant pour la multiplicité de ses pratiques, pour son désordre contrôlé, que pour les mécaniques qu'il utilise. Ses machines sont des procédés scéniques transparents – on comprend rapidement que tirer cette simple corde permet de frapper sur la cymbale – mais néanmoins magiques, alors que sa musique chorégraphiée nous entraîne avec elle, même si on en voit toutes les ficelles.

Le très bien nommé « Orchestre d'hommes-orchestres » cultive le désordre apparent dans des spectacles entre théâtre, musique et performance. Ses œuvres, qui peuvent être vues à la fois comme un divertissement familial ou comme une création artistique aux implications multiples, sont pour moi une influence majeure.

Dans *La civilisation de l'image*, Enrico Fulchignoni parle de « la variété des interférences et des osmose entre les formes d'art » (1972, p. 87). L'art que j'aime se situe dans cette variété d'osmose où on se débarrasse des hiérarchies culturelles, historiques ou géographiques, pour créer des formes hybrides à la fois populaires et savantes, intellectuelles et ludiques. Les créations du groupe BGL sont, selon moi, un exemple réussi de cet amalgame. Si je cultive le foisonnement et le désordre, c'est que je tente de m'infiltrer moi aussi dans ces interférences.

² Concept repris, au vingtième siècle, par plusieurs groupes d'artistes modernes ou post-modernes, par exemple au Bauhaus dans les années 1920, ou dans les enseignements du Black Mountain College, aux États-Unis, dans les années 1950.

Figure 1.5 Lau Nau, *Chorus Sinensis*, création musicale pour les cormorans, 2024, photo Jan Eerala, tirée du site web de l'artiste; Godspeed You! Black Emperor en spectacle, 2018, photo Grywnn, tirée de l'article Wikipédia du groupe; L'orchestre d'hommes-orchestres, *Cabaret Brise-jour*, 2016, photo tirée du site web du groupe, non-créditée.



CHAPITRE 2

EXPLORATIONS EN ATELIER, EXPOSITIONS ET RÉFLEXIONS

Mes réflexions sur les liens entre la mémoire et la photographie, associées à ma pratique d'écriture en autofiction, m'ont mené à m'intéresser au souvenir lui-même, à son rôle et à ses limites.

Le souvenir est un récit qui se crée inconsciemment, qui s'imprime dans la mémoire de manière floue, qui se dégrade avec le temps, et dont la signification se réécrit constamment. Mais malgré toutes ces imprécisions, c'est grâce à lui, grâce à la mémoire, à la somme des expériences vécues et enregistrées, qu'on construit notre rapport au monde et qu'on se définit.

J'ai amorcé ma recherche-crédation avec cette idée : travailler sur le souvenir. Puis, dans deux expositions très différentes, j'ai vu émerger un autre thème très présent dans ma pratique : le récit. Ce que je crée porte toujours un élément narratif. L'écriture et la photographie sont d'abord pour moi des manières de raconter.

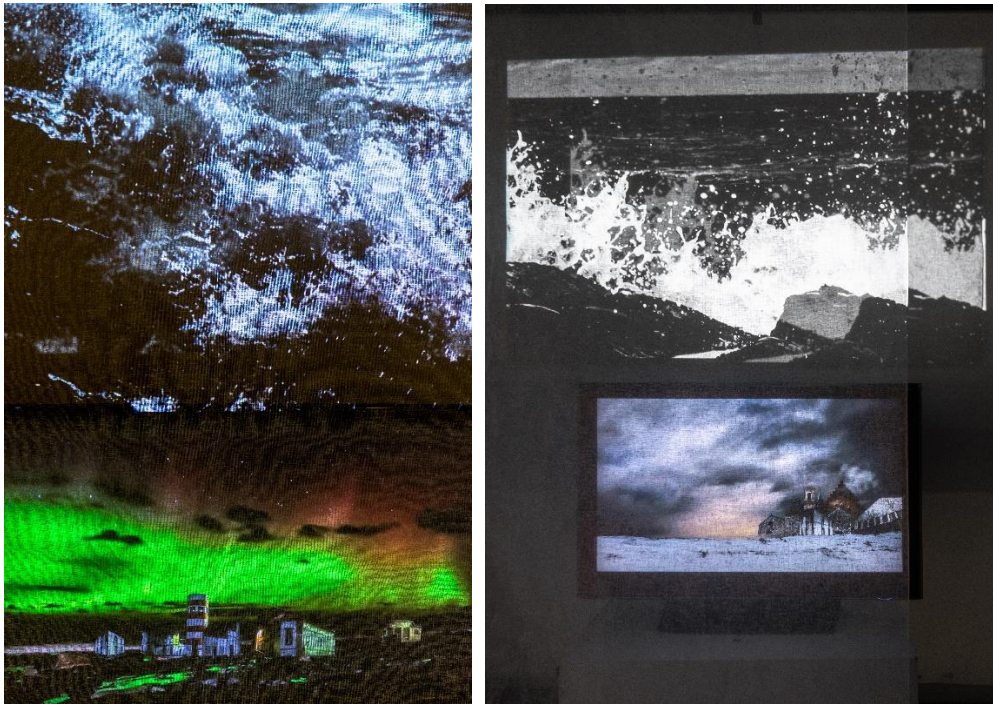
Ce chapitre présente les expérimentations formelles qui ont fait émerger ces deux concepts, et les réflexions qui les ont ancrés au centre de mes recherches.

2.1 *Is the sea Fixed and the Land Fluid?*

Comme première exposition dans le cadre de ma recherche-crédation, j'ai monté, à partir d'images fixes, deux vidéos diffusées simultanément, l'une dans un moniteur, l'autre projetée sur un tissu diaphane qui servait d'écran, tout en laissant l'image déborder sur le mur derrière. En faisant des photomontages à partir d'images provenant de mes archives personnelles, j'ai créé des villages impossibles. J'ai ensuite animé des ciels et des mers, pour offrir un contexte mouvant autour des villages, leur donnant un caractère à la fois plus ancré et plus irréel. Esthétiquement, l'idée était d'évoquer le monde du conte ou du livre d'histoires, dans lequel des éléments de réels sont reconnaissables mais détournés.

À ces vidéos, s'ajoutaient une trame de sons marins qui se développaient en étant de plus en plus déformés et menaçants, créant une impression d'inondation et de submergement inévitables. À travers le son s'articulait la thématique environnementale du projet, qui tentait de marier une esthétique de conte avec une réflexion sur la crise climatique.

Figure 2.1 *Is the Sea Fixed and the Land Fluid?*, 2022 (photos : Sébastien Huot)



Le résultat m'a toutefois déçu.

D'abord, sa réalisation était facile. Les techniques que j'ai utilisées – photographie, traitement d'images, montage – sont celle que j'utilise au quotidien dans mon travail. Je suis arrivé exactement où je savais que j'arriverais, sans surprise. Je n'ai eu l'impression ni d'avancer, ni de me mettre en danger.

Ensuite, le projet exposé n'incluait aucun travail d'écriture. Je me suis cantonné à la vidéo, délaissant une partie importante de mon travail créatif. Même le titre n'est pas de moi. Il s'agit d'une citation tirée de *Fish Story* du photographe Allan Sekula. En anglais, une langue que je parle sans problème mais avec laquelle je ne m'exprime pas (dans le sens artistique ou personnel). Comme si je m'étais sciemment éloigné de tout ce qui pouvait être écrit.

Puisque l'exposition était collective, les spectateurs et spectatrices devaient enfilez des écouteurs pour entendre le son. Ce qui contredit l'idée de submersion que je voulais créer. Avoir le choix de mettre et d'ôter les écouteurs suggère qu'on peut décider de se soumettre ou non à cette inondation. Si le son avait été inévitable, diffusé dans des haut-parleurs par exemple, le projet aurait eu beaucoup plus de portée. D'ailleurs, très peu mettaient les écouteurs, et rarement pour plus de quelques secondes. À leur défense,

choisir d'écouter un son dont l'essence est d'être, sinon inécoutable, à tout le moins angoissante, est un peu contre-nature.

J'ai toutefois retenu de ce projet deux éléments formels dignes d'être développés. D'abord, à travers la projection sur tissu ajouré qui se répétait sur le mur derrière, l'envie de bricolages apparents. Le tissu était maintenu sur un simple goujon de bois, lui-même accroché au plafond avec des fils que je ne tentais pas de cacher. Une mise en scène fragile et évidente, qui se dévoile au public et le force à voir plus loin que la simple construction. « Vous regardez un tissu accroché, mais vous voyez plus. »

Ensuite, j'ai retenu l'impact d'une vidéo où j'emploie seulement des images fixes que j'anime de manière très simple – alternance entre des surexpositions décalées, mouvements minimes. J'ai décrit au chapitre précédent comment, dans mes photographies, le mélange d'éléments reconnaissables et abstraits permet à la fois l'identification et l'imaginaire. Ces vidéos faites d'images fixes, avec des animations improbables, sont pour moi l'application en mouvement de cette manière de faire.

2.2 Un jeu d'autofiction visuelle

Pour un séminaire où l'on réfléchissait au pouvoir des institutions artistiques, j'ai rédigé une fausse biographie qu'un musée pourrait écrire à mon sujet, lors, par exemple, d'une rétrospective de mon œuvre. Bien que tout était vrai et que la rétrospective permettait vraiment de présenter mon travail, le résultat final était, évidemment, faux.

M'inspirant des biographies fictives d'Ilya Kabakov, ou des détournements de la figure de l'artiste par des gens comme Denys Tremblay et son personnage de l'Illustre Inconnu devenu roi de l'Anse St-Jean en 1997, je me suis créé un avatar d'artiste établi. En imitant le ton des textes d'exposition dans les musées, en soulignant des thématiques ou des évolutions dans mon « œuvre », et en faisant des liens à travers les époques, j'ai joué à être un musée. Il s'agissait de ma première création en photographie où je m'imaginai autre à partir de matière réelle. Ou, pour le dire autrement, il s'agissait de ma première autofiction en arts visuels.

Bien que ce soit un projet en clin d'œil, et plutôt secondaire d'un point de vue créatif, il a tout de même une grande importance dans ma recherche. Formellement, j'ai intégré l'écriture et la photographie; puis

j'ai mélangé les souvenirs, les éléments factuels, et le faux ouvertement offert et consenti; pour réussir à créer un récit cohérent. Tous les éléments avec lesquels je travaille maintenant.

2.3 *Le bureau amémorial*

J'ai trouvé chez mes parents un négatif pris par mon grand-père. Un film de format 620 : un type de film avec douze poses par bobine, aux photographies carrées. Je ne connais rien de ce grand-père, décédé quatorze ans avant ma naissance. Je suis entré en chambre noire et j'ai fait les tirages. Douze poses seulement pour développer un lien avec ce grand-père inconnu, dans l'obscurité et le recueillement de la lampe inactinique. J'ai eu l'impression que les images venaient à moi, pour reprendre l'idée de Louise Bourgeois :

You have to differentiate between memories. Are you going to them or are they coming to you. If you are going to them, you are wasting time. Nostalgia is not productive. If they come to you, they are seed for sculpture. (1998, p. 225)

J'ai choisi les trois images les plus énigmatiques, trois photographies pourtant figuratives mais présentant des sujets atypiques. Je me suis ensuite lancé le défi d'inventer, à partir de vrais souvenirs, ce qu'elles contenaient. Ainsi, j'écrirais la fiction officielle qui relie ces trois images, leur créant un nouveau passé à partir de mon point de vue actuel.

2.3.1 Archéologie, assemblage et bricolage

Pour étoffer cette histoire, j'ai collecté des objets au hasard. Un carnet de dessin, un portrait en silhouette, une valise... trouvés dans les fonds d'armoire de mes parents : très peu. Dans ma famille, tout ce qui est une archive a tendance à disparaître, ce qui est aussi une manière d'écrire la fiction officielle. Malgré la minceur de ma récolte, j'ai choisi de créer mon récit en m'adaptant à mes découvertes, comme le ferait un archéologue : en inventant des hypothèses.

Joan Gibbons décrit l'acte de creuser autant comme une manière de révéler les strates profondément enfouies, que comme une nécessité de réinterpréter celles déjà excavées. Selon elle, le souvenir est complexe parce qu'il est affecté par ce qu'on ressent au moment de creuser. Il est un amalgame entre l'écho du passé et l'expression du présent (Gibbons, 2007).

Ainsi, mes hypothèses se sont construites sur mon besoin de lire, voire d'imposer, une signification à des objets qui n'en avaient pas dans mon histoire familiale.

En rassemblant mes trouvailles dans l'atelier et en variant mes mises en scène, j'ai découvert que le jeu de créer cette histoire était, pour moi, aussi riche que d'en avoir découvert une. Pour faire émerger le récit, j'ai procédé de la même manière que lorsque j'invente autour des lieux que je photographie : en les regardant à travers ma caméra. J'ai alors compris ce que j'avais déjà ressenti inconsciemment : le cadrage est l'espace où je projette ce que j'imagine. En isolant un objet hors de son contexte, le viseur me permet de lui imaginer une histoire cohérente sans lien avec ce contexte.

En gardant cette idée de recherche-archéologie, j'ai choisi de ne faire aucune nouvelle photographie, mais je me suis permis de fouiller dans mes propres archives. Pour m'inscrire concrètement dans le projet, j'ai ajouté un autoportrait qui date de 2005.

Avec ce que j'ai assemblé, j'ai installé une pièce qui ressemble à un bureau. Cette création faite à partir de fragments découverts au hasard, plutôt qu'en créant les matériaux de mon travail, me relie à l'image du bricoleur telle qu'elle est décrite par Claude Lévi-Strauss :

Or, le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés (...) en utilisant des résidus et des débris d'événements : (...) des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société. (1962, p. 31)

Cette image du bricoleur créant des mythes à partir de ce qu'il découvre convient aussi à la manière dont je photographie : ne travaillant jamais en studio ni avec des mises en scène, m'appropriant plutôt des images dont je détourne le sens – même quand je les utilise pour ce qu'elles représentent. Ainsi, j'utilise des résidus, des débris et des témoins fossiles d'un événement, pour élaborer un nouvel ensemble structuré.

Figure 2.2 *Le Bureau amémorial*, 2023 (photos : Sébastien Huot)



2.3.2 Les textes du *Bureau amémorial*

Pour chacun des objets exposés, j'ai ensuite écrit des textes, tous inspirés de souvenirs réels. En plus du récit vague que le bureau-assemblage évoquait déjà, ces textes proposaient de nouvelles histoires, multiples, autonomes, comme des rayons divergents partant d'un même noyau. Aucune n'était complète, mais toutes lançaient des pistes vers des récits potentiels. Les textes étaient écrits sur des cartons blancs, placés à côté des objets qu'ils décrivaient, imitant des cartels d'exposition. La présence de ces faux cartels donnait à l'ensemble un aspect institutionnel, rappelant les installations qu'on voit dans des musées d'histoire et de civilisation, du type : « Intérieur ouvrier montréalais, vers 1930 ». Une autre forme d'archives, une autre forme de fiction officielle que je m'amusais à questionner.

J'ai écrit en étant le plus concis possible, faisant des phrases denses en songeant à l'impact qu'elles auraient sur mes faux cartels. J'ai employé un procédé que j'ai développé dans des exercices d'écriture où la longueur du texte est restreinte. Pour parler en termes littéraires, je commence le récit le plus proche possible de son dénouement, mais en laissant traîner dans la même phrase des éléments qui évoquent à la fois la situation initiale et l'élément déclencheur. La situation finale étant absente, le lecteur ou la lectrice se retrouve dans une tension où il lui faut l'imaginer.

Pour ces textes, je suis remonté jusqu'à des souvenirs précis et lointains de ma jeune enfance, une période que je n'ai pas l'habitude d'explorer. Il ne s'agissait pas d'un choix délibéré, mais plutôt la conséquence des objets que j'avais découverts dans mon archéologie-bricolage liés à mon histoire familiale. Certains des textes, d'une grande candeur et me dévoilant avec beaucoup de vulnérabilité, m'exposaient d'une manière dont je n'ai pas l'habitude. En montant l'installation, j'ai été tenté plus d'une fois de me retenir. Mais j'ai retenu les leçons de l'exposition précédente : me mettre en danger. Ce faisant, j'ai aussi donné

raison à Levi-Strauss qui, parlant du bricoleur, rejoint Céline Huyghebaert lorsqu'elle évoque la mémoire : « Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi » (Levi-Strauss, 1962, p. 30).

2.4 Le ludique et le son

Un des éléments nouveaux qui est sorti de ce travail est l'aspect ludique de mes créations. Ce que je proposais dans *Le bureau amémoriel* est un jeu en clin d'œil : un simulacre de représentation muséale qui s'affirme comme faux, et qui invite les spectateurs et les spectatrices à jouer avec moi.

Le son était indirectement présent. Il se faufilait à travers un ruban magnétique enfilé sur un magnétophone, mais qu'on n'entendait pas. Ici, la recherche-archéologie avait été fructueuse. Toujours chez mes parents, dans une boîte qui avait survécu au grand nettoyage du dernier déménagement, j'ai trouvé un ruban magnétique. Selon ce qui est écrit sur l'étiquette de la boîte de métal, l'enregistrement date de 1966, et aurait été fait par la chorale où mes parents se sont rencontrés. Ils me l'ont laissé, mais un sursaut de pudeur les a poussés à me faire promettre de ne jamais l'écouter. L'anecdote était tellement forte que c'est presque mot pour mot ce que j'ai écrit. C'est le seul objet qui venait avec sa propre histoire, son propre texte, sans que j'aie à l'inventer. Le cartel disait seulement : « promets de ne jamais l'écouter ». Il résumait aussi un autre des thèmes du *Bureau amémoriel*, présent dans le titre : ce refus de mémoire, cette déconnexion avec le passé qui, au nom d'un certain pragmatisme, est un élément important de mon histoire familiale.

Même si l'installation était silencieuse, le son était présent, inévitable même, sans qu'on ait besoin de mettre des écouteurs.

Dans *Le bureau amémoriel*, j'ai réuni presque tous les éléments que je désire rassembler dans mon projet final : la photographie, l'écriture, le récit, le son, l'aspect ludique et un bricolage improbable d'éléments disparates. Il n'y manquait que la performance.

Figure 2.3 « Promets de ne jamais l'écouter », détail du *Bureau amémorial*, 2023 (photo : Sébastien Huot)



2.5 La mémoire comme phénomène personnel et subjectif

Dans *Contemporary Art and Memory*, Joan Gibbons analyse le processus mémoriel dans un contexte de création artistique, pour ensuite réfléchir à une de ses utilisations fréquentes en art contemporain : l'autobiographie. D'emblée, elle affirme l'aspect essentiel de la mémoire, mais aussi son caractère imprécis :

Memory is one of the most vital of our faculties, the apparatus that allows for recognition (recognition) without which the powers of cognition itself remain transient and unframed. However, memory is never just a straightforward process of recording lest we forget and, even in the best equipped of minds, it can be a slippery mechanism. (2007, p. 1)

L'idée de la mémoire comme phénomène personnel et subjectif est relativement récente, selon Gibbons. Dans la Grèce antique, on la voyait comme un fait objectif qu'on devait maîtriser, pour être capable de nommer et répertorier les choses, et ainsi, comprendre le monde. Depuis le milieu du 19e siècle, le développement de la psychologie a tranquillement changé cette perception. La mémoire est désormais vue comme une réorganisation constante – même si inconsciente – du passé, de manière à expliquer et justifier le présent. Cette réorganisation est perméable aux émotions, aux désirs, aux préjugés, aux réflexions après-coup, et ainsi de suite. La mémoire est donc un processus interne à chaque personne, et un élément majeur de la création de l'identité.

Memory of course, is inherently selective and there is a proven tendency to rework the original facts of an event or experience in a way that coheres around the wishes and values of the person remembering. (2007, p. 12)

Selon Gibbons, qui analyse plusieurs pratiques autobiographiques tout au long de son livre, depuis le début du vingtième siècle les artistes modernes – et à leur suite les artistes des différents courants contemporains – travaillent avec le souvenir dans un but de définition identitaire. Particulièrement pour interpréter les traces de réel et les affects émotifs qu’elles ont créés et qu’on porte en soi. Dans cette optique, la mémoire prend l’aspect d’une énigme qu’on doit résoudre pour comprendre qui on est. Gibbons souligne l’influence majeure de Proust dans cette manière d’utiliser la mémoire comme matériau créatif. Le cycle romanesque *À la recherche du temps perdu* pourrait être résumé comme la longue résolution d’une énigme mémorielle où l’auteur cherche à se définir; une énigme lancée suite à l’éveil d’un souvenir enfoui (la fameuse madeleine de Proust).

In his quest for authentic personal knowledge, Proust (...) treated memory as something that has an emotional rather than an intellectually organized base – as an important constituent of a person’s inner self. (2007, p. 3)

Gibbons fait de Proust un précurseur des artistes contemporains qui réfléchissent aux frontières entre vie privée et création publique. Elle nomme, par exemple, l’installation *My Bed* (1998) de Tracey Emin, ou *Untitled (Perfect Lovers)* (1991) de Felix Gonzales Torres qui, aussi loin soient-elles de *À la recherche du temps perdu*, n’en partagent pas moins l’idée de rendre publics des éléments de vie privée.

Proust was to recognize and comment on the important role that memory has as a creative power to bridge the gap between past and present in a way that connects personal truths to a wider audience or readership. (2007, p. 3)

Citant Proust, Gibbons présente deux formes de souvenirs : le volontaire et l’involontaire. Le souvenir volontaire permet d’évoquer l’image des choses, leur forme extérieure, leur contexte. L’involontaire, beaucoup plus significatif selon Proust, survient quand un détail – odeur, musique, objet... – ravive une émotion sans lien direct avec la situation vécue, mais plutôt avec des événements passés dont le souvenir émotif était enfoui, voire oublié.

Dans mon projet de recherche, ce qui m’intéresse est le rappel de lieux, de situations, d’images pour unir, comme dit Gibbons, le passé et le présent, en offrant à l’auditoire mes expériences personnelles. Évoquer en eux des sentiments dont le lien avec ce que je raconte est semblable à l’index en photographie : le

rappel d'une trace. Les souvenirs volontaires évoqués sont les miens. Ceux involontaires qu'ils éveillent appartiennent à chaque personne.

2.5.1 *La peinture à Dora*, ou le souvenir sciemment construit

La fonction identitaire de la mémoire est particulièrement tangible dans le texte *La peinture à Dora*, de François Le Lionnais. Résistant français emprisonné au camp de concentration de Dora en 1944, affecté à la construction des missiles V2 dans des conditions inhumaines, il se réfugie dans le souvenir de la peinture pour s'abstraire de la violence et de l'aliénation qu'il subit, et garder ainsi un lien avec la part de lui qui n'est pas un esclave brutalisé. C'est un souvenir involontaire qui lance sa réflexion, alors qu'il reconnaît, dans l'horreur qui l'entoure, dans les couleurs, dans l'ambiance, un tableau de Breughel.

L'Enfer de Dora se métamorphosa subitement en un Breughel dont je devins l'hôte. Favorisé sûrement par l'affaiblissement physique et mental dans lequel nous nous trouvions, une vive exaltation s'empara de moi : l'impression de m'être évadé, comme aurait pu le faire une fumée, sous l'œil de mes gardiens imbéciles. Cette euphorie fut de brève durée. Elle fut assez longue cependant pour me permettre de supporter la solide volée de coups de poing et de gifles à décrocher les mâchoires (...) qui furent mon lot quand mon tour arriva d'être fouillé. (2016, p. 6)

Cette anecdote qui clôt le premier paragraphe est le seul moment où la violence du camp est présente dans le texte. À partir de cette épiphanie, l'auteur ne parle que de peinture, et d'un jeu qu'il fait avec un codétenu, analysant des toiles qu'ils ne voient que dans leurs souvenirs :

Je lui décrivis ces œuvres avec la plus grande minutie pendant les interminables heures d'attente sur la place d'appel. Doué d'une excellente mémoire, Jean réussit ce tour de force de se familiariser avec quelques tableaux célèbres au point de pouvoir en parler en meilleure connaissance de cause que tant de gens qui les ont regardés sans les comprendre. (2016, p. 14)

Ainsi, la violence est complètement occultée par la peinture, par le choix du narrateur de se définir par ses souvenirs plutôt que par son environnement; par ce qui est signifiant pour lui malgré l'éloignement géographique et temporel, plutôt que par l'horreur qui lui est imposée, même si elle est quotidienne. Ce qui rend le texte si fort, c'est précisément ce choix conscient de porter à bout de bras ses souvenirs pour se rappeler qui il est, alors même qu'on lui refuse toute individualité.

Ce faisant, nous avons fini par extraire de chaque œuvre un détail seulement, parfois deux, infiniment plus sonores, plus lourds et plus justes, - plus vrais que la misérable réalité qui nous broyait sans nous convaincre. (2016, p. 18)

La lecture de ce texte a directement orienté ma recherche. Le Lionnais propose un modèle où la mémoire et le souvenir sont des éléments qu'on décide d'évoquer et de modeler comme on le souhaite, et non une réalité qu'on traîne avec nous, comme le serait par exemple notre taille ou la couleur de nos yeux. Évidemment, je ne le fais pas dans les conditions extrêmes que vivait Le Lionnais, ni pour les mêmes raisons, mais ce texte me donne le droit de jouer avec mes souvenirs et d'aller y chercher ce qui me plaît, sans égard au rôle de témoignage véridique qu'on leur associe.

Enfin, ce qu'ils font, lui et son ami, est aussi un jeu. L'absurdité de discuter de peinture en analysant la richesse des couleurs ou la maîtrise des perspectives sur une simple évocation de souvenirs, implique d'accepter des règles et des conventions typiques des jeux. « Voici le moment où nous sommes critiques d'art », pourraient-ils dire, même si, en vérité, ils font semblant. Comme on pourrait dire, en allant voir Shakespeare : « Voici le moment où je verrai un roi trahi par ses proches ».

Cette lecture a été pour moi une illumination, une manière de nommer et d'ordonner ce que je sentais déjà de manière latente dans ma pratique et que je tentais d'articuler : je peux jouer avec mes souvenirs.

2.5.2 *Le drap blanc*, ou le souvenir en fuite

À l'opposé du parti-pris mémoriel de François Le Lionnais se trouve Céline Huyghebaert, dans *Le drap blanc*. Constatant que ses souvenirs sont insuffisants pour cerner la figure de son père, elle s'accroche à ceux de son entourage, à des objets, à des documents officiels. Mais elle sait que même en faisant émerger tout ce qu'elle peut, l'essence de qui était son père disparaîtra, pour que s'installe plutôt un récit officiel, sorte d'amalgame médian d'un ensemble de souvenirs souvent contradictoires. « Avec le temps, un souvenir se recouvre de récits superposés jusqu'à ce que l'événement originel soit totalement hors d'atteinte ». (2019, p. 215)

Dans les entrevues qu'elle fait, elle constate à quel point les souvenirs sont contaminés par certains éléments incontournables – par exemple, maintenant qu'on sait que le père est décédé d'une cirrhose, on explique tel événement à travers la maladie, même si on l'ignorait à l'époque – mais encore plus par l'émotion de chacun au moment de répondre aux questions de l'autrice. Trois ans après avoir réalisé ses

premières entrevues, elle fait relire et réciter à ses sœurs et à sa mère les transcriptions qu'elle en a faites, comme une pièce de théâtre qu'elles joueraient. Déjà, les sœurs, la mère et même l'autrice corrigent, éliminent, rajoutent, contestent. La douleur et la colère du deuil ayant évolués, le souvenir s'est déjà réécrit pour chacune, et il est confronté à celui qui avait été enregistré.

CÉLINE, *qui lit avec une grimace* – Je n'ai pas compris pourquoi personne ne m'avait prévenue plus tôt. Pourquoi tu m'avais maintenue dans l'ignorance.

Elle effacerait bien cette phrase de la transcription et, de leurs souvenirs, les traces de cette rancœur qui lui semble maintenant indécente. Christelle lit d'une voix douce alors que, trois ans auparavant, elle avait parlé durement.

CHRISTELLE – Sauf que je ne t'ai pas maintenue dans l'ignorance. (2019, p. 278-279)

Et plus loin :

Christelle écarquille les yeux à la lecture de ce passage, se détourne des feuilles pour regarder Céline.

CHRISTELLE – Je n'avais pas réfléchi à ça.

CÉLINE – Pourtant, je t'en avais parlé dans la précédente entrevue.

CHRISTELLE – Oui, peut-être. (*Elle réfléchit.*) Mais je ne m'en souviens plus.

Céline se souvient très bien que Christelle avait balayé cette idée avec beaucoup d'assurance la dernière fois. (2019, p. 287)

Pour Céline Huyghebaert, le souvenir est voué à évoluer en récit. Ainsi le dernier chapitre de son livre raconte une visite qu'elle fait à son père alors qu'il habite dans un motel à St-Louis-du-Ha!-Ha!, au Québec, un endroit où il n'est jamais allé. Pour offrir une fin positive à leur relation, elle exagère et fictionnalise à l'extrême ses souvenirs dans une anecdote qui, aussi fausse soit-elle, n'en est pas moins plausible avec le personnage qu'on a découvert dans le reste du récit. En quatrième de couverture, elle écrit : « ...cette absence que laissent les morts, avec laquelle ceux qui leur survivent tissent des fictions pour s'en sortir ». (2019, quatrième de couverture)

Que cette fiction soit tissée à partir d'un bricolage d'éléments mémoriels disparates, comme le fait Céline Huyghebaert, ou grâce à une connaissance précise et encyclopédique, comme Le Lionnais dans ses échappées mentales à Dora, elle n'en demeure pas moins fictive. C'est ce glissement vers la fiction qui m'intéresse.

2.6 Souvenirs construits ou en fuite dans ma recherche-création

Si j'avais à ordonner les matériaux de ma recherche-création selon ces deux types de souvenirs, je les classerais ainsi :

Les objets que j'utilise – meubles, machine à écrire, rétroprojecteur – sont plutôt des souvenirs en fuite, traces d'un passé disparu et souvent oublié. Dans ma tentative de les charger de sens, je les fictionnalise non pas dans un souvenir construit, puisque je leur impose des choses qu'ils n'ont jamais portées, mais plutôt dans un rôle fictif pour développer ma narration. Ils servent à la mise en scène de ma performance, pour indiquer au public qu'il assistera à un spectacle mémorial. Comme un premier indice, dès l'entrée dans la galerie d'art, de l'univers fictif que j'évoque. Mais ils sont seulement périphériques dans la création du récit lui-même.

Les images et les textes sont des souvenirs construits. Même si je les déforme, il n'en demeure pas moins qu'à un moment de ma vie, j'ai été présent à l'endroit que j'ai photographié (Barthes a un peu raison, ça a été), et j'ai vécu l'interaction que je raconte. Quelle que soit la manière dont je les détourne, c'est sur ces souvenirs construits, sur ce fond de véracité, que je crée la majeure partie de ma fiction.

CHAPITRE 3

CE QUE J'ÉCRIS, CE QUE JE PHOTOGRAPHE, ET LE SOUVENIR

Après les deux expositions au CDEx, je me suis lancé dans un travail plus vaste, qui englobait enfin tous les éléments de ma pratique. Mais il m'en restait un à découvrir : la performance.

Dans ce chapitre je décris le contenu des textes que j'utilise pour mon projet de recherche-crédation, particulièrement la place de l'autre. Puis je parle de l'importance des lieux dans ma photographie. J'analyse mon travail dans la tradition de la création à contraintes. Je parle de transfert de souvenir. Et je termine en décrivant mes expérimentations et comment j'ai glissé, par accident, vers la performance.

3.1 L'écriture : les moments charnières et les épisodes de création

Plusieurs de mes textes racontent des souvenirs de jeunesse, ou plus précisément du moment où la jeunesse se dissout dans l'âge adulte, entre 15 et 25 ans. Une époque de transformation et de développement qui est une forme de sculpture de soi encore plus concrète que celle qu'on fait avec l'écriture. Les souvenirs qui ne datent pas de cette époque partagent cette idée de moments charnières : rencontre, rupture, joie, adieux, deuil, découverte. Ce n'est pas un choix délibéré. Peut-être que si j'écris ce type de souvenirs, c'est pour retrouver la fébrilité de créer qui je suis? Ou parce que ces moments, en me rendant plus vulnérable, me rendent aussi plus disposé à la création, dans une dynamique d'influence réciproque où l'émotion me rend créatif et la création me rend sensible.

Mon processus d'écriture pourrait se résumer ainsi : si j'écris pour raconter une expérience – si je la choisis au détriment d'une autre – c'est spécifiquement pour en extraire un sens. En accord avec l'idée de l'autofiction comme sculpture de soi proposée par Asselin et Lamoureux (voir section 1.10.1), l'importance d'un souvenir, et surtout sa signification, s'imposent à moi lorsque j'en fais un texte. Puisque nos souvenirs nous définissent, mon rapport au monde se développe donc par l'écriture.

3.2 Expérimentations avec le texte

Dans le but d'explorer le souvenir, j'ai orienté mes expérimentations vers des textes déjà écrits. Certains avaient quelques mois, d'autres plusieurs années. J'ai isolé des extraits avec l'idée d'aller chercher la section la plus chargée émotionnellement. Dans les premières versions, les parties de texte retenues comptaient plusieurs phrases et prenaient l'aspect d'histoires autonomes : les liens entre les personnages

étaient clairement décrits, la temporalité – tant l'époque du souvenir que le moment conté – était compréhensible, et les situations évoluaient selon une logique narrative classique, quoique condensée. Les textes ainsi créés étaient de courtes histoires autonomes, cohérentes en elles-mêmes mais ne s'articulant pas entre elles. Comme un recueil de nouvelles extrêmement courtes.

3.2.1 Un seul motif narratif

Insatisfait du résultat, trop proche encore d'une écriture romanesque, j'ai fait plusieurs tests d'élagages et de coupures, pour finalement m'imposer une forme où je ne gardais qu'une idée, qu'un seul motif narratif par texte. Ce que j'appelle un motif narratif est un événement complet, autonome dans un récit plus vaste qu'il contribue à faire évoluer, et qui peut être compris pour son propre déroulement même sans le contexte que lui confère le reste du récit.

Le motif narratif que je gardais était le moment le plus émouvant du texte. Le passage où les émotions étaient les plus vives, sans chercher à les expliquer.

J'ai donc coupé le contexte, la temporalité, la nature des personnages et la dynamique entre eux. Les extraits se résumaient à une interaction entre des inconnus, sans passé, sans justification, comme si je découpais un moment hors de ce qui l'a provoqué; comme si je le cadrais en laissant hors-champ plein de sous-entendus.

Exactement comme je fais en photographie.

3.2.2 La réécriture

Quand j'isolais les extraits de texte, je me permettais une légère réécriture. D'abord, j'ajustais les temps de verbe. Ensuite, je m'assurais que la narration soit toujours au « je », et j'ôtai le nom des personnages autour du narrateur pour les remplacer par un « tu ». En écoutant la lecture des extraits, on ne sait pas à qui je parle et il est possible de croire qu'il s'agit d'une seule et même personne. Ce Je et ce Tu indéfinis facilitent aussi l'identification du public avec mes récits.

Les tests de lecture que j'ai faits, en enchaînant les extraits d'abord en ordre chronologique, puis au hasard, m'ont surpris. L'histoire que je contais avec ces bribes était extrêmement intense. Les émotions vives qui se percutaient, créaient un concentré d'expériences touchant, voire troublant. Je craignais que, puisque

les anecdotes lues étaient indépendantes l'une de l'autre, il en résulterait un récit incohérent. Au contraire, couper le contexte créait les conditions parfaites pour que se crée un récit global. Ici aussi, comme lorsque j'assemble des photographies en atelier, le récit se construisait dans les interstices entre les textes.

J'ai su, dès les premiers tests, que je venais de trouver un élément majeur de mon projet. Et j'ai répondu à une des questions principales de ma recherche-crédation : il est possible de créer du récit avec des bribes de souvenirs disparates.

3.2.3 Sujet des textes : la place de l'autre

L'élément majeur présent dans mes textes est l'autre. Les moments que je raconte sont partagés avec quelqu'un. Ou, s'il n'y a personne, je parle de son absence, de sa présence en négatif. La charge émotive du texte est une conséquence de cette rencontre. Ce choix n'est pas accidentel. Au-delà de l'écriture, le contact avec l'autre est ce qui construit qui je suis, comme artiste et comme personne³.

La romancière et essayiste Siri Hustvedt a écrit sur cette idée de l'autre comme construction de soi, tant à travers les personnages de ses romans, que dans des essais et des textes philosophiques. Dans *Living, Thinking, Looking*, elle développe cette idée : « We come ourselves through others, and the self is a porous thing, not a sealed container » (2012, p. 70).

Cette confirmation de soi par les autres, qui implique le jugement d'autrui pour se définir, m'intéresse particulièrement en ce qu'elle s'oppose, au point de devenir un acte de résistance, à l'individualisme omniprésent et au chacun-pour-soi capitalistes. À cette vision centrée sur soi, je préfère une dynamique communautaire dans laquelle je m'accepte vulnérable à la part, et à l'apport, des autres dans ma vie. Comment ils me perçoivent, m'acceptent, et m'accueillent influence directement qui je suis. Dans *What I Liked*, Siri Hustvedt fait dire à un de ses personnages :

I've decided that mixing is a key term. It's better than suggestion, which is one-sided. It explains what people rarely talk about, because we define ourselves as isolated, closed bodies who bump against each other but stay shut. Descartes was wrong. It isn't : I think, therefore I am. It's : I am because you are. That's Hegel—well, the short version. (2003, p. 91)

³ Quelques-uns de ces textes peuvent être lus à l'Annexe B.

Je suis parce que nous sommes, et j'écris sur ces rencontres où on n'aurait pas dû se fermer, sur celles où on a réussi à ne pas être silencieux, sur celles où il y a des cris de fureur ou des silences de joie, en étant toujours sensible à ce qui en résulte.

Hustvedt évoque le philosophe Martin Buber, et ce qu'il appelle *The Between*, l'Entre-deux⁴ : « an ontological reality that could not be reduced to either person involved and was more than both » (Hustvedt, 2012, p. 201).

When I was in my adolescence, I used to think that in every relationship between two people, there was also a third entity—an imaginary creature the players made between them. (...) People were able to create both fairies and monsters between them, especially if love was involved. (2012, p. 196)

La référence à l'amour souligne le rôle des émotions dans cet Entre-deux. C'est ce que je tente de faire avec mes textes : invoquer des fées ou des monstres à travers les sentiments qui me lient aux autres.

Dans « *I am because you are* » : *relationality in the works of Siri Hustvedt*, Christine Marks analyse cette vision dialogique de l'identité en citant aussi Martin Buber :

Instead of looking at a single individual and her environment, [Martin Buber] regards a minimum of two individuals who are in relation to each other as the smallest, irreducible unit of human existence. (Marks, 2013, p. 33)

Ma motivation pour mon projet de recherche-crédation, et plus largement pour exposer de l'art, est d'engager ce dialogue, cette plus petite unité de l'existence humaine, avec le public, à travers des textes qui racontent eux-mêmes la rencontre. Bien qu'ils soient tous médiés par ma voix, ils témoignent d'une polyphonie : les voix multiples que j'ai prises tout au long ma vie, ou que je me suis donné après-coup en écrivant; les voix que je prête aux nombreux « Tu » présents dans mes textes; les voix des Entre-deux qui se sont faufilees dans chacune de ces rencontres. Ensemble, elles créent la chorale de ma vie, mal rythmée, atonale, et qui ne s'écoute pas quand elle chante. Le théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine, en analysant cette idée de polyphonie chez Dostoïevski, affirme : « *A single voice ends nothing and resolves nothing. Two voices is the minimum for life, the minimum for existence* » (Bakhtine et Booth, 1984, p. 252)

⁴ La traduction de « *The Between* » vers « *Entre-deux* » est de moi

3.3 La photographie : utilisation d'archives

Poursuivant l'idée de créer des connivences entre mes photographies au-delà des liens réels qui les unissent (lien de lieu, de temps, d'intention, par exemple), et puisque mon travail s'articule autour du souvenir, j'ai choisi de ne faire aucune prise de vue pour ce projet, mais plutôt de fouiller dans mes vieilles photographies, comme j'avais fait pour *Le bureau amémorial*. Je me suis aussi fixé comme règle d'utiliser des images que je n'avais jamais exposées. Au moment d'écrire ces lignes, la photographie la plus ancienne que j'ai choisie date de mes dix-neuf ans, 1991. La plus récente de 2021. Trente ans les séparent.

Il m'est possible de savoir de quelle année datent mes images. Mais mes négatifs – et plus récemment mes fichiers informatiques – étant classés avec une rigueur qui a ses limites, tout autre détail dépend de ma mémoire. En fouillant dans mes vieilles images, je suis tombé sur des photographies oubliées qui traînent avec elles un mystère complet. Architecture déformée, ambiance nocturne ou paysage marin qu'aucun contexte, dans le reste du film ou dans les images avoisinantes, ne me permet de situer. Pour la construction de récit, ces photographies s'avéraient les plus porteuses, puisque dès la recherche d'images commençait la construction. Même moi, qui tire les ficelles derrière le jeu, je devais me soumettre à la devinette que je pose au public : qu'est-ce que ça raconte? Et mieux qu'aucune autre, ces photos-mystères me permettaient de détourner l'idée de la photographie-témoin, puisque je n'avais aucune idée de quoi elles pourraient témoigner.

3.3.1 *Tout embrasser*, de Raymonde April

Alors que j'avais déjà entamé ce projet, j'ai découvert la création de Raymonde April intitulée *Tout embrasser*, travail d'archives où elle dévoile ses images dans quatre vidéos présentées sur autant de moniteurs, placés côte à côte sur un même plan face au public. Le même film joue dans les moniteurs, mais en débutant à des moments différents, permettant des juxtapositions accidentelles qui créent de nouvelles significations. Dans une vidéo de la série *Un artiste, une œuvre*, disponible sur la chaîne YouTube du MNBAQ, elle en parle avec un langage étrangement semblable au mien.

Il y a une dimension autobiographique et il y a une dimension de fiction. (...) C'est assemblé de façon très subjective, alors il y a de la place pour que quelqu'un reconnaisse quelque chose qui lui appartient (...) qui ne me concerne pas nécessairement, et s'identifie pour elle-même, et commence à penser à d'autres choses. (2016, vidéo du MNBAQ)

L'œuvre m'avait fasciné, particulièrement pour ce qui se crée dans les interstices : dans l'enchaînement des photographies sur chaque moniteur; puis dans la juxtaposition des images d'un moniteur à l'autre. Raymonde April montre un foisonnement de photographies, mais aussi un foisonnement d'entre-deux, sans cesse renouveler selon un principe de hasard. Et tout comme dans mon propre jeu de souvenirs généré par le hasard, elle affirme que son travail se situe « entre le document et la fiction, entre le présent et le passé, et entre la mémoire et l'invention ».

Figure 3.1 *Tout embrasser*, Raymonde April, 2000 (photo tirée du site web du MNBAQ, non créditée)



3.4 Filiation avec la création à contraintes

3.4.1 La *Blackout Poetry*

Écrire à partir d'un texte dans lequel je coupe rappelle des jeux de créations comme la *Blackout Poetry*. La technique consiste à créer un poème en utilisant un texte préexistant, et en noircissant des phrases pour garder seulement les mots qu'on souhaite. Le nouveau texte garde néanmoins des traces de la source originale.

Un article sur le site *writers.com* décrit la pratique, et analyse particulièrement le lien entre le texte original et le texte final :

Not all blackout poems have a relationship to their source text, but the best blackout poetry often carries a dialogue with its source. (...) Well-crafted blackout poetry pages give new meanings to old texts, and the interplay of those texts often creates new and surprising meanings. (Glatch, 2025, article disponible en ligne)

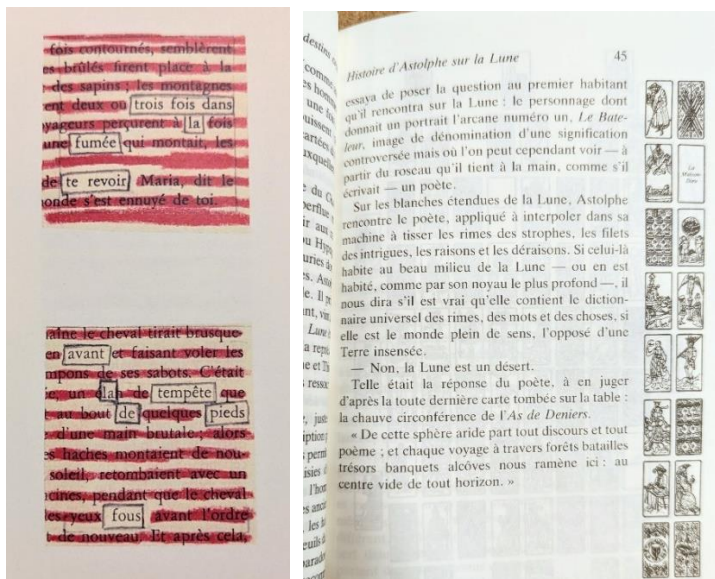
Un bon exemple de *Blackout Poetry* où cette interaction est palpable est *Aria de laine* (MEB, 2017), un livre où l’auteur MEB crée des poèmes en coupant des extraits dans *Maria Chapdelaine*, le classique de la littérature québécoise de Louis Hémon. Elle utilise un cadre de quelques centimètres, qu’elle place directement sur les pages, et s’impose de ne garder que des mots qui sont dans le cadre. Le résultat est une poésie résolument actuelle, mais écrite avec le vocabulaire et le style de la littérature du 19^e siècle.

De la même manière, les textes que j’utilise oscillent aussi entre deux univers : le récit d’autofiction dont ils sont issus et dont ils traînent l’univers en sous-entendus, et l’improvisation narrative que je crée en les juxtaposant, où les morceaux de textes disparates, en s’agençant tant bien que mal, créent un nouveau monde de sous-entendus.

3.4.2 Le récit par l’image : *Le château des destins croisés*

L’utilisation d’images pour faire évoluer mon récit rappelle *Le château des destins croisés*, d’Italo Calvino (1973). L’auteur, membre de l’Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), habitué aux jeux littéraires et aux contraintes créatives, s’est donné le défi d’écrire des nouvelles en pigeant des cartes de tarot, façonnant ses récits selon les méandres que les cartes imposent. Le livre raconte à la fois les nouvelles ainsi créées, mais aussi le processus. Calvino nous dévoile les cartes à mesure qu’il les pige, nous fait part de ses surprises, de ses culs-de-sac, et même de ses pirouettes pour interpréter les figures du tarot et en faire des histoires cohérentes.

Figure 3.2 Extrait de *Aria de laine* (livre non paginé); et *Le château des destins croisés*, d’Italo Calvino, p. 45, la conclusion de *Histoire d’Astolphe sur la lune*, avec les cartes de tarots qui ont été tirées pour construire le récit.



3.5 Le lieu dans mes souvenirs

Bien que je coupe le contexte de ce que je raconte, je garde le détail des lieux : sur le perron d'une église à Stockholm, sur l'autoroute 20 au kilomètre 215, dans un appartement sur la rue des Grisons... Mes souvenirs, tant photographiés qu'écrits, se construisent toujours autour d'endroits spécifiques. Dans l'article *La poésie et le lieu*, paru dans la revue *Noésis* (numéro 7, 2004), Béatrice Bonhomme analyse le lien entre la création et l'endroit qui l'a inspirée.

Il y a donc (...) des lieux référentiels avec une poésie qui possède, bel et bien, une base biographique, liée à des objets, des situations ou des personnes impliquées dans la vie, et en même temps la transformation de cet espace référentiel en espace fictionnel, la poésie s'efforçant de gommer ou de transformer cette ou ces références sans quoi elle ne serait pas. (2004, article disponible en ligne)

J'efface certaines références et j'en transforme d'autres. Pour la photographie, les références gardées sont souvent déformées ou tronquées, alors qu'en littérature elles sont plutôt soulignées et magnifiées. Un processus directement lié aux conditions de création différentes selon que je prends une photographie ou que j'écris un texte. Dans *Écrire le lieu : une question de posture*, Rachel Bouvet écrit :

Une chose est sûre : écrire le lieu in situ ne va pas de soi. Trimballer un carnet dans lequel on prend des notes de terrain, cela va encore, mais ce n'est que le début d'un long processus. Écrire le lieu demande du temps, de la distance aussi. Difficile de comparer l'écrivain (...) avec le photographe qui sort de sa sacoche l'équipement adapté à toutes les conditions atmosphériques. (2020, article disponible en ligne)

Mes images sont prises pour garder l'ambiance que m'inspirent les lieux, et que je m'efforce de capter dans la caméra sur place, au moment-même où je les ressens. Alors que mes textes transforment les décors en métaphores de ce qui s'y déroulent dans un processus d'écriture après-coup. Mais dans un cas comme dans l'autre, se déroule un échange où le lieu est essentiel à la création, à la fois inspiration et assise de l'objet-souvenir. Béatrice Bonhomme décrit cette transformation de l'espace physique vers un espace personnel :

L'espace est ainsi projection affective de la mémoire, espace chargé d'histoire et de souvenirs qui s'attachent à des lieux, mémoire redoublant le trajet effectué pour le transformer en espace intérieur. (2020)

3.6 Le transfert de souvenir, retour sur Céline Huyghebaert et François Le Lionnais

Une part importante de mon projet de recherche-crédation se base sur l'idée de transfert du souvenir. Faire revivre au public des expériences qu'il n'a pas vécues.

Dans une section de *Le drap blanc*, Céline Huyghebaert fait des entrevues sur son père avec des personnes qui ne l'ont jamais connu, sinon à travers ce qu'elle-même leur a raconté. Les questions sont toujours les mêmes, et donnent lieu à une variété de réponse qui témoigne de la (re)construction du souvenir, d'abord chez Céline Huyghebaert au moment où elle leur parlait de son père, ensuite chez chacune de ces personnes au moment de répondre à l'entrevue. L'une d'elle conclut son entrevue en disant : « Je n'en reviens pas d'avoir pleuré en remplissant ce questionnaire » (2019, p. 117). Ainsi le souvenir transféré de Céline Huyghebaert vers son amie est si fort que l'amie est triste de fouiller dans des choses qu'elle n'a pourtant pas vécues.

François Le Lionnais nous conte cette anecdote, alors qu'il discute de peinture avec son ami Jean, prisonnier comme lui au camp de Dora.

Je crois avoir rendu mon camarade quelque peu amoureux de cette précieuse jeune fille qui, sur la gauche de *L'Embarquement pour Cythère*, nous tourne presque le dos et engage avec une charmante décision son bras dans celui d'un jeune gentilhomme pour l'entraîner vers la nef en partance. (2016, p. 20-21)

Ce qui se dévoile dans ce texte, en plus du pouvoir libérateur de la mémoire en général et de l'art en particulier, c'est le partage de souvenirs. L'ami Jean, nous précise l'auteur, ne connaît pas la peinture *L'Embarquement pour Cythère*. Il en vient donc à être ému des seuls comptes-rendus que lui en fait Le Lionnais.

Lors d'une première expérimentation devant public, j'ai ainsi lu des extraits de souvenirs, au hasard, sans contexte ni logique. Les commentaires que j'ai reçus soulignaient combien cette lecture était émouvante. Une amie m'a dit : « j'ai failli pleurer ». Pourtant, ici comme dans les textes de Le Lionnais et Huyghebaert, personne dans cette foule n'avait participé aux événements que je décrivais. Étaient-ils émus parce qu'ils faisaient des liens avec leurs propres expériences? Ou par empathie avec ce que je ressentais?

Quoiqu'il en soit, mon postulat se vérifiait : il était possible de créer un récit à partir de mes souvenirs fragmentaires, et le public pouvait se retrouver dans ce récit.

CHAPITRE 4

***T'AS JAMAIS AIMÉ CETTE PHOTO* : PROJET DE PERFORMANCE AU CDEX**

Je présenterai une exposition qui aura lieu durant cinq jours en janvier 2026, au CDEX avec une performance lors de l'ouverture. Le titre de cette exposition sera *T'as jamais aimé cette photo*.

L'exposition aura lieu tout au long des cinq jours. La galerie sera obscurcie, et on s'y promènera dans un décor assemblé à partir d'objets anciens qui traînent leur propre histoire, un peu comme pour le projet du *Bureau amémorial*, mais avec des thèmes différents, plus axés sur mes expériences personnelles que sur mon passé familial. En plus de permettre les projections, la pénombre servira aussi à rendre le public réceptif à la fiction, semblable à ce qu'on ressent dans l'obscurité d'un cinéma ou d'un théâtre.

Des photographies seront accrochées ou projetées. Des textes, enregistrés et diffusés. La mise en scène créera des espaces spécifiques, avec leurs ambiances et leurs imaginaires propres. Les projections et les textes enregistrés déborderont quand même d'un espace à l'autre, créant à leur tour des liens ou, au contraire, des frictions. Les projections se feront avec de vieux équipements, et l'ensemble aura des allures de bricolages.

Ce chapitre raconte comment cette idée de performance est née, et décrit le projet final de ma recherche-crédation.

4.1 Utiliser ma propre voix

D'emblée, l'idée de me mettre en scène, d'entendre ma voix, me rendait inconfortable. J'ai commencé mes explorations en vue du projet final en enregistrant mes textes lus par d'autres, en cherchant une pluralité de voix et d'accents pour articuler l'idée d'une universalité dans ce que je raconte, et pour construire sur l'opposition entre la distance de la lecture et le contenu personnelle des anecdotes. Mais ce n'était que zigzags pour éviter l'évidence : en utilisant mes textes comme matériau, particulièrement parce que ce sont des textes d'autofiction, je faisais déjà le choix de parler de moi. Quand j'ai compris que mes textes sont beaucoup plus sentis si c'est moi qui les lis, et que mon récit est plus vivant si je lis devant le public, j'ai transformé le projet en performance.

4.1.1 Première performance : exploration et réflexions

En décembre 2023, j'ai présenté une première version de la performance. Je commençais en jouant de la guitare basse pour installer une ambiance, qui continuait ensuite en boucle. Puis je lisais des textes au hasard, que j'avais distribués au préalable dans la foule. Certaines phrases s'ajoutaient à la boucle de son, pour répéter en écho certaines thématiques, d'autres étaient juste dites à travers le micro puis disparaissaient. Une machine à écrire me permettait de souligner d'autres mots, alors que le papier sur lequel j'écrivais était filmé et projeté sur un tissu suspendu. Le son de la machine à écrire allait lui aussi dans la boucle, de sorte que le rythme des touches qui frappent le papier devenait musique. En se répétant dans la boucle, ce son devenait un rappel – métaphorique – de certains mots, certains thèmes abordés dans les textes.

Figure 4.1 Performance test devant public, décembre 2023 (photos : Josée Brouillard)



4.1.2 Le vertige

Dans l'heure précédent la performance je me sentais extrêmement vulnérable, conscient qu'il était possible qu'absolument rien n'arrive, et que la performance soit un échec. Pour avoir déjà fait de la scène – musique, théâtre, travail en coulisses –, ou du direct à la radio comme à la télé – caméra, mise en ondes, mixage audio – j'ai appris à gérer le stress dans des contextes sans filet. Mais celui que je ressentais à ce moment était une tout autre forme de tension, sans doute liée au fait d'être le seul responsable de ce qui allait se dérouler. Avec le recul, je constate que ce vertige m'est essentiel. Dans les expositions précédentes au CDEx, tout comme dans les projets de photographie ou d'écriture que j'ai fait en-dehors

de la maîtrise, ce vertige était absent. Lancer une vidéo, ou installer des objets et les laisser vivre, ne demande pas la même implication que d'agir devant le public.

Je sais, depuis cette performance, que j'ai besoin de créer un art qui me met en danger. J'ai besoin, à l'ultime seconde avant que l'exposition commence, de craindre que tout s'effondre. Sinon, toute cette création n'est que du jeu sans conséquence.

4.1.3 Dialogue et hasard autour des textes

Lors de cette performance-test, j'ai distribué mes textes dans le public, puis je me suis promené et j'ai pigé au hasard, lisant les extraits à mesure qu'ils s'offraient à moi. Deux choses me plaisent dans cette méthode. D'abord l'emploi d'un procédé simple, presque enfantin, et visible de tous sans aucun trucage ni artifice. Ensuite le fait que les gens présents dans la salle sont directement impliqués.

J'ai parlé à la section 3.2.3 de l'importance de l'autre dans mon écriture, et de la dynamique dialogique dans la construction de soi. En pigeant mes textes dans le public je rappelle ce dialogue, tout en le détournant : il s'agit plutôt d'une représentation de dialogue – dans le sens théâtral du terme – que d'un échange authentique, puisque ce que me fournit le public, ce sont mes propres souvenirs. De la même manière que je joue le souvenir en le découpant, le fragmentant, et le réassemblant; je joue aussi le dialogue, en discutant avec moi-même.

Le public garde tout de même une certaine agentivité. Dans les performances-tests, certaines personnes refusaient de me rendre leur extrait; d'autres l'échangeaient avec leurs voisins; d'autres encore, ayant lu leur texte, insistaient pour que je le prenne à un moment spécifique, transformant du même coup le récit final – ou, plutôt, le créant avec moi. On pourrait même imaginer, si la performance se répétait, que des gens reviennent avec leur propre souvenir et le faufile dans mes lectures.

Un élément indirect de ce procédé, que je trouve très porteur même s'il est périphérique, est lié au fait que je n'ai pas l'occasion de piger et lire tous les textes. Les personnes qui ont reçu des extraits qui ne sont pas lus peuvent le lire dans leur tête, et ainsi avoir accès à une partie des souvenirs qui leur est exclusive. Ils doivent, sans mon aide et hors de la performance, construire l'entre-deux qui unit ce que je lis et ce qu'ils sont seuls à connaître.

Dans tout ce procédé, le souvenir s'impose, encore une fois, comme fluide, vague et sujet à interprétation.

4.1.4 L'image

La différence majeure entre cette première performance et le projet final sera l'ajout d'images. La performance de décembre 2023 était littéraire et sonore, sans photographie ni vidéo. Pour la performance finale, j'expérimente avec un projecteur 16mm, des diapositives, et surtout avec un rétro-projecteur, en superposant des photographies, en les faisant bouger, et ainsi de suite. Esthétiquement les déformations du rétroprojecteur fonctionnent très bien avec les perspectives et les jeux de lumière dans mes images. Les manipulations qu'il m'oblige à faire ajoute à ma performance un caractère artisanal et fragile qui serait moins présent avec, par exemple, une projection vidéo. En plus, des objets comme le rétroprojecteur, les diapositives, le projecteur 16mm traînent leur histoire et leurs propres évocations mémorielles, participant ainsi à la thématique générale de mon projet.

Pour mes projections, j'utilise une surface phosphorescente qui emmagasine la lumière pour ensuite luire dans le noir. L'idée est d'y projeter une image dont elle garde la trace fantôme, floue et imprécise, qui disparaît tranquillement. Comme un souvenir.

4.1.5 Le son

Je vise aussi un travail sonore plus encadré, qui laisse la place à l'accident et à l'improvisation, mais dans un cadre construit, plus près du travail d'artistes qui créent à la limite entre le *spoken word* et la musique expérimentale. Je pense à Genevieve Murphy et sa performance *I Don't Want To Be An Individual All On My Own* (2021 pour la publication sur disque), où elle puise dans les souvenirs de son anniversaire de 8 ans, durant lequel elle est confrontée pour la première fois à des réalités adultes, notamment l'alcoolisme de sa mère. La performance oscille entre des moments de *spoken word* récités sans accompagnement, jusqu'à des chansons complètes faussement pop, en passant par des expérimentations sonores mêlant voix et sons.

Je pense aussi à Laurie Anderson, particulièrement son spectacle *The Ugly One with The Jewels* (1995 pour la publication sur disque), où elle récite des extraits de son livre *The Nerve Bible*, compilation d'anecdotes et de réflexions sur la création tirées de ses souvenirs et de son expérience comme artiste. L'accompagnement musical – des textures planantes, des mélodies minimalistes – donne à ses souvenirs l'aspect de chansons parlées dans lesquelles la narration demeure centrale.

4.1.6 L'homme-orchestre

Le développement de l'aspect technique de ma performance est essentiel. Pendant la performance-test de décembre 2023, quelqu'un m'aidait avec le mixage audio. Je souhaite maintenant tout faire moi-même. Puisque ce projet parle de moi, puisque je cherche le vertige, je dois le présenter seul. La solution à ce défi est de construire mon projet de création sur la figure de l'homme-orchestre.

L'homme-orchestre que je vise d'être n'est pas celui qui porte son orchestre sur son dos. Mes accessoires seront plutôt répartis dans la salle d'exposition, et je me promènerai de l'un à l'autre, ajustant des niveaux sonores ou lançant des projections sur des équipements techniques de toutes sortes. Je serai une autre sorte d'homme-orchestre, celui qui court d'un instrument à l'autre dans une ambiance de sympathique bricolage. Pour y arriver, je dois réfléchir à mes mouvements, à la disposition des accessoires et au déroulement de leur utilisation. Des habiletés propres au théâtre.

Mon projet de création n'est pas spécifiquement théâtral, mais puisque le récit s'organise devant un public, certaines questions liées à la mise en scène sont inévitables : rythme, jeu, symbolique des accessoires, disposition dans l'espace, dialogue avec les spectateurs.trices.

J'en suis donc à réfléchir à chaque détail, de ma position lorsque je lirai un texte, jusqu'à la manière dont je serai habillé. Pour l'instant je vise un costume sobre mais démodé – pantalons montant haut avec des bretelles, chemise blanche – qui peut rappeler celui d'un bonimenteur de fête foraine, et qui sert aussi, comme les objets amassés, à évoquer un jadis vague.

4.2 La présentation

La performance aura lieu le soir du vernissage. Dans l'idée de créer un dialogue, je souhaite minimiser autant que possible la distinction entre le public et le performeur. Ainsi il n'y aura pas de scène à proprement parler. Pas de division de la salle entre le côté du public et celui du spectacle. J'encouragerai les gens à se disperser comme ils le souhaitent, et ma performance aura lieu en circulant à travers eux. Au début de sa pièce *885*, Robert Lepage entrait sur scène sans cérémonie, son téléphone à la main pour rappeler au public d'éteindre le sien. Puis, de manière très décontractée, il enchaînait sur les numéros en mémoire dans son téléphone, et sans qu'on s'en aperçoive, la pièce avait commencé.

Je cherche à créer le même effet : débiter sans le dire. Au moment choisi, j'entrerai sans cérémonie ni annonce, et je distribuerai dans le public des extraits de textes, ou des photographies imprimées sur des acétates, en discutant et en agissant comme si rien n'était commencé, comme si j'étais plutôt à un stade préparatoire. Puis toujours avec un certain détachement, je lancerai des sons qui continueront à jouer en boucle. Alors je circulerai et je reprendrai au hasard les textes, pour les lire à voix haute et les utiliser dans la trame sonore qui continuera tout au long de la performance; et les photographies pour les utiliser avec le rétroprojecteur. Après chaque lecture, j'irai clouer au mur la feuille que je viens de lire, laissant ainsi une trace du récit, qui pourra être relu plus tard. En plus, j'interagirai avec les objets pour créer un univers propice à l'imaginaire déclenché par les textes et les photographies.

Après la performance, je laisserai les textes sur le mur, lisibles pour les visiteurs qui viendront à la galerie dans les jours suivants. Je ne donnerai pas de consigne aux gens qui ont reçu des textes qui n'ont pas été lus, les laissant choisir s'ils veulent les garder, me les rendre, ou les clouer au mur comme moi. Ainsi le récit final dépendra aussi de leur décision. La boucle de son créée durant la performance sera aussi utilisée dans l'exposition, les jours suivants.

4.3 Mes buts avec cette performance

À travers cette performance, je souhaite que le public s'approprie mes souvenirs et y colle ses propres expériences. J'espère que l'ambiance de la galerie et les techniques fantaisistes l'aident à sortir de son quotidien pour se perdre avec moi dans le jeu. J'aimerais qu'il comprenne tout ce qui se passe sans y voir aucun truc, qu'il se dise même : j'aurais pu faire ça!, mais que malgré tout, il soit touché et en sorte ému.

Je souhaite aussi répondre à mes questions sur le récit, et sur le souvenir : peut-on créer un récit avec des morceaux d'histoires? Peut-on partager nos souvenirs?

4.4 Le titre

T'as jamais aimé cette photo. Tu dormais dans l'autobus, à moitié couchée sur moi, entre Victo et Laurier-Station. Ça m'a pris quinze minutes sortir la caméra, avec des mini gestes pour pas te réveiller, d'une seule main, la droite, ma mauvaise. Dans la lumière ambrée, t'étais presque rousse. Tu portais mon chandail vert. T'avais l'air apaisée. C'est peut-être pour ça que tu l'aimais pas?

C'était ton idée, que je fasse une maîtrise.

CONCLUSION

Une part des réponses aux questions qui sous-tendent ce mémoire – comment peut-on créer un récit cohérent avec des anecdotes disparates? Comment construire activement sa fiction officielle? Comment rendre ce récit personnel signifiant pour d'autres? – est venue lors des dernières étapes d'expérimentation, à travers les choix de mise en scène de la performance. J'occupais alors la galerie selon une formule d'exposition-atelier où les visiteurs pouvaient assister à mes essais. Je jouais de la musique, je testais des sons, des éclairages, des projections, et la performance prenait sa forme définitive dans une esprit d'urgence qui s'accordait parfaitement avec la fébrilité que je cherchais.

Dans mes discussions avec le public, notamment lors d'une première présentation devant un groupe d'étudiants et d'étudiantes au baccalauréat en arts visuels et médiatiques qui m'a servi de générale, j'ai retenu l'importance de ralentir mes projections et de laisser plus de temps entre les lectures de mes textes.

Lors de la performance, je choisisais lentement mes photographies. Le public voyait mes hésitations, mes changements d'idée, mes essais ou mes surprises devant les effets visuels que je créais, par exemple en superposant des images ou en les projetant côte à côte. En laissant ainsi du temps, les éléments narratifs qui émergeaient avaient l'espace nécessaire pour se développer.

J'ai aussi observé la manière dont le public se dispersait dans la galerie. Ainsi j'ai pu développer mon propre positionnement, choisissant notamment de me déplacer à travers les gens plutôt que dans les espaces de circulation qui se créaient naturellement. En flouant la ligne imaginaire entre le public et l'artiste – le fameux quatrième mur – je créais un lien plus fort entre mes textes, mes images et le public. Les émotions que j'évoquais se transféraient donc plus facilement.

En plus des textes et des photos, la pénombre, comme au cinéma ou au théâtre, et la musique qui lançait la performance et l'accompagnait tout au long, isolaient les spectateurs dans une ambiance propice à l'imaginaire.

Parmi les commentaires que j'ai reçus après la performance, plusieurs personnes soulignaient à quel point elles avaient été émues par mes textes et mes images projetées. Certaines cherchaient à établir une chronologie précise de ce que j'avais lu, à trouver des traces de réel, à reconnaître des gens.

J'ai donc réussi à créer un récit cohérent, et à en faire partager les émotions à un public qui découvrait ces histoires et ces images pour la première fois.

L'idée de souvenir construit – tel qu'évoquée au chapitre 2 – est au centre de ce que j'ai présenté, puisque j'ai fait émerger un sens nouveau sur des choses que j'avais déjà créées. Ces significations nouvelles ne sont pas fictives. Elles parlent à leur manière d'événements que j'ai vécus. Même si elles les déforment, les détournent ou les mythifient, elles racontent une version de qui je suis qui n'est pas moins fiable que mes souvenirs officiels.

Je ressors aussi de cette performance avec nombre d'hypothèses pour la suite. Par exemple, je souhaite développer les projections de photos sur acétate, particulièrement les jeux de surimpression, de déformation, de mouvement, de juxtaposition, qui étaient présents mais d'une manière discrète, et qui m'ont paru pleines de possibilités pour des expositions à venir. Il en va de même pour la boucle de son jouée devant public. Elle pourrait être développée pour porter une plus grande part du récit.

Au-delà de la performance elle-même, en cherchant à identifier une pratique artistique foisonnante et décousue, ce projet de recherche-crédation a fait émerger des thèmes présents depuis toujours dans mes créations : le souvenir, le récit, la rencontre avec l'autre, le jeu, le bricolage. Il a aussi fait converger mes deux pratiques principales – la photographie et l'écriture – à travers ma propre version de l'homme-orchestre.

ANNEXE A
PUBLICATIONS

La faille (mars 2016), Revue *Urbania*, autofiction

Jouer avec les enfants (juin 2016), Revue *Urbania*, autofiction

Une minute en ondes (novembre 2019), revue *Françoise Stéréo*, autofiction

Couvre-feu (mars 2022), revue *Chacun chez soi*, prose poétique

Équinoxe (juin 2023), revue *Saturne*, fiction

Dans la marée (décembre 2023), revue *Saturne*, autofiction

Les trois rois mages (octobre 2025), revue *Saturne*, fiction

À paraître :

À la caméra (titre provisoire), livre d'autofiction pour lequel j'ai eu une bourse du CAC, en recherche d'un éditeur.

ANNEXE B

QUELQUES TEXTES UTILISÉS POUR LE PROJET FINAL

Quand tu habitais sur Des Grisons, ta mère était toujours absente. Tellement souvent, on a fini la soirée chez toi. « Dégrisons... » ce qu'on faisait jamais à cette époque

J'avais les doigts gelés dans mes mitaines. À la radio, on parlait de ressenti de – 25. On regardait le soleil se lever, entre le château Frontenac et l'île d'Orléans. Ébahis, heureux, idiots, comme des touristes. À l'époque tu toussais déjà beaucoup. Mais pas cette nuit-là.

« C'est le froid », tu m'as dit. « Ça gèle le virus. »

Je suis resté assis des heures sur le quai en ruines. Juste de l'autre côté du panneau qui disait : « Entrée interdite, danger de mort. »

Le vent, je voulais le croire, soufflait depuis le Groenland.

Quand j'ai appris que t'allais te marier, j'ai dansé toute la nuit. violemment. J'aurais pas cru qu'il me restait de la tristesse.

Depuis ton île dans le fjord d'Oslo, on voyait toute la ville, on voyait les tramways qui se faufilaient dans les rues, on voyait les cheminées qui fumaient dans le ciel de décembre, on voyait les cargos décharger, on voyait les traversiers partir pour Copenhague, pour les Lofoten, pour l'Islande, ou pour le Svalbard.

Mais quand la nuit norvégienne tombait en milieu d'après-midi, les trottoirs glacés et la neige lourde nous éloignaient d'Oslo, et seuls dans ta cabane, tu me laissais défaire tes tresses

Sur les marches de la cathédrale, à Stockholm, on a mangé de la crème glacée, les cuillères directement dans le pot. « Cette saveur », tu m'as dit, « ne se vend pas en Allemagne. » C'était frisquet. La crème glacée nous gelait, on mangeait lentement en la laissant fondre. Peut-être aussi pour jamais atteindre le fond du pot. La fin de ces trois jours ensemble. Il était tard, mais en juin, à Stockholm, même le soleil refusait de nous quitter.

On s'est dit adieu deux heures plus tard. Tu retournais à Francfort le lendemain matin.

À ta fête, je t'ai écrit un message complet en allemand, sans me faire aider par Google.

Par la fenêtre du train, je regarde l'enfilade des caténaires. Dans les haut-parleurs, des messages en portugais. J'y comprends rien. Et soudain, le Douro apparaît, large et bas. Depuis le train, je vois pas le pont. On dirait qu'on vole. Dans dix minutes je descends à Porto. Deux jours, où je retrouve une amie d'avant toi. Deux jours où j'ai choisi de pas t'écrire.

En courant sur le bord du fleuve, et on voyait la ligne de grêle avancer vers nous, frapper les vagues et les glaces pas encore fondues et on courait pour pas qu'elle nous rattrape et on riait et on criait et on courait.

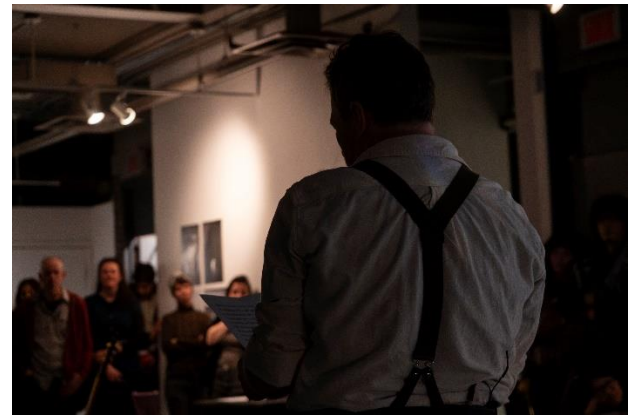
T'as pris ma main, et t'as seulement dit : « attends, je vais te montrer. »

Cette nuit, je suis cette silhouette sombre plus opaque que la noirceur, introuvable pour mes failles et mes pleurs. La nuit est traversée de météores lumineux, de planètes aux magnitudes éblouissantes, de réfractions dansant sur l'ionosphère. Une noce dans le ciel.

APPENDICE C

PHOTOGRAPHIES DE LA PERFORMANCE

Figure 4.2 *T'as jamais aimé cette photo*, performance au CDEx, Montréal, janvier 2026. (Photos 1, 2, 3 et 7 : Nathan Huot. Photos 4, 5, et 6 : Sébastien Huot. Photo 8 : Kyra Nercessian Revenko.)





BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, L. (1995). *The Ugly One With The Jewels*, [Disque laser], Warner Brothers Records
- Asselin, O et Lamoureux, J. (2002). Autofiction. Les identités électives, *Parachute* numéro 105, hiver 2002
- Bakhtin, M. M., & Booth, W. C. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics (C. Emerson, Ed.)*, University of Minnesota Press
- Bonhomme, B. (2004). La poésie et le lieu, *Noésis*, numéro 7, <https://doi.org/10.4000/noesis.29>
- Bourgeois, L. (1998). *Self expression is sacred and Fatal*, dans *Destruction of the Father, Reconstruction of the Father: Writings and Interviews 1923-1977*, MIT Press
- Bouvet, R. (2020). Écrire le lieu : une question de posture, *Postures*, dossier : *Écrire le lieu : modalités de la représentation spatiale*, n° 31, En ligne : <https://revuepostures.uqam.ca/?p=5691>
- Calvino, I. (1976). *Le château des destins croisés*, Éditions du Seuil. La première édition, en italien, date de 1973, chez l'éditeur Einaudi
- Debord, G. (1956). Théorie de la dérive, *Les Lèvres nues*, numéro 9, décembre 1956
- Dubois, P. (1990). *L'acte photographique*, Éditions Labor
- Fulchignoni, E. (1972). *La civilisation de l'image*, Petite bibliothèque Payot
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary Art and Memory, Images of Recollection and Remembrance*, I.B. Tauris
- Glatch, S. (2025). *What is Blackout Poetry? Examples and Inspiration*, writers.com/what-is-blackout-poetry-examples-and-inspiration
- Huston, N. (2008). *L'espèce fabulatrice*, Leméac
- Hustvedt, S. (2012). *Living, thinking, looking (Unabridged ed)*, Sceptre, Henry Holt
- Hustvedt, S. (2003). *What I loved : a novel*, Henry Holt
- Huyghebaert, C. (2019). *Le drap blanc*, Le Quartanier
- Jenny, L. (2003). *L'autofiction*, Département de Français moderne, Université de Genève
<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>
- L'orchestre d'hommes-orchestres, <https://www.lodho.com/projets/>
- Lau Nau, (2023). *Chorus Sinensis*, <https://launau.com/2023/07/17/chorus-sinensis/>
- Le Lionnais, F. (1946). La peinture à Dora, *Confluences*, numéro 10 pour la première édition, réédition : (2016) Othello

Levi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*, Plon

Marks, C. (2013). « *I am because you are* » : *relationality in the works of Siri Hustvedt*, Universitätsverlag Winter

MEB. (2017). *Aria de laine, poèmes découpés dans Maria Chapdelaine*, Moulton éditions

Musée nationale des beaux-arts du Québec (MNBAQ). (2016). *Un artiste, une œuvre : Raymonde April*
YouTube. <https://youtu.be/ZZly1cbJVAQ>

Murphy, G. (2021). *I Don't Want To Be An Individual All On My Own*, [Disque laser], Unsounds Records