## UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Lettres choisies autour de la notion d'asynchronie, colligées pour une thèse doctorale de Lynda Gaudreau, adressées à des interlocuteurs de divers horizons

(2014-2017)

# THÈSE PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR LYNDA GAUDREAU

**AOÛT 2018** 

### UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL Service des bibliothèques

#### Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

#### Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à mon directeur de thèse, David Tomas, pour son regard attentif, ses commentaires éclairants et sa confiance durant les quatre années de mon parcours doctoral. Je remercie également Marie-Christine Lesage, Patrice Loubier, Yves Jubinville pour leur accompagnement lors des séminaires de méthodologie et Pierre Gosselin avec qui j'ai poursuivi cette réflexion.

Je désire également remercier chaleureusement les personnes, amis et collègues, qui m'ont entourée et soutenue durant cette recherche : Catherine Lescarbeau, Marlene Millar, Aurélie Vandewinckele, Lucie Rocher, Catherine Lalonde, Chantal Pontbriand, Dena Davida, Lucie Séguin, Alexandre St-Onge, Caroline Andrieux, Samantha Hardingham, Eleanor Bron, Jerôme Nadeau, Patrick Pellerin, Marie Claire Forté, ainsi que mon père et ma mère. À l'issue de la rédaction de cette recherche, je remercie Pablo Rodriguez pour la qualité de nos échanges et sa lecture critique ainsi que Suzanne Beth pour sa lecture rigoureuse et sa présence rassurante.

Pour son soutien inestimable, j'exprime toute ma gratitude à Pierre Tanguay, mon premier lecteur et celui à qui je dois une grande partie de ce projet, à Bruno Verbergt l'ami qui m'a aidée à faire le pas vers ce doctorat, ainsi, bien sûr, qu'à Paul Dumoulin pour sa présence essentielle et indéfectible.

Ces remerciements seraient incomplets sans les interlocuteurs et artistes à qui je m'adresse tout au long de ce projet et grâce auxquels ma recherche prend tout son sens.

Pour la conduite de cette recherche j'ai bénéficié d'une bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) (2014-2017). Je remercie vivement cet organisme pour son soutien financier des plus précieux auquel s'ajoutent également une bourse d'excellence de recrutement FARE, UQÀM, (2013-2014), le prix Elizabeth Massey (2014-2015) et la bourse Marie-Josée Donohue en arts, UQÀM (2013-2014).

# TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	ii
Résumé	v
Avant-propos : Lettre à un lecteur imaginé	vii
Introduction : Lettre à Bruno	x
PREMIÈRE PARTIE : DÉSYNCHRONISER	31
Chapitre 1 Le caillou	32
Lettre à Pier Paolo Pasolini	33
Lettre à Henry James	37
Chapitre 2 Hors-champ / hors rectangle et corps du hors-champ	40
Lettre à Jean-Luc Godard	41
1ère HALTE - CONFÉRENCE SUR LES CORPS DU HORS-CHAMP	46
Chapitre 3 Excentricité, anachronisme, précision et détail	51
Lettre à Balthazar	52
Lettre à Jonathan Burrows et Matteo Fargion	57
Chapitre 4 Trou, fake et insert	61
Lettre à Gordon Matta-Clark	62
Lettre à Miklós Gaál	66
2ième HALTE	70
Lettres à David Tomas	71
Lettre à David Claerbout	76
3ième HALTE - CONVERSATION DE STATUES AU SOHO SQUARE À LONDRES	80
Lettre à Balthazar, la deuxième	82
DEUXIÈME PARTIE : DÉTRUIRE	84
4ième HALTE – LETTRE À UN JEUNE ARTISTE, FRANK	85
Chapitre 5 Détruire l'espace avec le temps	90
Lettre à Alberto Giacometti	91
Lettres à Lucio Fontana	97

Chapitre 6 Effacement et destruction	101
Lettre à Edouard Lock	102
Lettre à Bartleby et Bartlebys	106
Lettre à William Forsythe	110
5ième HALTE – ATELIER SUR LE CORPS HALLUCINATOIRE, DIY	113
Chapitre 7 Noir, imagination et hallucination	117
Lettre à Sainte Hildegarde de Bingen	118
Lettre à Marc-Antoine Mathieu	124
TROISIÈME PARTIE : MONTER / CHORÉGRAPHIER / DÉMONTER / REMONTER	126
Chapitre 8 Monter, son, image et objet	127
Lettre à Johan van der Keuken	128
Lettre à Jacques Tati	131
Chapitre 9 Chorégraphier, mettre en scène ou mettre en espace	135
Lettre à Dominique Gonzalez-Foerster et Ari Benjamin-Meyers	136
Lettre à Cedric Price	143
Chapitre 10 Démonter	146
Lettre à Ludwig Wittgenstein	147
Chapitre 11 Remonter	151
Lettre à Lynda Gaudreau	152
Épilogue	156
Glossaire Concepts et métaphores	
Ribliographie	162

Cette thèse de recherche-création offre une réflexion sur le concept d'asynchronie à l'œuvre dans mes projets chorégraphiques et chez plusieurs artistes. Elle se situe à un moment où ma pratique chorégraphique tend vers les arts visuels, et se nourrit d'une grande interdisciplinarité. J'ai forgé le concept d'asynchronie parce qu'il me permet de nommer ce qui dynamise l'espace qu'il soit visuel, littéraire, cinématographique ou celui de l'exposition.

L'asynchronie désigne un léger décalage qui s'exprime dans l'espace et qui en trouble l'homogénéité et modifie notre perception. Elle implique la perturbation de notre perception par un détail et opère par le mouvement, peu importe la nature de ce mouvement. L'asynchronie décale, déphase, disjoint... Un matériau n'est pas asynchronique a priori, il le devient dans un rapport particulier à l'espace et au temps dans lesquels il se déploie.

Mes vingt-cinq années de pratique chorégraphique ont alimenté cette recherche, mais celleci est également le fruit de la rencontre avec le travail de mes contemporains. C'est pourquoi ma réflexion ne pouvait se faire sans passer par la présence des autres. Pour cette raison, j'ai opté pour la rédaction de lettres fictives adressées à différents interlocuteurs – artistes, penseurs et personnages – ayant marqué ma trajectoire artistique. L'adresse vise une élaboration à la fois sensible et théorique qui s'incarne dans l'écriture. Chacune de mes lettres entre en dialogue avec les qualités disjonctives de l'œuvre d'artistes. Je m'attarde à diverses opérations utilisées par ceux-ci pour produire du décalage.

Les lettres constituent la matière sur laquelle rebondissent les idées et les questions de chacun des chapitres. La thèse est structurée en trois parties au sein desquelles la problématique se réarticule sous différents angles artistiques et de nouveaux enjeux. La réflexion se décline en questions multiples qui circulent dans un va-et-vient constant entre les différentes adresses épistolaires et s'élabore de manière dynamique et itérative. L'articulation réflexive étant intimement liée dans le projet de création comme dans sa dimension théorique, la thèse et le livre partagent un même texte, mais se mettent en lecture et en espace différemment.

Ainsi mon projet doctoral prend la forme d'une thèse et d'un livre. Tous les deux partagent le même contenu textuel ; la thèse constitue la part théorique du concept et le livre sa part performative avec l'ajout notamment d'images.

Même si cette recherche s'adresse surtout aux artistes, elle pourrait peut-être intéresser également un théoricien ou un amateur d'art réfléchissant à la question de la perception liée à l'espace.

Mots clés : asynchronie ; chorégraphie ; perception ; hors-champ ; Cedric Price

Lettre à un lecteur imaginé

Mercredi, le 26 avril 2017

Cher lecteur,

Je suis une artiste et, d'aussi loin que je me rappelle, j'ai toujours créé des séries et été intéressée par celles des autres. Je pense aux magnifiques ensembles de bâtiments industriels de Bernd et Hilla Becher dont le redoutable alignement méthodique retient toujours mon attention après plusieurs années. Ce qui m'interpelle dans une série, ce sont les détails qui varient d'un élément à l'autre, les changements qui me font tiquer, sourciller et sourire. Bien sûr, cela peut n'être qu'un jeu formel, mais ces changements sèment aussi le doute, ils apportent un nouvel angle de vue et entraînent une réflexion souvent vitale.

Les lettres que je rassemble ici constituent ma thèse de doctorat, et son sujet est l'asynchronie. L'un des moyens pour l'aborder est le détail. En ce sens, je m'intéresse à ce qu'on pourrait qualifier d'asynchronie « à faible seuil », à échelle minime voire infime.

Les mots pour cette recherche sont souvent similaires : caillou, détail, quantité, anachronisme, trou, facticité (fake). Ils expriment diverses déclinaisons et facettes qu'un élément peut adopter selon les conditions artistiques dans lesquelles il se trouve. Ces mots agissent simultanément comme métaphores et outils méthodologiques en vue de questionner et redéfinir l'espace, le temps et une pratique artistique qui cherche constamment à se réinventer.

Les chapitres se sont ordonnés dans un aller et retour entre intuition et réflexion critique, témoignant de mon engagement continu avec un ensemble de textes théoriques vaste et composite, tout en y intégrant ce qui se présentait à ma vie au cours de cette période. Au terme de ce parcours doctoral, il est plus facile de comprendre la forme que j'ai donnée à ma recherche.

Vii

Ce travail se situe entre la thèse et l'objet artistique. Mes vingt-cinq années de pratique comme chorégraphe et artiste ont alimenté cette recherche, mais celle-ci a aussi largement puisé dans le travail de mes contemporains. C'est pourquoi ma réflexion ne pouvait se faire sans passer par la présence des autres. Pour cette raison, j'ai opté pour la rédaction de lettres à des artistes et des penseurs ayant marqué mon parcours créatif. En revanche, intégrer ma voix à celles d'artistes dont j'estime hautement le travail relevait souvent de l'audace et sans doute demeure-t-il quelques maladresses dans ma manière de glisser ma pensée dans cette remarquable constellation artistique, pardonnez-moi à l'avance. En ce sens, si cette thèse devait être publiée je ne publierai pas tout son contenu, mais un des enjeux de cette forme épistolaire était de ne pas séparer la thèse de l'objet artistique, le livre. La tension entre les deux est demeurée un défi encore fécond aujourd'hui.

Au-delà de l'interlocuteur de chaque lettre et de l'institution académique à laquelle je m'adressais indirectement, un troisième lecteur a pris de plus en plus de place dans l'écriture : vous, cher lecteur imaginé.

Vers la fin de mon parcours doctoral, je me suis remise à la lecture de romans policiers dans mes moments de détente, l'épilogue de ce livre s'imprègne de cet état d'esprit et vous concerne particulièrement cher lecteur.

Comme l'écriture n'est pas mon médium premier, j'ai souvent dû revenir à mon processus de création en studio, m'arrêter et me dire : qu'est-ce que tu fais quand tu es en studio ? Comment t'y prendrais-tu pour régler ce problème ? Et alors cette recherche reprenait toute sa vitalité.

La lettre qui suit est adressée à mon ami Bruno, nul autre que lui ne pouvait mieux comprendre l'intégration de ma recherche à l'institution académique, ma lettre en témoigne, vous verrez, mais il m'importait aussi de m'adresser à l'ami flamand qu'il est. En effet, l'asynchronie a sans doute émergé un jour devant l'une des toiles des primitifs flamands au Musée Groninge à Bruges, en croisant le regard du petit personnage présent dans ces portraits de groupe du XVè siècle, le seul personnage qui regarde droit dans notre direction. On parle de films d'horreur et, ici, je découvrais de la peinture d'horreur, j'étais ensorcelée. Ce petit personnage avait produit un mouvement qui depuis le tableau se dirigeait vers moi à travers le temps. Et depuis je me demande si voir n'implique pas précisément un mouvement dans les deux directions :

de l'observateur à l'observé et inversement. Peut-être est-ce une manière d'exprimer autrement une hypothèse qui a traversé cette recherche, à savoir que voir implique la destruction de l'espace par du temps et du mouvement, peu importe la nature de ce mouvement.

Je m'arrête ici, car comme vous le voyez, ce questionnement demeure entier, je vous invite à l'intégrer au fil de ces lettres qui constituent une méditation sur ce que peut signifier produire un travail en art.

Je vous souhaite une bonne lecture.

Lynda

Montréal, le 1er octobre 2015

Cher Bruno,

Tu as été parmi les premiers à m'encourager à mener cette recherche doctorale. Bien avant cela, il y a vingt-cinq ans, tu m'invitais à venir travailler au Klapstuk, en Belgique. Je me suis alors retrouvée dans ta ville, Louvain, en plein mois d'octobre gris et austère du Brabant, au milieu d'un festival de théâtre et de danse que je n'allais pas oublier. Et je n'étais pas la seule. Le Klapstuk faisait en effet partie des festivals les plus surveillés et les plus pointus dans les années 90. Grâce à toi, j'allais assister à l'effervescence de la danse flamande et apprendre mon métier de chorégraphe entourée d'artistes en résidence au Klapstuk, travaillant la moitié de mon temps un peu partout en Europe.

Ce projet de recherche doctorale s'inscrit dans le prolongement de cette période flamande et européenne en ta présence, Bruno. De producteur, tu es devenu un ami et bien davantage, toi qui m'a proposé de devenir la marraine de ton fils Servaas. Je t'écris et peut-être suis-je en train de lui écrire aussi. Mais pourquoi une lettre, me diras-tu, au lieu de nos courriels habituels ? Parce que ma thèse doctorale doit couvrir certains aspects et que j'ai besoin de m'adresser à quelqu'un de bien réel, qui connaît mon travail et que j'aime, oui, car il m'importe d'être comprise.

Le cadre académique a ses exigences, tu le sais toi-même, qui enseigne régulièrement à l'université, c'est un monde en soi et souvent loin de la vie. Les artistes qui comme moi intègrent l'institution universitaire éprouvent très vite la théorie sèche en papier. Tout dans l'académie incline le chercheur envers une autorité : les livres, les articles revus par des spécialistes, les lettres de recommandation à demander aux professeurs. Le chercheur est régulièrement confronté à ce qu'il n'a pas et on lui demande de s'en remettre à une autorité reconnue par des pairs. Et alors, l'artiste qui devient chercheur devient élève et devient finalement un pastiche de lui-même, il s'efface de plus en plus derrière le papier. Je me suis souvent sentie inadéquate durant les deux années passées en séminaires au doctorat, avec

l'impression de devoir m'adresser à des livres et à des auteurs fantômes. J'exagère bien sûr, et je ne suis pas déçue d'y être, au contraire, je te l'assure, mais j'ai beaucoup trop travaillé pendant cette période en m'épuisant à vouloir séparer le processus d'analyse de la création elle-même. Une pratique artistique génère sa propre théorie, tout comme il est possible de réfléchir en marchant.

Mon rapport à la théorie a toujours été des plus libres — pour ne pas dire ludique — et j'ai eu du mal à retrouver cette liberté à l'intérieur du protocole doctoral. Les modalités de validation d'une recherche se rapportant à la pratique artistique et la valeur accordée aux écrits théoriques par rapport à la théorie issue du travail des artistes, m'ont laissée perplexe. Aussi, au bout de ces deux années, l'horizon de l'examen de projet m'a conduite à me demander comment parler de ma recherche à un comité universitaire en demeurant loyale à mon travail et en évitant de me pervertir en étudiante. Après plusieurs exercices de réflexions, la forme épistolaire s'est imposée à moi. Ma réflexion résonne de manière intime et intuitive avec le travail d'artistes entourant ma recherche.

La lettre que je t'adresse Bruno sera un peu longue, j'en suis consciente, mais il m'apparait incontournable de préserver ce projet dans la forme épistolaire du projet de recherche auprès de l'institution académique, et à qui d'autre que toi aurais-je voulu l'adresser ?

Je commencerai par la genèse de mon projet doctoral — commencée ici même dans cette lettre qui t'es adressée avec une entrée en matière du sujet de ma recherche les raisons qui m'amènent au doctorat et mes trois prémisses de travail. Suivront mon sujet, l'asynchronie, et la perspective chorégraphique qui y est liée. Puis, comme l'exige l'institution universitaire, je t'exposerai ma problématique de travail, mes objectifs et je terminerai avec ma méthodologie de recherche où j'aborderai le choix de la forme épistolaire et un aperçu du contenu qui sera abordé dans les chapitres de la thèse. Pour en faciliter ta lecture, j'ai nommé chacune des sections par un titre, un résidu des pratiques synchroniques du monde académique. Les artistes, les œuvres et les penseurs nourrissant cette réflexion composent mon cadre théorique et sont ainsi envisagés comme des interlocuteurs plutôt que des « références ». Mon corpus artistique servira de base à cette recherche doctorale.

Abordons maintenant, Bruno, ce qui a déclenché ce projet.

#### L'ERREUR

Les échecs et les accidents de parcours produisent les questions les plus stimulantes, on le dit souvent et je partage pleinement cet avis. La décision de mener une recherche doctorale n'y échappe pas. Malgré tes encouragements, Bruno, c'est à la suite d'un imprévu que je me suis finalement décidée à intégrer le doctorat en études et pratiques des arts à l'UQÀM.

En arrivant sur le tournage des films de mon installation *Out of Mies*, je me suis rendu compte que personne n'occupait la fonction de perchiste et que j'allais me retrouver avec des images muettes. Au moment de les monter, j'avais l'impression de ne rien voir. Aussi ai-je suggéré à la monteuse d'utiliser les sons du film *Au hasard Balthazar* réalisé en 1966 par Robert Bresson. Les pas de l'âne, Balthazar, sont devenus les bruits de pas de l'interprète du film, le vent d'*Au hasard* est devenu le vent de mon film et ainsi de suite. Avec le recul, j'ai compris que je travaillais de la sorte depuis longtemps, mais sans en être véritablement consciente, j'avais en fait transféré un concept chorégraphique, le *fake space*, dans le langage du cinéma — je reviendrai sur ce concept, en attendant tu trouveras une définition dans le glossaire qui te permettra de t'y retrouver. Le *fake space*, tant en chorégraphie qu'en montage vidéo et cinéma s'exprime par un léger et très subtil décalage, à peine perceptible, dans l'espace visuel et sonore de l'œuvre. Dans le cas de *Out of Mies*, l'effet produit était d'une grande puissance : je portais attention à l'image et j'avais finalement l'impression de voir quelque chose.

#### L'ÉMERGENCE D'UN CONCEPT : L'ASYNCHRONIE

En travaillant en dehors de la danse, j'ai pris conscience de la portée possible de mon approche chorégraphique dans d'autres disciplines. À travers le prisme de l'asynchronie mon travail se dépliait et laissait apparaître des possibilités insoupçonnées. De nouvelles avenues pour mon travail s'ouvraient ; le cinéma, l'architecture et la photographie, notamment. L'expérimentation du *fake space* avec des séquences filmées permettait de produire un décalage au sein des images, dans leur rapport au son ou dans le rapport corps / espace. Ce concept et celui de *fake body* et de *fake movement*, se liaient et formaient une constellation autour d'une notion fédératrice : l'asynchronie. Une constellation, c'est-à-dire les différentes formes de relation et de circulation entre les éléments qui la composent. Ainsi, l'asynchronie devenait à la fois outil, sujet, machine de vision et méthodologie de travail plutôt qu'un concept « dur » ou un simple sujet.

Un vaste programme de travail se présentait donc à moi. J'allais m'y coller. Il s'agissait de comprendre l'asynchronie en tant que méthode de recherche et en tant que vecteur processuel dans mon travail et dans celui de plusieurs artistes. Pour l'explorer, le contexte académique m'a paru à la fois éloigné et biscornu — comme dirait Alberto Giacometti — et comme j'ai toujours été attirée par ce que je ne connaissais pas, j'avais désormais une bonne raison d'y aller.

LE DOCTORAT, ou comment mener une recherche artistique dans le cadre académique?

J'ai donc décidé d'intégrer les études doctorales pour écrire sur cette recherche, sinon je ne l'aurais jamais fait.

#### Time out.

Les séminaires m'ont permis de situer mon approche du côté de ce qu'on appelle, dans le jargon universitaire, « la théorie ancrée », privilégiant le travail même des artistes comme source théorique par rapport à celui des théoriciens. Par ailleurs, l'intérêt de ma recherche pour le démontage, le déphasage et la déliaison spatio-temporelle au sein de la perception, l'inscrit dans la tradition postmoderne de la déconstruction. Le choix d'une thèse sous forme de lettres se situe quant à lui dans le champ des pratiques analytiques créatives (PAC). La recherche universitaire possède son propre vocabulaire avec des termes parfois lourds... En gros, cela signifie que sans exclure la théorie littéraire — j'y recours —, ma recherche doctorale considère, d'abord et avant tout, le travail des artistes en tant que pratique théorique. Ma participation aux séminaires doctoraux en arts m'en a persuadée : La réflexion des étudiants qui m'entouraient dans les séminaires doctoraux est pour la plupart soutenue par des corpus issus de la théorie littéraire. Dans le cadre de mes travaux l'adoption de cette option méthodologique aurait été un désastre moral. En relisant mes textes, je ne savais plus qui écrivait — à tout le moins, ce n'était pas l'artiste que j'étais avec une pratique de vingt-cinq ans. Ils me paraissaient lamentablement scolaires et pour tout dire ils m'inquiétaient. J'étais devenue une étudiante de vingt-cinq ans. Heureusement, la présence d'un ami bienveillant m'a sauvée en m'orientant sur le champ vers mon travail, mais j'ai perdu beaucoup de temps. J'ai ainsi décidé d'éviter l'étape que je nommerais « l'interprétation de l'interprétation des théoriciens » et j'allais directement à la source pour voir comment certains artistes articulent eux-mêmes leur recherche sans forcément passer par le regard d'un théoricien. Il me revient pleinement de faire moi-même cet effort d'analyse, partie intégrante de mon travail de recherche. Bien qu'ayant été vivement attirée et stimulée par la théorie littéraire, ma réflexion artistique opère différemment ; elle est issue du réel et s'est forgée dans un va-et-vient constant avec la pratique des artistes. Ma contribution doctorale sera donc de cet ordre. La présente lettre reflète cet état d'esprit Bruno.

Je préconise l'affranchissement de la recherche artistique d'une systématisation analytique, et surtout, l'inventivité théorique. Ceci constitue en soi un grand projet — pour ne pas dire un combat — et, en ce qui me concerne, je me limiterai à convaincre l'institution académique de la contribution de mon projet artistique au domaine intellectuel dans les conditions que j'aurai moi-même définies.

Tu connais Elke Campenhout qui travaillait à a.pass ? Tu sais, l'école d'art où j'ai souvent enseigné à Anvers et qui est maintenant installée dans les locaux de la Vrije Universiteit Brussel — là où, tu te rappelles, je devais mener ma recherche doctorale ? mais ça c'est une autre histoire —, bref Elke dit quelque chose qui résume assez bien ma pensée : « The most important field of research within the art (...) is not only the development of art-practices-related knowledge, but also the creating of formats, methodologies, communication strategies and shared practices, "tools for collaboration and communication," that broaden the classical dissertation or "paper about the work" concept towards a critical investigation into the statute, the circulation and the valuation of divergent forms of knowledge.» (Artistic Research in a.pass, http://www.apass.be).

Plongeons maintenant dans mon travail, Bruno.

#### **VOIR**

Avant ma recherche doctorale, il n'était pas question d'asynchronie, je ne savais pas que je travaillais autour de cela. Mes concepts portaient différents noms selon les visées artistiques que j'avais, j'ai déjà fait allusion à certains. Mais pourquoi donc tous ces concepts, me dirastu ? D'où viennent-ils ? Pourquoi les créer ? Pour voir.

Dès mes débuts en création chorégraphique, j'ai été intéressée par les séries. Je composais des séquences de mouvements isolés, un geste à la fois : 270 mouvements pour les pieds,

100 mouvements pour les mains et ainsi de suite. J'ai appris à chorégraphier avec des peintres. Alberto Giacometti, Paul Cézanne, Paul Klee ont formé mon regard. Leur recherche picturale, qui opère à une très petite échelle de perception, m'a enseigné à porter attention au détail et a forgé ma manière de travailler en déclinant mon matériel sous forme sérielle.

Jamais je n'ai voulu lier les mouvements et réaliser des « phrases » de mouvements. Les phrases, de mon point de vue, effacent tout, on ne voit plus rien, ou plutôt si en fait : on voit une danse, et cela ne m'intéresse pas du tout. En Belgique, j'étais entourée de chorégraphes éblouissants en composition, telle Anne Teresa de Keersmaeker. Ses danseurs sautaient et virevoltaient, dans des spirales de mouvements inimaginables : c'était stupéfiant. Qu'auraisje pu apporter à cela, Bruno ? Je ne saurais te dire pour autant ce que je tentais de voir, mais je ne voulais pas produire de chorégraphie dansée.

Je me suis plutôt affairée à détacher le corps de l'espace et à le sortir d'un temps naturaliste : j'ai altéré la vitesse du mouvement, transformé la qualité des gestes, conceptualisé des espaces impossibles et ceci dans le but — toujours le même — de voir. Voir le corps ? Oui, mais pour le distinguer seulement, au-delà de cela, le corps ne m'intéressait pas. Ce sont les imperfections, et les ajustements d'un individu à une situation qui m'intéressaient : la vie. Lorsque cela fonctionnait, et donc que je voyais quelque chose, le corps se démarquait de tout le reste et, pour un court instant, le temps semblait se solidifier. Le corps entrait — si je puis dire — dans le « temps de l'objet », un temps muet, souterrain et épais.

Bruno, ici mon langage te semblera sans doute ésotérique... j'en suis désolée, j'ai un peu de mal à décrire l'expérience de la vision d'une chose. Je me réfère aux termes chose et objet pour la qualité de présence soutenue, égale et détachée que ces termes évoquent. Le corps semble, en effet, en retrait de lui-même et de ce qui l'entoure, et contrairement à ce qu'on pourrait attendre, il devient éminemment présent. Le recours dans mon travail aux concepts dans la famille des *fake* sert à cela. Le travail avec le *fake body*, par exemple, permet d'explorer des registres de présence corporelle déphasée d'avec le réel et antinaturalistes. On a pu voir cela également au cinéma, avec *L'année dernière à Marienbad* (1961) ou *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais. L'interprétation stylisée et la qualité de jeu éthérée des acteurs — qualité que je ne recherche pas du tout par ailleurs dans mon travail, mais qui fonctionne — induit chez l'acteur, et dans une certaine mesure chez le spectateur, une sensation de dislocation du temps, de l'espace et des mots. Les personnages de ces films

deviennent captivants par leur distance avec leur situation. Ils « sonnent » faux, et grâce à cela, l'œil les capture.

Je me suis donc livrée à la composition de série de mouvements discontinus, troués, et « court-circuités » si je puis dire. Lorsque je parle de vision, Bruno, je l'entends au sens que lui aurait sans doute donné l'artiste Alberto Giacometti, lui qui n'a cessé, sa vie durant, de refaire ses dessins et ses sculptures afin d' « attraper » la première vision d'un visage ou d'un objet, avant que cette vision ne se transforme en une connaissance de l'objet. Cette perception-là semble nous avoir échappé. On ne voit plus rien, on reconnaît tout.

#### TROIS PRÉMISSES

Tous ces questionnements sur la perception, m'ont amenée à énoncer ce que j'appelle les trois prémisses qui sont au fond un peu comme des manifestes. Mes termes sont souvent en anglais, car comme tu le sais, j'ai beaucoup travaillé dans cette langue et sa traduction en français ne me satisfait pas ; l'impact n'est pas le même.

La première prémisse est : we know what we see (« nous connaissons déjà ce que nous allons voir »), la seconde est : we know the answer (« nous connaissons déjà la réponse »), je les résume souvent comme le « syndrome de la forme fatale ». Je te donne un exemple, tu auras une meilleure idée de ce que j'entends par tout cela.

Il y a quelques années déjà, un interprète et moi avions décidé de créer un solo, qu'il danserait. Après plusieurs semaines de travail, je me butais toujours sur le même problème : aussitôt que le danseur commençait à bouger dans l'espace, peu importe ce qu'il faisait, je savais ce qui allait advenir dans les dix prochaines minutes ; je lui demandais donc d'arrêter. Cela provoquait un incessant aller-retour entre la table de travail et la danse qui tentait vainement de se développer devant mes yeux. Un mouvement physique ou un autre n'y changeait strictement rien, je n'y voyais rien de nouveau. J'ai dû arrêter cette recherche, ne trouvant aucune solution, mais cet échec est demeuré très présent malgré tout.

Enfin, ma troisième prémisse : Escape indulgence (« fuir la complaisance ») — fuir le prévisible et la facilité dans les solutions formelles. Voir et percevoir ne se fait pas sans violence, la

deuxième partie de ma thèse, consacrée à la destruction, abordera cette question en lien avec le l'expression artistique.

Ces trois prémisses m'ont amenée à concevoir un ensemble de stratégies formelles qui perturbent la perception en vue de la concentrer, de la potentialiser. Ma pièce 0101 (2007), par exemple, repose sur une partition en trois parties, de 10 à 15 minutes chacune, interprétées par deux danseurs et un batteur. Dans cette pièce, ma stratégie est l'effacement du mouvement au fur et à mesure de la pièce : de la première section à la troisième, les mouvements physiques sont de plus en plus supprimés alors que la pulsation rythmique, elle, augmente, si bien qu'à la fin du spectacle, les interprètes ne font presque plus rien sur scène. On ne voit plus que des mouvements extrêmement furtifs. Malgré le peu de mouvements donnés à voir, l'interprétation devient des plus vivante.

J'ai ainsi développé des concepts chorégraphiques — le fake space, le fake body, le fake movement, le corps troué — en faisant appel à des stratégies d'effacement, de rupture, de trou, de destruction de mouvement.

Revenons à mon sujet de recherche : l'asynchronie. Allons-y.

#### L'ASYNCHRONIE

L'asynchronie : elle est l'intuition première de cette recherche, mais aussi une hypothèse et une méthode de travail. Elle englobe tout une famille de concepts (les fake). En fait, l'asynchronie désynchronise tout — elle décale, elle déphase, elle disjoint... Les multiples facettes de l'asynchronie constituent sa richesse. Ainsi, on peut parler d'une attitude asynchronique, d'une méthode asynchronique, de qualités asynchroniques, découlant d'un traitement asynchronique de divers matériaux. Un espace, une image peuvent être asynchroniques. Les matériaux deviennent asynchroniques en empruntant, si je puis dire, une qualité « alchimique » : ils se métamorphosent d'un état de perception à un autre, d'une réalité à une autre selon les conditions mises en place. Un matériau n'est pas asynchronique a priori, il le devient dans un rapport particulier à l'espace et au temps.

L'asynchronie ne se limite pas à une seule dimension, elle opère dans divers espaces et à différentes échelles de perception, et cela rend sa compréhension beaucoup plus difficile. Mais

avant tout, dans cette recherche, l'asynchronie s'exprime dans les pratiques artistiques, matériellement : dans le corps, les images, le son, l'éclairage et les objets. J'en préciserai la portée à partir de l'analyse d'œuvres.

Concrètement, dans mon travail, l'asynchronie est produite suivant trois vecteurs : le *fake*, le caillou et la quantité. Je t'explique.

#### **LE FAKE**

Comme tu l'as remarqué, Bruno, la notion de fake est très présente. Qu'est-ce que cela veut dire ? En fait, dans l'immense magma qui nous entoure, la seule façon que j'ai trouvée de travailler sur la perception est de retirer du temps ou de l'espace aux matériaux avec lesquels je travaille (mouvement, corps, objets), comme je l'ai fait avec 0101. Ce retrait peut être réalisé par différentes actions : arrêter, couper, détruire, effacer, extirper, détacher, briser, détourner, trouer des matériaux dans le temps et l'espace... Prenons le fake space : il opère par retrait d'information sur une séquence gestuelle donnée. Par exemple, un interprète n'exécute que le début et la fin d'une séquence de mouvements, générant un mouvement troué et asynchrone visuellement. Ce traitement provoque des dislocations permettant aux éléments de devenir saillants dans l'espace. Au-delà de l'exploration corporelle du fake space, j'y recours également dans le traitement de l'image vidéographique. Par exemple, dans une de mes récentes expérimentations je travaille à partir d'images de films existants (found footage) que je filme à nouveau en effaçant une partie de l'information visuelle et sonore. J'applique cette méthode en particulier pour le corps des personnages. Je le remets en scène à l'intérieur du cadre. Cela crée un effet d'étrangeté qui donne l'impression que le corps est disjoint du lieu où il se trouve. Le matériel perd de son intégrité, devient « faux » et entre en décalage avec ce qui l'entoure.

Ma première expérience du *fake space* m'est arrivée à travers le geste du retrait, du trou, mais avec les années j'ai découvert que le *fake space* a d'autre déclinaisons : par exemple, dans des œuvres chorégraphiques comme *BLACK OUT* et *Out of Grace*, le *fake space* est produit à travers des bifurcations, courts-circuits, et *fade out* inattendus du mouvement. Quand je travaille en vidéo, j'utilise des techniques de montage telle l'insertion de sons extradiégétiques afin de produire un espace visuel et sonore perçu comme *fake*, dans le sens factice et artificiel, par le spectateur.

#### LE CAILLOU

L'asynchronie permet de percevoir quelque chose de nouveau. Elle est, comme je l'ai écrit, une méthodologie permettant de visualiser des objets disloqués par rapport à l'espace ou au temps. Cette méthode, je l'envisage à la manière d'un petit caillou qui se glisse (ou que l'on glisse) dans un engrenage. Un léger changement, un détail qui vient modifier ou perturber la perception. Le *fake* désigne une qualité (de surface, de disjonction et/ou de retrait) alors que le caillou est une intervention matérielle agissant de manière concrète dans un espace donné, aussi petite soit sa manifestation. En ce sens, je m'intéresse avant tout à ce que l'on pourrait qualifier d'asynchronie « à faible seuil », à échelle minime, voire infime.

#### LA QUANTITÉ

Le paramètre de quantité joue un rôle de premier plan dans cette problématique, il s'exprime dans mon travail artistique sur les plans sonores, lumineux, corporels et matériels. Je m'intéresse à de très petits effets générés par le traitement de ces matériaux. Des stratégies d'effacement d'images, d'ajout d'espaces, ou même de destruction de matériel, sont à l'œuvre et permettent d'articuler divers degrés de visibilité et d'engendrer, par moment, ce que j'appelle un espace hallucinatoire et auquel je m'attarderai dans ce projet.

#### LA CHORÉGRAPHIE

La chorégraphie demeure la perspective à partir de laquelle se situe et s'articule ma recherche avec l'image, les objets, les matériaux. Je ne considère pas la chorégraphie comme une discipline, la danse, en revanche, l'est pour moi.

William Forsythe dans son essai « Choreographic Objects » fait une distinction entre chorégraphie et danse à laquelle je me rallie complètement et qui pourra servir ici à titre de définition pour chorégraphie :

Choreography and dancing are two distinct and very different practices. In the case that choreography and dance coincide, choreography often serves as a channel for the desire to dance. One could easily assume that the substance of choreographic thought resided exclusively in the body. But is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without the body? (...) A choreographic object is not a substitute for the body, but rather an alternative site for the understanding of potential instigation and organization of action to reside. Ideally, choreographic ideas in this form would draw an attentive, diverse readership

that would eventually understand and, hopefully, champion the innumerable manifestations, old and new, of choreographic thinking. (Forsythe, en ligne)

La chorégraphie est mon point de départ, toujours, je ne t'apprends rien, Bruno, mais lorsque j'ai amorcé ce doctorat, j'ai voulu m'en échapper. Je venais de fermer la compagnie de danse que j'avais eue pendant vingt ans, je revenais d'un séjour de six mois au Studio du Québec à Londres : j'avais tourné la page. Je préférais m'attaquer à l'asynchronie dans sa dimension spatiale. Je me suis enfermée dans la bibliothèque du Centre canadien d'architecture (CCA) durant toute ma première session universitaire avec le travail de mon architecte préféré, Cedric Price (1934-2003). J'aime Price pour son approche audacieuse et l'attitude chorégraphique sous-jacente à sa vision de l'espace. Sa démarche expérimentale ne valorisait pas la construction ni les formes, mais l'agencement, la mobilité, l'expérience et le renouvellement constant de la mise en scène.

Plonger dans les projets de Price, écouter ses conférences m'a sensibilisée à son éthique et à la dimension politique de son travail. Je pense à une citation de son petit livre *Re:CP*, Price (2003, 57) qui donne le ton :

What do we have architecture for? It's a way of imposing order or establishing a belief, and that is the cause of religion to some extent. Architecture doesn't need those roles anymore; it doesn't need mental imperialism; it's too slow, it's too heavy, and, anyhow, I, as an architect don't want to be involved in creating law and order through fear and misery.

Les travaux de Price et ceux d'autres architectes radicaux qui leur font écho (Archigram, Archicool, Agitprop, Archizoom, Superstudio, Team X, Yona Friedman, Buckminster Fuller, Bernard Tschumi) témoignent d'une très grande liberté d'esprit. Tout comme c'est le cas en chorégraphie, Price considérait l'espace comme un processus en perpétuel recréation de luimême, une dimension profondément ancrée dans la vie, et non comme quelque chose en soi.

L'attitude asynchronique que je tente de développer va au-delà de l'art, je l'envisage à la manière d'une méthode — bien que ce ne soit pas un but en soi — pour opérer dans le réel. Le langage chorégraphique que j'ai développé n'en est pas éloigné en ce qu'il privilégie un renouvellement constant de notre rapport à l'espace.

Ma recherche en architecture a permis d'élargir mon questionnement sur la perception de l'espace. Liberté d'action et liberté de perception me semblent désormais soudées et liées par la possibilité de mouvement qu'un individu possède sur les plans physique et mental. J'ai perçu là un croisement conceptuel entre l'architecture et la chorégraphie. L'organisation de l'espace et la valeur accordée à la mobilité que je retrouvais chez certains architectes se rapprochaient de mes préoccupations chorégraphiques, mais appliquées à des choix de vie. L'architecture de Price et la chorégraphie sont en outre liées l'une à l'autre par le temps, plus précisément par leur caractère éphémère et obsolescent.

Vladimir Miller, un ancien collègue à a.pass, dans son texte *Available Space: on Protospace* and *Settlement*, se réfère au sociologue et anthropologue Bruno Latour pour parler de notre relation à la matière d'une façon qui complète bien la pensée de Price :

In Latour's actor-network theory there is no hierarchy between the actants, everything can be observed to be a network: a chair is an alliance of atoms, actions and design that led to its shape, just as a topic is an alliance of concepts. There is also no hierarchy between the physical and the cognitive. All elements participate on an equal level. (Miller, en ligne)

Après cette période au CCA, je suis à nouveau partie à Londres, cette fois pour présenter mon installation *Out of Mies* à l'Architectural Association School of Architecture (AA), et j'en ai profité pour me livrer à une recherche de terrain sur les travaux de Price. Puis, de retour à Montréal, pause. Très longue pause avec l'architecture. Il fallait que je revienne à la chorégraphie. J'avais commencé le doctorat par la fin : la dimension sociale et politique de l'asynchronie.

Et maintenant, Bruno, voici la problématique de ma recherche.

Je la résume, comme suit : à partir du concept d'asynchronie, ma recherche se propose de mieux comprendre comment la démarche chorégraphique permet de produire une multitude d'espaces visuels, que ce soit en photographie, en vidéographie, au cinéma ou en aménagement d'expositions. Comment le passage d'un médium à un autre peut-il devenir une source d'expérimentation asynchrone du temps et de l'espace? Comment comprendre l'asynchronie comme mode de travail en art ? Que cela signifie-t-il ? Plus largement, il s'agit de comprendre comment la notion d'asynchronie s'intègre dans la pratique artistique contemporaine et de l'enrichir par une réflexion théorique, discursive et critique.

Mon projet doctoral vise tant à faire le point sur ma pratique qu'à la creuser plus avant. Je pourrais en résumer le sujet de la manière suivante : produire de l'asynchronie, c'est-à-dire un « percevoir autrement », en appliquant mes outils chorégraphiques au traitement de l'image dans l'espace et le temps.

Comment je m'y prends, tu te demanderas. Je t'ai parlé de mes trois vecteurs, mais je ne t'ai pas encore présenté ce que j'appelle mon espace de référence : le rectangle. Un cadre au sein duquel surgit un détail venu d'un hors-champ. Voyons cela, Bruno, au sein d'une dyade.

#### RECTANGLE ET MONTAGE

Cette recherche autour de l'image — image que je n'envisage non pas tant pour son contenu, mais plutôt pour ce qui en définit les limites et le mouvement — s'articule au sein du couple du rectangle et du montage. Le rectangle est le cadre de référence pour voir. Il agit en quelque sorte à la manière d'une paire de lunettes ; il cadre ce qu'il y a à voir et constitue un repère spatio-temporel et un ancrage pour ma recherche. L'asynchronie ne peut être comprise dans cette recherche qu'à travers la dynamique entre le rectangle, un dehors (le hors-champ) et le montage, c'est la clef.

Ma réflexion est circonscrite, donc, autour de cet espace particulier, le rectangle : la scène, la galerie, le cadre photographique, le cadre cinématographique, la page. Les images sur lesquelles je travaille migrent par moment d'un rectangle à un autre. Ainsi, on peut par exemple avoir l'impression qu'une œuvre a migré de la photographie à la vidéographie et que les matériaux s'introduisent subrepticement dans un autre espace : du rectangle de la photographie à celui de la vidéographie, ou de celui de la salle d'exposition à celui de la scène. Les œuvres de l'artiste David Claerbout produisent cet effet. Je me rappelle de mon expérience devant l'une d'elles au Centre d'art contemporain Wiels à Bruxelles. As-tu eu la chance de voir son exposition ? *Le Temps qui reste*, au printemps 2011. Bref, j'ai vu au mur un cadre avec le visage immobile d'une femme, je me suis approchée croyant voir une peinture ou une photographie, mais en regardant de plus près l'image, j'ai perçu un léger mouvement du personnage. Claerbout joue beaucoup avec les micro changements dans l'image. Son travail opère prodigieusement par l'asynchronie en produisant des images en oscillation (ou le laissant croire) dans les cadres.

Néanmoins, et surtout, ce qui est en dehors du rectangle, le hors-champ, est tout aussi important. Il vient perturber le cadre et peut se manifester de manière étonnante, comme le caillou dont je t'ai parlé plus haut. Le hors-champ dynamise l'image et permet de faire advenir quelque chose de nouveau. Il se rallie à ce qui n'est pas encore formalisé, il constitue un *out*, du dehors, de la marge. Te rappelles-tu, Bruno, que la série sur laquelle je travaille depuis 2009 s'intitule *Out*?

Le montage, quant à lui, constitue le vecteur dynamique par lequel les matériaux artistiques sont articulés au sein de stratégies asynchroniques en tout genre. Je me réfère au terme montage d'un point de vue technique, comme méthode d'assemblage des images, alors que je me réfère au terme de chorégraphie pour l'organisation de gestes et d'objets, mais je pourrais tout aussi bien dire que je « chorégraphie » les images et que je « monte » les mouvements, et que l'asynchronie est l'effet résultant du montage. Ces notions participent d'un phénomène complexe que je tenterai d'éclaircir. Les possibilités créatives qui en émergent m'apparaissent importantes.

L'institution académique me demande Bruno de répondre à la question de l'originalité et de ma contribution de recherche. Comment veux-tu que je réponde à cela ? Ce ne sont pas les raisons pour lesquelles on fait ce que l'on fait et puis comment savoir à l'avance, en effet, mais je peux bien essayer de me prêter à cet exercice.

On peut sans doute imaginer que cette recherche ouvre une voie de communication entre la danse, le cinéma et une architecture plus radicale. Je souhaite aussi amener une réflexion autour de deux enjeux contemporains : la question de la transdisciplinarité et de la mutation des langages artistiques, en les éclairant à partir du concept d'asynchronie appliqué à l'image, au corps et aux objets dans différents travaux artistiques ; et par une approche dynamique du matériel dans l'espace (rectangle) sous le prisme d'une asynchronie spatiale.

Je souhaiterais que ce travail puisse permette à des gens, des créateurs en particulier, d'aborder l'espace et la composition à travers le concept d'asynchronie, particulièrement dans la phase de montage, de scénarisation ou de structuration d'une œuvre. Ainsi, chorégraphes, plasticiens, cinéastes, architectes pourraient s'approprier les principes de l'asynchronie et les intégrer à leur processus de création.

Même si cette recherche s'adresse surtout aux artistes, elle pourrait peut-être intéresser également un théoricien ou un amateur d'art réfléchissant à la question de la perception liée à l'espace.

#### **OBJECTIFS**

J'ai choisi comme méthode intégrée d'investigation la création artistique et l'écriture. Le projet artistique sous forme de livre comporte une réflexion à la fois pratique et théorique qui fait également office de thèse. N'était-il pas en effet possible d'arriver à un point où pratique et théorie soient imbriquées dans une forme de narration nouvelle ? Non pas en termes de nouveauté littéraire, mais au sens où la pratique et la réflexion trouvent une forme unifiée. Voilà où mon projet doctoral m'a conduite, Bruno. Ma thèse prend la forme d'une série de lettres, leur séquence se rapproche d'un acte chorégraphique, un acte produit au sein d'une série de rectangle (les pages) avec un intérieur et un extérieur. Les idées et les interactions entre ces lettres ne sont-elles pas un produit, un effet de montage ?

Ma thèse organise les idées et la réflexion de manière dynamique et circulaire. Il ne me semblait pas pertinent d'isoler les concepts dans des chapitres distincts, étant donné leur dynamisme et leurs multiples formes. Ils ne peuvent être isolés de manière linéaire. Telle une matière physique, les concepts de cette recherche, que tu verras dans le glossaire, sont creusés et « dynamités », si je puis dire, dans un va-et-vient constant d'un chapitre à l'autre. La thématique de l'asynchronie se décline en questions multiples entre les différents lettres et chapitres de la thèse.

#### **MÉTHODOLOGIE**

On peut imaginer cette recherche comme la mise en réseau d'un ensemble de concepts, œuvres, artistes, auteurs et travaux de recherche. J'investigue tout cela dans le cadre de plusieurs laboratoires et d'une réflexion écrite avec l'appui de mon corpus chorégraphique.

#### LES LABORATOIRES ET L'ATELIER

Le caractère analytique et l'échelle d'exploration de mon sujet autour de la perception, demeurent éminemment expérimental et dictent son propre lieu de travail : l'atelier. Des laboratoires et des résidences ont eu lieu et se sont poursuivis à la Fonderie Darling, à La Mirage (Montréal, Canada), au Centre d'études Liguria (Gênes, Italie) et à la Cité internationale des arts (Paris, France).

Les laboratoires et le travail d'écriture ont constitué des lieux d'analyse privilégiés permettant d'ouvrir les concepts, de les déplier, et ainsi de faire émerger de nouvelles notions et concepts autour de l'asynchronie.

#### LES LETTRES

Comme je te l'écrivais au début de cette lettre, Bruno, j'ai choisi d'appuyer ma réflexion théorique dans un va-et-vient constant avec le travail d'artistes. C'est pourquoi j'ai choisi de m'adresser à des artistes par des lettres, comme je le fais avec toi aujourd'hui. Je n'avais pas envie d'adopter une posture universitaire et d'établir une distance intellectuelle pour rendre compte du parcours d'une recherche artistique. Cela ne fonctionne pas pour moi, j'en ai suffisamment parlé au début de ma lettre, ce sont donc des lettres qui forment le contenu de ma thèse.

Dans mon parcours, je me suis créé une famille artistique. Parmi ces artistes, il y a Alberto Giacometti, il y a Jacques Tati — en fait, les peintres et les cinéastes m'ont beaucoup appris —, Jean-Luc Godard très certainement pour son asynchronie complète au langage cinématographique, mais aussi des cinéastes de différents genres, comme Sacha Guitry pour l'excentricité de ses récits filmés, ou Jean-Pierre Melville et son regard profondément asynchrone dans sa manière de faire émerger le drame d'un détail. As-tu vu, Bruno, son *Samouraï* avec Alain Delon ? Comment oublier les moments de suspense avec ses plans d'un serin qui attend dans sa cage ? Je ne pourrais sans doute pas les aborder tous, mais je tiens à souligner que mes influences ne se situent pas uniquement dans le mouvement structuraliste ou minimaliste ou dans un genre en particulier. La période des années 60 et 70 avec l'explosion de ce mouvement a laissé malgré tout une empreinte forte.

Roman Opalka, Cedric Price, ainsi que Edouard Lock et William Forsythe en danse, constituent des références de choix pour moi. Plusieurs des artistes qui ont accompagné mes travaux sont décédés, mais, au fil de cette recherche, je découvre des artistes contemporains. Les travaux de plasticiens comme Miklós Gaál et David Claerbout se sont imposés à moi ces dernières années, ils accompagnent mes interrogations sur l'image et nourrissent plusieurs questions

relatives aux enjeux asynchroniques de la photographie. Aussi, l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster, qui a développé une pratique de l'image en mouvement à mi-chemin entre l'art visuel, le cinéma et la poésie interpelle mes questions de recherche, notamment celles sur l'exposition et sa mise en relation avec le public.

Cette méthode réflexive, l'écriture des lettres, m'amène vers de nouveaux interlocuteurs. Une lettre en entraîne une autre. En écrivant à l'âne Balthazar du film de Robert Bresson, la figure de Jean-Luc Godard s'est manifestée, il était très présent dans ma recherche, mais je ne pensais pas lui écrire. Godard était un fervent admirateur de Bresson et les questions qu'il a adressées à Bresson, je les repose moi-même à Godard, maintenant, cinquante ans plus tard.

Ma thèse comporte trois parties : Désynchroniser, Détruire, Monter / chorégraphier / démonter / remonter. Mes références viennent du cinéma, de la photographie, de la littérature et de la danse. Je me réfère avant tout à des artistes dont les travaux déstabilisent la perception par des moyens formels appliqués à la matière, au temps et à l'espace. Chacune de mes lettres entre en dialogue avec les qualités disjonctives de leurs œuvres. Mais ce que je souhaite plus que tout est de transférer un sens asynchrone au lecteur de ma recherche, à toi Bruno par exemple.

Voyons maintenant, Bruno, comment tout cela s'enchaînera avec une vue d'ensemble des chapitres et des lettres qui composent ma table des matières.

#### LES CHAPITRES DE LA THÈSE ET LES LETTRES

Ma recherche est structurée en trois parties donc, au sein desquelles la problématique se réarticule sous différents angles artistiques et de nouveaux enjeux. Ainsi, la question du horschamp revient dans plusieurs lettres, même si un texte sous forme de conférence (1<sup>ière</sup> halte) l'aborde plus directement. En ce sens, une lettre ne s'en tient pas à un seul thème où à une seule question, la réflexion passe par différents artistes et circule librement d'une lettre à l'autre. J'envisage les lettres comme un laboratoire de réflexion.

Dans la première partie, portant sur la désynchronisation, je m'attarde à diverses opérations utilisées par les artistes pour produire du décalage. Je ne pouvais imaginer meilleure introduction à la métaphore du caillou que le film *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini.

J'analyse comment la désynchronisation opère à travers le personnage central du film, joué par l'acteur Terence Stamp. Plus que toute autre lettre, ma lettre à Pasolini offre un aperçu de la relation entre le caillou, le rectangle et ce que j'appelle le corps du hors-champ. Alors que la lettre à Henry James aborde l'idée du hors-champ issu de l'intérieur même du cadre. Mes lettres à Jean-Luc Godard et à l'âne Balthazar de Robert Bresson (chapitre 2 et chapitre 3) abordent des considérations relatives à la désynchronisation des images, du son et du texte dans le rectangle. Je convoque pour cette réflexion le travail cinématographique de Miranda July (*Me and You and Everyone We Know*, 2005), je me réfère également à l'approche de John Cassavetes et bien sûr au travail de Robert Bresson. Les personnages décalés de ces films abordent les notions d'excentricité, de corps mésadaptés et de corps du hors-champ.

La conférence de la première halte aborde plus directement la notion de corps du hors-champ en cinéma et dans mon propre travail. Il y est question de corps poreux, de corps météorite et de corps troué dans les films de Lars von Trier (*Idioterne*, 1998), de Pier Paolo Pasolini (*Teorema*, 1968) et de Gus Van Sant (*My Own Private Idaho*, 1991).

Le chapitre 3 se termine par une lettre à Jonathan Burrows et Matteo Fargion dont le travail chorégraphique m'a aidée à mettre de l'avant la question de la précision et de ses liens fortuits à l'asynchronie.

Cela m'amène tout naturellement, Bruno, à entamer dans le chapitre 4 mes concepts de *fake* en m'adressant à des artistes visuels. Dans la lettre à Gordon Matta-Clark, il est question d'espace troué (*fake space*) en lien avec les notions de programme architectural, d'imprévisibilité et de perception. Les espaces aplatis et les figures figées créés par le photographe Miklos Gaál alimentent ma pensée du *fake body*, un corps en deux dimensions, parfois sans viscères et sans poids. Mes lettres à Matta-Clark et Gaál m'aident redécouvrir l'élan antinaturaliste qui traverse depuis longtemps mon travail chorégraphique. Pareillement pour le troisième concept du *fake* — *fake movement* — que j'aborde à travers le travail vidéographique de David Claerbout. Il n'est pas ici question de retrait d'espace ou de matériel, mais plutôt d'ajout de temps, d'ajout de mouvement (*fake movement*) qui donnent lieu à des mouvements impossibles.

En 2015, j'ai eu l'occasion de mettre en jeu mon concept de fake body en dialogue avec la recherche conduite par mon directeur de recherche, David Tomas, sur les enchères en art.

Les lettres qui lui sont adressées déplient mon idée de *fake body* dans un registre économique régis par des codes.

Les deux haltes du chapitre 4 servent de pause et puisent notamment dans les valeurs de travail de l'architecte Cedric Price, dont la présence traverse toute cette recherche. Elle donne notamment place à une conversation fictive à Londres, dans le Soho Square, un espace imaginé par Price pour l'un de ses derniers projets, *Magnet*.

La première partie se conclut avec une deuxième lettre à Balthazar. Elle souligne l'origine de mon sujet de recherche, l'asynchronie, et de la méthode de travail qui en procède, dans ma pratique artistique.

La deuxième partie de la thèse, « Détruire », commence par une halte sous forme de lettre sur laquelle je reviendrai un peu plus loin. Je ne te cache pas, Bruno, mon excitation pour la deuxième partie de ma thèse, autour de la destruction, c'est un peu comme le moment *rock* de mon opus. Le chapitre 5 aborde la répétition, le geste de reprise et la durée dans la destruction de l'espace dans le travail d'Alberto Giacometti alors que la lettre à Lucio Fontana bifurque vers une remise en question de la reprise.

Comment ne pas parler du travail chorégraphique d'Edouard Lock et de William Forsythe ? Mes lettres à chacun, au chapitre 6, abordent la notion d'effacement à partir du paramètre de la quantité. Dans le travail d'Edouard Lock l'abondance des gestes jumelée à la très grande vitesse des mouvements crée une éclipse visuelle dans notre perception du mouvement. En augmentant de plus en plus la vitesse, Lock génère un suspense et donc une attente qui nous amène à porter attention. La lettre à Bartleby et Bartlebys ralentit le rythme d'une certaine façon et aborde la question de l'absence et de l'effacement. Elle pose ainsi les fondements de la réflexion autour du travail de Forsythe en intégrant des éléments trouvés chez Lock qui convergent vers la disparition.

Dans le chapitre 7, je m'adresse à Sainte Hildegarde de Bingen et au scénographe/bédéiste Marc-Antoine Mathieu afin de décortiquer les places qu'occupent l'aveuglement, l'éblouissement, le ravissement et finalement l'hallucination dans ma pensée artistique. Oui. L'expérience de l'hallucination à laquelle je me réfère, Bruno, n'est pas causée par un désordre

chimique, je la considère plutôt comme un ajustement personnel aux « trous », aux manques, aux espèces de hoquets perceptuels que nous vivons et qui caractérisent de mon point de vue notre rapport au réel. Le chapitre 7 repose sur l'idée que la perception est une activité proactive et rétroactive et donc en perpétuel mouvement ; nous nous ajustons constamment à notre environnement, nous procédons au montage de ce que nous voyons et entendons.

Le parcours de la deuxième partie est ponctué, tu le verras, par deux « haltes » qui brisent la lecture des lettres de manière inusitée. La quatrième halte prend la forme d'une lettre, mais avec un ton et un mode d'adresse très distincts des autres. En fait, tout le projet des lettres a débuté avec cette lettre à Frank qui est adressée à un jeune artiste. Cette lettre réunit plusieurs figures marquantes de ma pratique et de cette recherche. Plus que toute autre lettre, la lettre à Frank schématise et identifie les deux pôles qui animent ce que j'appelle ma machine de vision, qui met en relation et en tension les concepts de liberté et de destruction. La cinquième halte, un atelier imaginaire sur le corps hallucinatoire, consiste en un exercice de groupe permettant d'explorer l'espace dans une dimension poreuse. Cet atelier transforme le rapport spatio-temporel du corps avec les objets et établit un rapport potentiellement asynchrone entre corps, objet et espace.

La troisième partie de ma thèse, Monter / chorégraphier / démonter / remonter commence avec le chapitre 8 et s'appuie sur le travail de Johan van der Keuken et de Jacques Tati afin de pousser l'asynchronie et les effets produits par la liaison et la déliaison du son et de l'image au sein des techniques de montage en cinéma. Ces lettres soulignent également comment des concepts de caillou et de *fake space* outrepassent les frontières disciplinaires de la danse.

Si le chapitre le 8 se tourne vers le cinéma et les stratégies sonores qui permettent de faire voir, le chapitre 9, lui, se concentre sur le montage dans une perspective de mise en scène. Le projet *K.85*, de Dominique Gonzalez-Foerster et Ari Benjamin Meyers, sert de matériel référence. Ici, il est surtout question de script, de scénario et de partition comme méthodes de mise en scène asynchronique. J'ai vu ce projet en mars 2011 à Bruxelles, c'est un exemple remarquable, Bruno, de l'asynchronie, elle pousse les limites de la performance et les protocoles du spectacle. Pour te donner une idée : mon expérience de *K.85* débute avec un texto m'indiquant de me rendre devant un hôtel à vingt heures précises et se termine avec moi sur scène devant un public qui m'applaudit. Le projet repose sur une riche orchestration

d'activités dans la ville de Bruxelles. La lettre à Cedric Price nous mène à la fin de ce parcours,

et revient au corps comme premier lieu d'action et de perception.

J'ai écrit la lettre à Ludwig Wittgenstein pendant les dernières élections américaines. Elle bâtit

un plan d'équivalence entre les jeux de langage de Wittgenstein et le caractère mobile et

adaptable de l'espace pricien. Cette lettre marque le retour du pendule, qui a commencé du

côté de la liberté avec la désynchronisation, puis s'est balancé jusqu'à la destruction dans la

deuxième partie. Avec les jeux de Wittgenstein et Price, on retourne à une conception de

l'asynchronie comme manière de vivre.

Enfin, la lettre conclusive adressée à Lynda Gaudreau porte un regard réflexif sur l'impact de

l'asynchronie sur un mode de pensée synchronique après un parcours de quatre années de

dialogue avec le concept de désynchronisation.

Cette recherche est motivée par un désir de liberté et un besoin impérieux de voir, mais une

fois cette mission accomplie, que fait-on avec ? Au-delà d'une opération avec les objets, les

sons, le mouvement, les images ou l'espace-temps, l'asynchronie fonde une attitude, une

manière de regarder et d'opérer dans le réel. Libérer et émanciper notre perception, n'est-ce

pas un choix et une action?

Les lettres constituent la matière sur laquelle rebondissent les idées et les questions de chacun

des chapitres.

Cette lettre que je t'écris, Bruno, m'a permis de regarder à la fois en arrière et en avant, je

suis la première surprise je dois avouer, de voir où tout cela me mène.

Merci Bruno,

Lynda

XXX

# PREMIÈRE PARTIE : DÉSYNCHRONISER

# Chapitre 1 Le caillou

Lettre à Pier Paolo Pasolini

Lettre à Henry James

Lettre à Pier Paolo Pasolini

Paris, le 27 février 2016

Cher Pier Paolo,

Je suis à Paris au café Rostand, entourée d'écrivains. J'ai même fait la conversation avec ma voisine de gauche, que je ne connais pas et qui essaie d'écrire elle aussi. Elle me parle de sa passion de la langue allemande qui la dévore et l'empêche d'écrire depuis deux ans. Je n'ai plus besoin de m'intégrer davantage au décor, je mets fin à la conversation, je me dirige vers vous.

Je ne connais pas tellement votre œuvre au fond. Pourtant vous accompagnez mon travail depuis longtemps. Je porte les images de vos films en moi, plusieurs écrits aussi, mais de tout cela je retiens surtout votre regard. Est-ce cela avoir du style ? Sur les photos, vous portez des lunettes fumées, et je me dis que c'est à travers elles que vous regardiez le monde.

J'aimerais vous parler de votre film *Teorema* (1968), un film qui a joué un rôle majeur dans ma recherche artistique. Je l'ai certainement vu six fois, probablement davantage, et malgré tout, je ne me rappelle plus si c'est à un moment précis ou de fois en fois que son impact s'est produit. Mais *Teorema* a éclairé ma recherche sur l'asynchronie de manière insoupçonnée en faisant émerger un concept-métaphore que j'appelle le *caillou*. J'y reviendrai dans cette lettre, mais avant tout je tenais à vous remercier pour cette œuvre qui a marqué mon parcours.

Comment détraquer un espace-temps, le rendre asynchrone ? Un simple détail, un petit caillou peut suffire. Par exemple, l'arrivée inattendue de quelque chose, de quelqu'un qui trouble soudainement le cours des choses. Mais pourquoi donc chercher à détraquer ainsi les choses, me direz-vous ? Pour percevoir. Pour que l'espace, les images — enfin à peu près tout — demeurent vivants, et donc perceptibles, l'espace doit être perturbé, et même détruit s'il le faut.

33

Je fais cela de différentes façons dans mes propres projets de création. Par exemple, dans mon exposition chorégraphique *Out of Grace*, j'utilise le corps, le son et la lumière pour produire de petits « accidents » qui viennent perturber la visite du spectateur dans la galerie. Un visiteur en train de regarder une œuvre dans une salle verra soudainement l'intensité de l'éclairage de la salle changer, entendra une sonorité se manifester ou pourra même voir une interprète à ses côtés — qu'il n'avait pas repérée — s'écrouler puis se relever. Ces interventions durent de quelques secondes à une minute et se produisent de manière circonscrite ou encore simultanément.

Le personnage de l'intrus interprété par Terence Stamp dans *Teorema* est le plus bel exemple de caillou que j'aie vu au cinéma. Il incarne le type même du personnage asynchronique. Et je me demande si, à mon insu, *Teorema* n'est pas dans plusieurs de mes pièces, à travers ce type de détail perturbant ?

Venu d'on ne sait d'où, sans nom, l'intrus transforme, un à un, chaque membre de cette famille de la grande bourgeoisie milanaise de votre récit. À son contact chacun connaît une révélation et est transformé à tout jamais. Puis, mine de rien, votre mystérieux inconnu repart comme il est venu. C'est un « caillou » dans l'engrenage familial. Avant l'arrivée de l'intrus, la famille vivait tout bonnement sa vie bien rangée et prévisible.

Je n'ai compris que très récemment pourquoi j'ai visionné si souvent *Teorema* : l'intrus nous permet de voir et d'accéder au récit intime des personnages. Votre personnage-caillou traverse un espace, le bouleverse et permet de le « sauver ». Sans cela, le récit aurait été attendu et sans intérêt. Nous accédons à quelque chose qui était caché, invisible et imprévisible.

Grâce au mystérieux visiteur venu du hors-champ, un personnage sans histoire et sans nom, nous accédons à la poésie, à la réalité intérieure et sans fard des personnages qu'il rencontre. Je n'aurai jamais cru utiliser le mot *poésie*, je m'y réfère parce qu'un changement inattendu et irrationnel advient dans cette histoire pour chacun des personnages. Dans *Teorema* la poésie arrive par l'intrus, mais aussi par notre propre imagination de spectateur qui attendons comme dans un film à suspense la métamorphose que subira chacun des protagonistes de l'histoire.

Le caillou prend diverses formes dans votre œuvre. Me revient maintenant à l'esprit votre film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1976). Comment pouvais-je l'avoir oublié ? Cette œuvre perturba ma vie tranquille de jeune étudiante.

Le pouvoir ? Le fascisme ? La monstruosité humaine ? Il y a dans *Salò* une variété considérable de cailloux détraquant tout ce que peut signifier la dignité humaine. Et ces cailloux se multiplient et s'accumulent, exprimant toute l'intensité de la violence et de l'excès avec toutes ces scènes de torture, de viol, de meurtre, de coprophagie... Comme vous, je me sers des cailloux dans mes projets pour dérégler les choses, mais avec une intensité qui n'a rien à voir avec *Salò*.

Je me rappelle encore l'engueulade avec mon copain de l'époque, à la sortie de *Salò*. Je l'ai détesté, votre film, et mon ami de m'avoir emmenée au cinéma ce soir-là. Les scènes horribles de tortures m'avaient ébranlée. JAMAIS je n'avais vu pareilles images à l'écran. Ne pouvant tenir, nous sommes sortis avant la fin. La marche pour rentrer chez moi me parut éternelle. Je crois n'avoir jamais réussi, depuis, à regarder *Salò* jusqu'au bout, mais pour des raisons bien différentes. Maintenant ce n'est plus *Salò* que je déteste, mais les salauds du film.

(Musique de Chaka Khan, au café Olimpico à Montréal en corrigeant le texte, en mai 2016. « Ain't nobody, Loves me better, Make me happy, Makes me feel this way, Ain't nobody... »)

De retour au café Rostand, le 27 février 2016. Je me retourne. À ma gauche est maintenant assisse une dame avec un gros lainage noir. Une Italienne de vos films, pourquoi pas, devant elle un petit bouquet de fleurs séchées qu'elle a déposé. Et je me rappelle le personnage de Laura Betti, votre amie, qui joue le personnage de la servante dans *Teorema* et je me dis que la dame à côté de moi c'est elle, c'est Laura Betti.

Rien ne se déroule sur une ligne droite. Votre œuvre, Pier Paolo, nous présente les cailloux dans l'engrenage comme des occasions de changement qui nous permettent de reprendre nos sens. *Teorema* libère les personnages de leur synchronisation au monde et nous rappelle que nous sommes des êtres désynchronisés. Dans *Salò*, le propos et la violence des images, nous amènent, nous, spectateurs, à nous désynchroniser de quelque chose dont nous ne voulons pas faire partie.

Cher Pier Paolo, j'ai envie de vous imaginer jouant de l'orgue dans une petite église de campagne, les poches pleines de petits cailloux, avec à vos pieds le corbeau de *Uccellacci e uccellini* (1966) et Totò à vos côtés. Merci Pier Paolo Pasolini.

Lynda

Montréal, le 30 janvier 2017

Cher Henry James,

En lisant, hier soir, *L'Élève* (1992), la traduction de votre livre *The Pupil* écrit 1891, j'étais littéralement aimantée par la complexité de votre univers. Je l'ai traversé d'un trait. Pourtant, si je devais raconter cette histoire, en toute franchise, j'en serai incapable et peut-être même gênée tant elle paraîtrait simpliste. La longue déchéance des Moreen, cette famille du XIXè siècle qui tente d'intégrer l'aristocratie s'annonce *a priori* insupportablement superficielle et assommante. Que nenni, il n'en est rien. Grâce au personnage de l'élève, votre fameux Morgan Moreen et à sa lucidité aigüe, l'histoire se révèle des plus troublantes. Mais cette histoire vous la connaissez mieux que moi.

Non, je vous écris pour vous remercier tous les deux, votre personnage et vous. Morgan Moreen illustre de manière surprenante une hypothèse que j'explore depuis un moment déjà : à savoir que pour voir il faut porter attention et que cette attention requiert le plus souvent la présence d'un mouvement dans l'espace, une perturbation pour être plus précise ; aussi minime soit-elle, elle est cruciale. En d'autres termes, un espace quel qu'il soit (pictural, cinématographique, photographique — et même littéraire comme avec votre nouvelle), lorsqu'il est dérangé par un élément, devient notable à notre perception ; et c'est ce que fait votre jeune Morgan Moreen. Du bas de ses onze ans, Morgan voit tout, il révèle ce que déguise cette famille avec une panoplie de subterfuges, au premier chef desquels le dénie et le refus de voir. Morgan est l'élément clef qui nous permet de voir à travers sa conscience ce qui est tu.

Me viennent aussitôt à l'esprit les propos de l'un de vos traducteurs, Fabrice Hugot, que je lisais hier soir et qui disait :

On sait que James, grand amateur de peinture, a appris ce procédé (anamorphose) auprès des maîtres anciens qui aimaient placer dans leurs tableaux un objet dont la

forme n'apparaît à l'œil que sous un angle précis qui n'est pas celui d'où on regarde ordinairement un tableau. (1992, 9)

Comme vous, Morgan Moreen connaît cet angle et nous permet de voir avec lui ce détail. À travers son regard, un univers se déplie et se détraque sous nos yeux.

Je conçois l'espace, Henry James, en terme de rectangle, qu'il soit scénique, photographique ou celui d'une galerie ou d'une page. J'ai le plus souvent cru que notre attention à ce qui se passait dans un tel cadre provenait du hors-champ, en fait, qu'il fallait que quelque chose de l'extérieur au rectangle le bouleverse pour qu'une scène, par exemple, se révèle. Mais votre histoire démontre que le bouleversement — ou ce que j'appelle souvent un caillou — ne vient pas forcément de l'extérieur du cadre, le caillou peut venir comme votre Morgan de l'intérieur même du cadre, comme il le fait, sourdement. Le dérangement est plus subtil, mais pas forcément moins puissant. Un déraillement opère peu à peu et produit une désynchronisation progressive. Et sans doute est-ce l'une des forces insoupçonnées du caillou lorsqu'il vient de l'intérieur du cadre — et non de l'extérieur —, mine de rien, il fait dérailler les éléments dans un environnement.

Le philosophe David Lapoujade disait que certains de vos personnages agissent comme des réflecteurs. Morgan joue effectivement ce rôle, et plus encore ; l'accumulation de ses révélations souligne progressivement le déphasage des personnages d'avec le monde. Lapoujade ajoute :

Les personnages de Henry James vivent dans un monde commun. Seulement ce qui arrive sous la perspective d'un personnage n'arrive pas au même moment à l'intérieur du monde d'un autre personnage. Si bien qu'il y ait une désynchronisation permanente, et les personnages ne sont pas à l'heure les uns des autres. (2016, en ligne)

Morgan n'est pas synchronisé au monde qui l'entoure, pas plus d'ailleurs que les membres de sa famille. En vérité, sa désynchronisation révèle celle de chacun. On pourrait dire que votre personnage est comme le clinamem qui, pour Épicure, nomme la déviation imprévisible de particules les conduisant à s'entrechoquer entre elles. La conscience de Morgan révèle et diffracte l'arrangement de chacun; elle met en relief la désynchronisation de chaque personnage.

Assise dans ce café, me voilà prosaïquement à considérer cette réflexion dans ma situation quotidienne. Et voici Pina, la propriétaire du café, entrer. Elle regarde autour d'elle plantée en plein milieu. Du haut de ses quatre-vingts ans, elle vient chercher son café. Elle est comme l'un de vos fantômes, Henry, et je pense que les fantômes existent, mais ce ne sont pas des êtres morts qui reviennent nous hanter, non. Comme Morgan, ils sont bien là parmi nous et vivent tout simplement en dehors du rythme régulier et du tintamarre.

Merci Henry James,

Lynda

# Chapitre 2 Hors-champ / hors rectangle et corps du hors-champ

Lettre à Jean-Luc Godard

Paris, le 30 mars 2015

Cher Jean-Luc Godard,

C'est à cause du cinéaste Robert Bresson que je vous écris. En fait, je m'apprêtais à écrire à son âne Balthazar, le protagoniste du film *Au hasard Balthazar* (1966), et, en lisant des entretiens que vous aviez eus avec Robert Bresson à propos de son film, votre affection pour son cinéma m'a gagnée.

Ceci étant, vous n'êtes jamais très loin de mon travail. Aussitôt que je commence à réfléchir aux images et au son de mes projets, vos films me viennent à l'esprit. Tenez la semaine dernière encore, je suis allée voir votre *Adieu au langage* (2014). Mon expérience du cinéma en trois dimensions est très limitée et votre film fut plutôt déstabilisant, mais j'y reviendrai avec quelques réflexions que je me permettrai de vous livrer. Je préfère revenir à Robert Bresson et à une citation bien à lui que vous avez déjà commentée et qui situe l'une de mes préoccupations actuelles :

Malheureusement notre époque est un peu une école d'inattention. Je veux dire qu'on nous apprend la radio, les magazines, la télévision nous apprennent à regarder sans voir et à écouter sans entendre. Mais ce que je voudrais c'est apprendre au contraire à voir. Quand j'étais petit, on ne m'apprenait qu'une seule chose, on me disait : « Fais attention ». Et maintenant, il me semble qu'on dit à tout le monde : « Ne faites pas attention ». C'est très grave. (Bresson 2013, 94)

Cette citation traduit un sentiment que je partage. J'ai souvent dû abandonner des projets par incapacité à voir. La situation typique est d'être en studio avec un interprète et de devoir lui demander d'arrêter de danser parce que je peux imaginer ce que je verrai pendant les dix prochaines minutes. Et cela n'a rien à voir avec le danseur et son talent. Non, le problème est plus complexe et se situe du côté du spectateur ou de celui qui regarde — un artiste, par exemple, et de moi en particulier lorsque je travaille en création.

Le sentiment de connaître par cœur ce que je vois m'a amenée à inventer une panoplie de stratagèmes pour générer du matériel imprévisible et votre approche cinématographique a nourri cette démarche. Je partage quelques éléments de réponse avec vous, je ne m'attends à rien de votre part. J'ai besoin de porter à voix haute (par l'écrit), des intuitions et des concepts dialoguant avec votre travail. J'espère ne pas vous ennuyer. Égoïstement, je ressens aussi le besoin de synthétiser cette réflexion pour ne plus y penser. Je m'imagine sur le quai de la gare, vous saluant. Vous êtes dans le train et vous voyez cette femme vous saluer de la main. Est-ce bien à moi qu'elle s'adresse ? vous demanderez-vous. À côté de vous, sur la banquette du train, vous trouvez cette lettre. Le train part. Je n'ai aucune idée de ce qui se passera. Ça n'a aucune importance, je vous remercie Jean-Luc Godard.

Maintenant à Toronto, où je me trouve pour quelques jours, en train de réécrire votre lettre dans un café au coin de Bloor et Alhambra. Je remets de l'ordre dans mes idées. De l'autre côté de la rue, une enseigne verte du Lithunian Banquet Halls. La musique *Start Lookin Round* de Davis Dallas joue, le titre me semble approprié à ma situation. Je croise les yeux de mes voisins de café également affairés devant leurs ordinateurs portables. On me sourit. Les gens sont particulièrement courtois ici à Toronto. Trêve de bavardage, je continue, et puis avec la canicule, j'ai intérêt à progresser sinon je vais m'évanouir.

Oui, regagner un regard neuf et voir, voilà la mission que je me suis donnée dans mon travail. Ces dernières années, cela m'a conduite à déjouer le langage, la culture et surtout ma propre connaissance visuelle. Parmi les réponses trouvées, la première est le rôle de la désynchronisation dans le rectangle, et ce, quel qu'il soit, scénique, photographique, vidéographique.

Les éléments doivent se désynchroniser les uns par rapport aux autres pour qu'on puisse les distinguer. Et le hors-champ joue un rôle primordial. Désynchroniser passe par l'activation d'un hors-champ / hors-cadre / hors rectangle qui perturbe ce qui est dans le rectangle. Votre travail est l'exemple même d'un cinéma du hors-champ par votre manière de lier et délier les images et le son, je ne vous apprends rien, je me doute bien.

Cette désynchronisation s'articule dans mon travail en interférant sur le rapport entre les objets, les images, le corps et le langage et bien entendu sur le temps et l'espace de ces matériaux. Et c'est à ce moment que le hors-champ intervient. J'approche ce travail de deux

manières : en allant vers le hors-champ ou, à l'inverse, en le faisant entrer dans le rectangle ou, mieux, en considérant comment il se manifeste dans le corps.

Dans vos films le corps est plutôt souverain, il énonce, déclame et s'ouvre vers l'extérieur. Les êtres puisent en dehors du cadre leurs pensées sur le monde et les réinscrivent dans le cadre par l'intermédiaire de textes philosophiques ou diverses situations en dehors du récit. Le horschamp entre et sort du cadre constamment. Avec ces énormes surtitres et ces voix off de propagande, vous créez des images telles des interludes qui empruntent à la syntaxe et au rythme de la publicité, des milliers d'images rebondissent et martèlent le cadre pour... comme dirait ce personnage velu mieux te manger mon enfant et nous confronter à la langue de l'économie et au langage que nous intégrons, ingérons presque dans notre propre corps. Vos films font entrer de partout le hors-champ.

Comme vos personnages, le corps dans mon travail possède cette porosité qui l'amène à se rallier au hors-champ. Les interprètes sortent du cadre régulièrement et empruntent des stratégies spatiales qui ressemblent à vos moments d'interlude. Dans ma pièce Still Life (1996), par exemple, à un moment les danseurs abandonnent leurs activités et se dirigent vers l'arrière-scène, pendant deux minutes ils demeurent stationnaires et attendent avec le public. Même principe dans mon autre pièce 0101 (2006), mais cette fois les interludes sont intégrées tout au long de la pièce. Les interprètes entrent et sortent continuellement du périmètre de jeu (matérialisé par une feuille de papier au sol). Lorsqu'ils sont en mode « interlude », ils maintiennent une position (debout ou couchée) sur le papier ou hors du papier quelques instants, puis reprennent ensuite leurs activités. L'interlude permet de désynchroniser le public et les interprètes du rythme s'installant peu à peu au fil du spectacle, de renouveler aussi le regard du spectateur et, si je puis dire, de préserver les interprètes des habitudes gestuelles (le phrasé) qui vite s'installent dans le corps ; malgré la rigueur avec laquelle les danseurs s'efforcent de maintenir un vocabulaire atomisé, il est facile de relier les mouvements qui deviennent alors des phrases. Alors on ne voit plus rien, ou du moins cela devient de la danse, ce qui n'est pas envisageable et perd tout son sens avec ce vocabulaire.

ELLE: Vous étiez là?

LUI: Non, je viens d'arriver. LUI: Sommes-nous seuls?

ELLE : J'ai entendu un bruit... et puis là je n'en suis plus sûre. Peut-être était-ce vous qui

arriviez.

LUI : Je ne sais pas comment j'ai bien pu me retrouver ici...avec ce brouillard...

ELLE: Je suis en panne.

LUI: Connaissez-vous les environs?

ELLE : Oui en fait, j'y passe régulièrement, mais il y a de moins en moins de gens qui y vivent.

Un chien arrive, ELLE et LUI ne l'ont pas vu.

LE CHIEN se place devant ELLE et LUI.

ELLE: J'ai déjà vu ce chien.

LUI: Oui... on a travaillé ensemble.

ELLE: Ça me revient... il ressemble au chien dans Adieu au langage de Jean-Luc Godard.

LUI : Bah... il me suit partout. Je n'ai aucune idée de son nom.

ELLE: Vous entendez cette musique?

Un policier arrive, on entends à peine sa voix, dans sa main droite il tient un lecteur CD d'où sort une musique forte, de type métal, il est vêtu en motard, cuir à la Village People.

Policier: LE CHIEN! Je vous cherchais!! Venez!

ELLE à LUI: Mais c'est votre chien, non?

LUI: Bah...

ELLE, au policier: Vous repartez? Vous nous emmenez avec vous?

Policier: Mon camion n'est pas loin, enfin je crois, on n'y voit rien. Bon on y va?

Et le policier déguerpit en courant. ELLE, LUI et LE CHIEN le suivent aussitôt en courant. Ils disparaissent dans un brouillard épais engloutis par une musique décadente de plus en plus forte et de plus en plus lointaine.

Comme je vous disais précédemment, je suis peu expérimentée avec le cinéma en 3 dimensions et ce ne fut pas sans heurts que j'ai regardé votre film. La vision en 3D — surtout au début du visionnement — était déstabilisante et m'amenait constamment à soulever mes lunettes en carton. Je n'ai jamais réussi à m'habituer à la surdimension des objets qui apparaissent à l'avant-plan de l'écran, que ce soit le pied d'un enfant de cinq ans, qui semblait celui d'un ogre, ou la forme trop asymétrique d'un fauteuil paraissant en carton-pâte, tout droit sorti du film expressionniste *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Robert Wiene). La difficulté à déchiffrer les images-objets de la technique en trois dimensions me faisait perdre le fil. Les éléments à l'avant-plan, en étaient déformés.

Est-ce la technologie 3D qui n'était pas suffisamment de qualité, je n'en sais rien. Est-ce cela, jumelé à ma manière d'appréhender les images ? Sûrement. J'ai vu votre film au cinéma Luxembourg-Accattone à Paris, une petite salle qui présentait votre film depuis six mois. Malgré tout, ma frustration s'est transformée en une réflexion sur la production des images, des objets et de l'espace au cinéma, mais aussi sur le rapport intrinsèque que votre langage cinématographique entretient avec le hors-champ. Le recours à la technologie 3D ne l'exacerbe que davantage.

Voir, avec vous, implique d'admettre la mascarade, la nôtre surtout, et j'avoue que la situation dans laquelle je me trouvais, assise dans cette salle minuscule, déguisée avec des lunettes en carton, regardant un film en carton évoquant une vie en carton exacerbait mon sentiment d'aliénation. Dans la salle de cinéma Luxembourg-Accattone, mon propre corps s'est ajouté aux multiples hors-champ en activité, si je puis dire, et m'a permis de voir. *Adieu au langage* fonctionne parce qu'il nous rend complètement asynchrone, nous, le public. Le corps du spectateur fabrique le film avec vous, merci Jean-Luc Godard.

Lynda

### 1ère HALTE - CONFÉRENCE SUR LES CORPS DU HORS-CHAMP

Bonjour tout le monde,

J'espère que vous êtes bien installés, la salle est un peu étroite, il n'y a pas de fenêtres, c'est un peu bruyant, je suis désolée.

Cette semaine. Oui, nous étions rendus au concept de *corps du hors-champ*. Débutons avec deux exergues à propos du hors-champ, le premier est de Michel Foucault :

L'hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors. (Foucault 2009, 32)

Le deuxième vient de Maurice Merleau-Ponty, tiré de son livre L'œil et l'esprit:

Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer. J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. (Merleau-Ponty 1964, 32)

Ces deux extraits introduisent merveilleusement le sujet de ce soir et font chacun référence au corps. Nous aborderons ce concept sous trois formes principales : le corps poreux, le corps météorite et le corps troué. Ce sont des métaphores issues directement de ma pratique artistique en chorégraphie et sur lesquelles je travaille en ce moment. J'ai besoin de les mettre à l'épreuve en les partageant avec vous. C'est la raison pour laquelle exceptionnellement je me référerais à mon travail. Vous ne serez pas évalués sur le sujet. Je tenterai de faire résonner des notions issues de la chorégraphie avec des exemples issus du cinéma.

Comme structure du cours, nous débuterons avec le hors-champ, puis intégrerons peu à peu le *corps du hors-champ* et les différentes manifestations que j'en ai relevées et que j'illustrerai à partir d'exemples issus des pratiques cinématographique et chorégraphique.

Avez-vous des questions ? Très bien. Allons-y.

Qu'est-ce que le hors-champ dans ma pratique chorégraphique et visuelle ?

Je travaille avec des cadres : la scène, la galerie, les murs, le cadre photographique, le cadre cinématographique... Ces cadres sont liés à des hors-champs qui les traversent et les habitent. À partir de ce hors-champ, je récolte des images qui sont traitées et présentées dans le cadre. Cette approche a inspiré le sujet de ma dernière série, intitulée *Out*, amorcée en 2009 et qui porte sur ce qui n'entre pas dans un système, sur le *misfit*, sur la marge et l'excentricité esthétique, politique et sociale.

Cette série donne lieu à diverses déclinaisons possibles autour de l'image : séries photographiques, courts-métrages, performances. Elle génère des questions telles que : quels sont les outils communs à la chorégraphie, à la vidéographie, au cinéma et aux arts plastiques dans la fabrication d'espaces ?

#### LE HORS-CHAMP

Le hors-champ auquel je m'intéresse pour cette recherche est accidentel, mobile, imprévisible. C'est un hors-champ qui est tout sauf prescriptif et il demeure une conséquence du choix de cadre. Nous avions abordé il y a quelques semaines une définition de cadre, je vous relis quelques notes que j'ai écrites là-dessus :

Salle de musée, scène, télévision, planche de bande dessinée, photographie, film, écran : les rectangles sont partout et cadrent notre vision. Le rectangle, qu'il soit vertical ou horizontal, permet de situer les objets ; il devient référence, il constitue une échelle. Cadre et hors-champ sont indissociablement liés et se dynamisent l'un l'autre. Le hors-champ est en situation critique avec le cadre. Il permet de faire advenir quelque chose, de l'imaginer. Peut-être est-ce là où se situe le politique, à cet endroit où s'exerce une liberté d'imagination, où s'ouvre une potentialité. Le hors-champ est intimement lié à ce qui n'est pas encore formalisé, ce qui n'a pas été choisi, ou alors il constitue le résidu. Il est le "out", au sens du dehors et de la marge.

#### LE CORPS

Qu'est-ce qu'un corps ?

Par corps, j'entends un être vivant, humain ou animal, qui peut être affecté par un hors-champ ou peut lui-même constituer un hors-champ. Peut-être ce corps se rapproche-t-il ou incarne-t-il ce que Michel Foucault nomme le contre-espace ? En voici un extrait :

Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces. Ces contre-espaces, ces utopies localisées, les enfants les connaissent parfaitement. Bien sûr, c'est le fond du jardin, bien sûr, c'est le grenier [...]. (Foucault 2009, 24)

À noter ici que le concept de contre-espace complémente le hors-champ, il lui donne une texture et un environnement possible, mais il ne peut le remplacer car il demeure trop ancré et trop proche de l'idée de lieu auquel se réfère Foucault.

Examinons quelques exemples de ce corps du hors-champ. Il s'agit d'une tentative de liaison chorégraphique et cinématographique dans la production des images corporelles. Je me référerai ici à des personnages issus du cinéma dont les corps se présentent de manière plus sauvages et vulnérables.

LES CORPS DU HORS-CHAMP

Corps poreux

Dans *Idioterne*, le film de Lars von Trier réalisé en 1998, les personnages sont complètement désinhibés.

Je vous propose de regarder la scène du baiser entre les deux adolescents.

https://www.youtube.com/watch?v=Ln1ZhG058Eo

Dans cette scène, les deux adolescents expérimentent avec leur communication physique, ils agissent avec une très grande curiosité l'un envers l'autre. Leurs corps semblent constituer une matière élastique et poreuse.

On constate également cette porosité corporelle dans une autre scène du film, qui montre cette fois le personnage de Karen lors d'une visite chez ses parents pour son anniversaire.

#### https://www.youtube.com/watch?v=AnKRSF4JG 8

Dans cette scène, Karen se retrouve assisse dans le salon de ses parents pour manger le gâteau, mais un malaise profond règne entre elle et sa famille. Karen tente de s'intégrer à celle-ci, d'entrer en osmose avec celle-ci, mais n'y parvient pas. Cette sensation est traduite par le gâteau que Karen n'arrive pas à faire entrer dans sa bouche. La très grande porosité de Karen à un environnement familial qui la rejette la rend complètement inadaptée.

Un autre exemple de corps poreux, que je me voudrais de ne pas souligner, est celui des jeunes qui s'adonnent au parkour. Le corps épouse l'environnement en pénétrant les matériaux, les objets, les bâtiments, les lieux urbains. Le corps de celui qui s'adonne au parkour développe également une porosité à l'espace.

Le corps du hors-champ rappelle le Genius<sup>1</sup> de Giorgio Agamben, un corps de la profanation. Dans son petit livre, Profanations, Agamben dit cette phrase merveilleusement libre: « Profaner signifie : libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier » (Agamben 2005, 98)

Le corps de celui qui s'adonne au parkour oublie, oblitère sa connaissance du monde et du langage en faisant justement fi des comportements d'usage dans l'espace. C'est un corps dyschronique qui a décidé de s'affranchir, pour un moment, de manière fugace et fluide de l'espace. C'est un corps de ninja qui s'infiltre partout.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> « Mais le Genius ne relève pas seulement de la spiritualité, il ne concerne pas seulement les choses que nous sommes habitués à considérer comme les plus nobles et les plus hautes. Tout ce qu'il y a d'impersonnel en nous est génial ; géniale, avant tout, la force qui pousse le sang dans nos veines ou qui nous fait sombrer dans le sommeil, géniale, la puissance inconnue qui règle la vie de notre corps et distribue avec tant de suavité sa tiédeur et qui détend ou qui contracte les fibres de nos muscles. C'est Genius que nous pressentons obscurément dans l'intimité de notre vie physiologique, là où le plus proche est le plus étranger et le plus impersonnel, là où le plus intime est le plus éloigné et le moins maîtrisable. » (Agamben 2005, 11).

#### Corps météorite

Nous avons vu il y a quelques semaines le film *Teorema* de Pier Paolo Pasolini, qu'il a réalisé en 1968. Vous vous rappelez sûrement du personnage joué par l'acteur Terence Stamp incarnant le visiteur étranger qui perturbe de manière profonde, un à un, chaque membre d'une famille. L'étranger correspond à un corps du hors-champ; c'est un corps météorite qui traverse un espace, celui d'une famille, le pénètre et en ressort aussitôt.

#### Corps troué

Je terminerai avec le corps troué par le hors-champ. C'est le corps de Mike, interprété par River Phoenix dans le film *My Own Private Idaho* de Gus Van Sant réalisé en 1991. C'est un corps qui souffre de narcolepsie, qui ne contrôle pas ses moments d'absence à lui-même, qui se laisse muer, trouer, transpercer par le hors-champ; les choses arrivent et ne résultent d'aucune causalité.

Dans mon travail chorégraphique, j'aborde ce corps troué avec ma pièce 0101 (2006). Le corps des deux danseurs semble capter quelque chose du dehors. En fait, sans que le public ne le voie, les interprètes reçoivent, par l'entremise d'une oreillette, une pulsation sonore en provenance d'un hors-champ situé à la régie sonore. Les danseurs réagissent en duo par des mouvements d'une très grande rapidité et d'une synchronisation presque parfaite. Tout comme Mike dans My Own Private Idaho, le corps des interprètes de 0101 semble court-circuité par quelque chose d'étranger qui le traverse. La précision dans la réaction physique des danseurs concourt à donner l'impression au spectateur d'être témoin d'une déflagration imperceptible.

Les quelques exemples évoqués présentent un corps du hors-champ se déclinant sous trois formes principales : le corps poreux, le corps météorite et le corps troué.

Je conclurai cette présentation en disant que le corps appréhende le réel en faisant pénétrer un hors-champ insoupçonné — pour ne pas dire redoutable — dans sa capacité à révéler des réalités encore non formulées par le langage. Le corps est comme un laboratoire ambulant, c'est un espace dyschronique, ontologique, en perpétuel recréation de lui-même à travers le hors-champ. Bon, c'est tout prenons une pause et discutons de tout ceci ensemble.

## Chapitre 3 Excentricité, anachronisme, précision et détail

Lettre à Balthazar

Lettre à Jonathan Burrows et Matteo Fargion

Montréal, le 5 avril 2015

Mon cher âne Balthazar,

J'ai un peu tardé à communiquer avec toi, une lettre à Jean-Luc Godard, que tu ne connais probablement pas, a pris tout mon temps dernièrement. J'avais très envie de t'écrire. Me permettras-tu de te tutoyer ? Je ne sais comment vouvoyer un animal, et puis j'ai l'impression de te connaître un peu, tu es présent dans un de mes films, malgré toi d'ailleurs. Je te raconterai. À cause de cela, tu occupes mes pensées et je désire te remercier depuis un certain moment.

Lorsque je te vois dans ton film de Robert Bresson, *Au Hasard Balthazar*, je vois tous les animaux et ils deviennent tous beaux. C'est étrange la beauté. Je me suis rendu compte, un jour, en regardant le film de Miranda July, *Me and You and Everyone We Know* (2005) d'un étrange phénomène : la beauté n'existe pas, elle arrive. Au début de ce film par exemple, les personnages m'apparaissaient plutôt laids et insipides, pourtant une heure plus tard après avoir regardé le film, ils étaient devenus absolument magnifiques. Est-ce parce que je les connaissais mieux ? Sans doute. Je pense à cette phrase de Robert Bresson : *c'est le système de la poésie. Prendre des éléments aussi écartés que possible dans le monde, et les rapprocher dans un certain ordre qui n'est pas l'ordre habituel, mais votre ordre à vous* (Bresson 2013, 182). Cette définition de la poésie s'applique bien à la beauté en général et au film de July.

Les personnages de *Me and you...* sont déphasés, malhabiles et franchement désespérés — ou du moins ils ont toutes les raisons de l'être — mais ils ne le savent pas. Richard, le vendeur de chaussures et Christine la chauffeure de taxi pour ainés (jouée par Miranda July) communiquent dans un langage à la limite de l'ésotérique. Je pense à la conversation qu'ils ont en marchant et où il est décidé qu'une fois la distance de marche parcourue entre deux coins de rues, leur relation sera échue. Le scénario du film comporte une myriade de rebondissements de ce type, avec des situations inattendues, saugrenues et des personnages au comportement extravagant. La poésie de July loge au sein même du scénario, alors que

chez ton metteur en scène, Robert Bresson, elle émerge principalement de l'articulation des images et du son au montage et d'une direction d'acteurs des plus stylisée. Les personnages de Miranda July rejoignent malgré tout les personnages de Bresson par leurs faiblesses et leur honnêteté. Dans un tout autre ordre esthétique, je pense également au cinéaste d'horreur Dario Argento, qui dit dans un entretien à Vivien Villani : Les personnages qui peuplent mes films ne font pas partie des gens « bien » : les marginaux, les homosexuels, les déviants. [...]. Moi aussi je me suis toujours senti différent, toute ma vie. Je comprends ce que cela veut dire de vivre dans la société sans être comme tous les autres (Villani 2008, 17). Et là, c'est à ma vie que je pense Balthazar.

Ma famille, Balthazar, a toujours vécu librement avec son corps, à mon plus grand désarroi d'ailleurs. À mes amis sonnant à la porte, mon père répondait en caleçon boxer et ma mère, ancienne citadine, se faisait bronzer en bikini devant la maison. Nous étions sans doute les excentriques de la rue Papineau à Sept-Iles, la petite ville où je suis née, sur la Côte-Nord du Québec. Et me voilà plusieurs années après, à m'intéresser à l'excentricité et à en faire un travail avec une série intitulée : *Out*. Mais comment pourrait-il en être autrement Balthazar ? C'est la seule perspective que j'ai toujours eue.

Comme les protagonistes du film de July, mes parents et moi étions des corps ne maîtrisant pas complètement les protocoles sociaux. Malgré l'insouciance de mes parents vis-à-vis de leurs corps, ce n'est pas avec eux que j'ai appris ce qu'était un corps. Mon rapport au corps et à la danse a commencé avec le cinéma et la télévision. Outre les animaux des documentaires télévisés — les singes notamment m'ont beaucoup renseignée sur le corps, le mouvement et la sexualité -, j'ai appris la vie du corps, et plus largement la vie sociale, au petit et au grand écrans. Les séries télévisuelles constituaient des ressources de première importance et étaient formidablement instructives. L'allure de maquette et de décor en cartonpâte de plusieurs feuilletons révélait que je regardais quelque chose de complètement mis en scène. Le décalage entre les personnages et leur environnement devenait apparent et m'aidait à accepter le mien. Cet intérêt pour le caractère décalé de notre vie s'est manifestement poursuivi dans mon travail en danse plusieurs années plus tard. Mes scénographies, par exemple, ont une allure « fabriquée ». Elles font parfois penser aux maquettes des architectes, aux studios des photographes ou aux plateaux de télévision. Le plus souvent, j'utilise une très grande feuille de papier blanc. Je la déploie sur une partie de la scène ou alors je la plie pour diviser l'espace. Avec ce décor de papier, je veux accentuer le caractère artificiel, faux et

fabriqué de la scénographie. En écrivant cela, Balthazar, j'entrevois plus clairement le lien qui peut exister entre ce qui est artificiel, anachronique, et asynchrone ; la vie est d'autant plus visible lorsqu'elle émerge d'un dispositif. Est-ce le peintre Francis Bacon qui disait : plus c'est artificiel, plus c'est vivant ?

Les films de Miranda July et de Robert Bresson montrent le déphasage entre les individus et leur environnement à travers un corps « en panne » qui a du mal à s'intégrer. Le cinéaste John Cassavetes y a également travaillé, avec ses histoires et ses personnages désorientés, insoumis et luttant pour leur vie. La méthode de Cassavetes était diamétralement opposée à celle de Bresson. L'acteur occupait un rôle central dans le processus de création et, par ses improvisations, il contribuait largement au scénario. Bien que tu aies donné du fils à retondre à Bresson lors du tournage — j'ai lu qu'il ne pouvait pas te diriger —, je ne peux t'imaginer un seul instant, Balthazar, dans un film de Cassavetes, même avec toute l'humanité de l'actrice Gena Rowlands. En revanche, tu es ce que j'appelle un « corps du hors-champ », tout comme les personnages incarnés par Gena Rowlands, Seymour Cassel et toute la bande de Cassavetes, l'incluant lui-même.

Tu sais, au fond, le corps dans mon travail te ressemble un peu. Tout comme toi, l'interprète demeure souvent sur place et bien droit. Il bouge très peu, en fait, je trouve peu de raison pour qu'il se déplace. J'avoue même avoir été complexée par cette difficulté vis-à-vis de mes collègues en danse, mais il y a de cela longtemps, maintenant ça n'a plus d'importance. Toutefois, depuis quelques années, le corps se déplace plus facilement, particulièrement lorsque je le place dans un espace autre que la scène (une galerie, un musée ou une stationservice, par exemple) ou que je le mets en présence d'œuvres d'art et d'objets. C'est ce qui s'est produit dans mes projets *Out of Grace* (2010) et *Out of Grace, M Museum, Leuven* (2012), deux expositions chorégraphiques, et dans *Out of Mies* (2014), une installation. En t'écrivant, je me dis que c'est peut-être cela qui m'a amenée à déplacer ma pratique de chorégraphe vers les arts visuels ces dernières années, le besoin de donner un sens au déplacement. Prenons les trois courts films de mon installation *Out of Mies*. Ah! justement le projet dont il faut que je te parle, car tu es dedans, je t'expliquerai.

Dans ces films, les interprètes traversent les trois sites que Mies van der Rohe a conçus à Montréal : un complexe d'habitation et une station-service sur l'Île-des-Sœurs et le Square Westmount non loin du centre-ville. Les interprètent font des marches, des pas et des courses,

leurs corps activent l'architecture des sites. Les corps sont là pour ponctuer l'espace par des gestes simples.

Un corps muet demeure une énigme pour moi. Avec le recul, peut-être ai-je traité l'architecture de Mies van der Rohe comme un mystère justement, un espace ne demandant qu'à prendre vie à travers la seule présence du corps. Je m'intéresse aux instants furtifs de vie, aux plus insignifiants indices de vie animant le corps et, à l'inverse, à la manière dont la seule présence du corps donne vie à l'espace. Je comprends mieux, Balthazar, en t'écrivant mon intérêt pour l'abstraction en danse et la raison pour laquelle les danseurs se touchent rarement dans mes pièces ; ils doivent demeurer dans le hors-champ du langage, en dehors de toute psychologie en renonçant à toute intentionnalité expressive. Et je reviens Balthazar, à la première partie de ma lettre, le « fabriqué » : espace, corps du hors-champ, tout cela ne peut avoir de sens qu'à travers une mise en scène, une mise en cadre où le champ est travaillé et construit.

Dans un entretien avec Roger Stéphane dans le cadre d'une émission pour la télévision de l'ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française), Robert Bresson dit : *On ne peut pas copier la vie. Il faut essayer de trouver un truc pour arriver à la vie sans la copier. Si on copie la vie, on n'arrive pas à la vie, on arrive à quelque chose de faux. Et c'est par un mécanisme que je crois qu'on peut arriver à une vérité, et même une réalité (Bresson 2013, 202).* 

Je n'ai jamais voulu faire de film sur l'architecture, pas plus que je n'ai voulu faire un film de danse. Je ne savais pas ce que deviendrait ce matériel filmé. Mais en regardant les images filmées, j'ai compris l'importance du corps. Sans la présence d'un corps décalé et étranger aux lieux, l'architecture filmée demeurerait une image. Ma tentative, en bout de ligne, a été de présenter l'espace architectural de Mies van der Rohe comme un lieu potentiel de fiction, et ce par le langage du cinéma et de la chorégraphie.

Le travail de Bresson était déjà présent dans ma recherche lorsque j'ai créé, en 2007, 0101 et, en 1996, ma pièce *Still Life no 1*. Dans 0101, les corps semblent vidés, comme soufflés d'eux-mêmes. Ils sont plats, chastes et distants. Dans *Still Life no 1*, le corps se dépose sur une table et sur une chaise. Il semble vacant à lui-même et à la recherche constante d'un cadre.

Balthazar, ton corps et ta présence s'extirpent du langage des êtres humains. Tu es impassible aux vices de chacun des personnages que tu rencontres dans ton film. Tu es un animal, tu ne fonctionnes pas dans le langage des humains, tu nous rappelles l'obsolescence de notre vie dans le langage. Tu es un être attachant qui ne cherche rien. Dans ton film, ton corps semble attendre et avec toi on attend que quelque chose arrive.

Balthazar, nous ne nous connaissons pas vraiment, j'espère que tu me pardonneras ces confidences intimes, peut-être même déplacées. En t'écrivant, j'ai pris conscience de plusieurs aspects de ma vie et de mon travail, je ne m'y attendais pas. Tu es un confident malgré toi. Merci Balthazar.

Lynda

Lettre à Jonathan Burrows et Matteo Fargion

Montréal, le 13 juin 2016

Cher Jonathan, cher Matteo,

On ne se croise plus. Votre travail et vous me manquez. Nous n'étions pas si proches, mais vous étiez présents dans ma vie et votre amitié, même lointaine, me rassurait et me donnait du courage pour persévérer dans mon travail.

De mon côté, après avoir fermé ma compagnie de danse, j'ai décidé de prendre le temps d'écrire sur ma recherche chorégraphique. J'ai choisi de le faire dans le cadre d'un doctorat, sinon je n'aurais jamais trouvé le temps. Peut-être te rappelleras-tu, Matteo, notre conversation au moment de *Out of Grace*: pour ou contre le doctorat en arts? Finalement ce choix s'est imposé à moi et m'amène aujourd'hui à Jonathan et toi; en décortiquant ma recherche je réalise que vous en faites partie.

Mon projet prend actuellement la forme de lettres adressées à des artistes dont l'œuvre a traversé mon travail. Jonathan, comme tu le sais, ton travail m'a toujours influencée. Avec toi, Matteo, j'ai eu la chance de travailler à la création des partitions pour mes projets *Encyclopædia-DOCUMENT 4* et *Out of Grace*. De ces deux expériences, je retiens ta méthode de travail. Une véritable leçon que je résumerais à une ode au détail et au rythme. Je me rappelle ta devise quotidienne, "Exhaust the material" : s'en tenir à un seul matériel à la fois en l'explorant patiemment avant de passer à quoi que ce soit d'autre. Tu m'as appris au fond une chose très simple : aimer un matériau.

L'aimer en lui accordant du temps, en trouvant son adéquation dans le temps ; comment un geste, par exemple dicte son propre temps ou, à l'inverse, comment un rythme façonne un geste. Un mouvement de la main, un regard, un vide d'action, une chose, même insignifiante, et en fait surtout, deviennent, par cette approche, notables parce qu'ils sont posés dans un temps et ciselés par celui-ci.

57

Il y aurait beaucoup à dire sur votre œuvre développée en duo, en dégager certains aspects n'est pas simple, surtout sous cette forme épistolaire, et demande, je dois avouer, une certaine dose d'audace.

#### Votre style.

Oui, sans doute s'agit-il de cela. Vous êtes à la fois des artistes classiques et excentriques. Votre approche compositionnelle est profondément ancrée dans des structures musicales que vous dynamitez en les détournant au sein d'une gestuelle *a priori* quelconque. Un excentrique, un « original » — comme on dit —, ne l'est pas uniquement par ce qu'il fait ou ce qu'il est, mais aussi par ce qu'il produit et vous en incarnez l'exemple parfait. Aucun signe ostentatoire d'excentricité vous caractérise. Vous vous présentez sur scène avec des vêtements quotidiens, le choix de vos gestes est presque banal. Et pourtant. Un poing serré, une petite vibration du poignet, un bras qui lève deviennent extravagants. L'excentricité se situe dans l'assemblage et les détournements que vous faites subir au mouvement. Un geste qu'on croyait reconnaître devient fantasque à cause du choix d'exécution frôlant le ridicule ou de l'exagération d'un détail. Je pousserais même cette idée d'un cran — ne serait-ce que pour briser la glace — en vous rapprochant des dandys. La définition que m'en donne Wikipédia aujourd'hui est intéressante : « le mot dandy apparaît à la fin du XVIIIè siècle (en Angleterre), se distinguant de l'excentricité, il joue avec la règle mais la respecte encore. » Vos compositions sont formidablement loufoques et loquaces en regard de cette idée.

Les structures et protocoles de la musique et de la danse sous-tendent votre travail et ancrent votre processus de création. Et alors aussi abstraites puissent être vos pièces, le public s'y retrouve. Les rythmes — j'allais dire pointilleux — que vous vous imposez gagnent le public de plus en plus avide du moindre détail de ce qui est mis en œuvre. Vos pièces commandent l'attention. Les silences dans vos partitions dansées deviennent des moments de tension redoutables et des plus exquis car tout peut arriver.

Depuis plus de quinze ans, votre duo s'affaire à détraquer le matériel gestuel et musical comme un objet mécanique. À travers une multitude de rythmes empruntés à des partitions musicales existantes — je pense entre autres à celles de Morton Feldman —, vous développez un vocabulaire gestuel radicalement simple, précis et profondément ludique. Nous, spectateurs, observons une danse d'unités gestuelles en attendant en silence que se produise

un unisson ou, mieux, un ajustement léger, que ce soit un regard ou un tic quelconque qui nous permettra pour un court instant de quitter la frontalité du spectacle et de vous découvrir comme individus.

Un système de composition semblable ne peut faire l'économie de l'accident et, malgré la volonté de « performer » vos partitions, vous intégrez l'erreur, vous l'escomptez même, ne serait-ce qu'en cherchant à ne pas la produire. Vous mettez en branle un système complexe de détails avec lequel nous, spectateurs, nous nous familiarisons. Mais ce système induit le dérangement et, tôt ou tard, quelque chose se détraquera. La force de votre travail repose justement sur son autodestruction programmée qui, par ricochet, génère une force d'attraction et d'attention de tous les instants entre votre œuvre, vous et nous, le public. Nous attendons les moments miraculeux de synchronisation et, plus encore, ceux de désynchronisation, cela crée votre style si plein d'esprit et d'excentricité. Votre travail n'aurait aucun sens sans la précision, mais c'est une précision particulière. Normalement la précision nous entraîne sur un terrain plutôt aride et sec qui peut vite devenir sans vie. Mais vous la mettez en jeu avec une virtuosité des plus communicatives et alors advient cette formidable empathie chez le spectateur tout autant que dans votre duo.

Excentrique, oui. Et cette extravagance ne s'exprime pas uniquement par des rythmes surprenants, mais aussi par une gestuelle étonnamment simple et originale reposant sur la bagatelle. La désynchronisation opère principalement par le détail, incitant le public à demeurer aux aguets, dans l'attente du moindre signe, aussi farfelu soit-il.

Je vous vois encore tous les deux dans votre premier duo, *Both Sitting Duet* (2002), chacun sur votre chaise, devant le public, bougeant parcimonieusement, un mouvement à la fois.

Vivienne Westwood, la styliste londonienne dont vous connaissez certainement le travail, transforme le style classique par le détail. Une couleur, un tissu, l'exagération surtout, s'emparent d'un vêtement et le transforment en oripeau des plus excentriques. Je vous l'accorde, l'excentricité de Vivienne Westwood est baroque et même à l'opposé de votre minimalisme, mais que ce soit dans l'excès ou la mesure, vos créations mutuelles font sourire par leur foi affranchissement et leur audace.

Le sourire et le rire sont certainement le résultat formidable de votre asynchronie par le détail. Merci Jonathan, merci Matteo.

Lynda

## Chapitre 4 Trou, *fake* et insert

Lettre à Gordon Matta-Clark

Lettre à Miklós Gaál

Lettres à David Tomas

Lettre à David Claerbout

Lettre à Balthazar, la deuxième

Montréal, le 19 avril 2016

Cher Gordon Matta-Clark,

J'essaie de vous imaginer, en 1975, sur votre départ de votre studio à New York le matin, scie électrique à la main, pour aller découper le toit du hangar abandonné de Pier 52 pour votre projet *Day's End*.

J'ai passé les dernières semaines en votre compagnie, entourée d'images et de plusieurs livres sur vos projets. Pour vous écrire, j'ai installé une table sur la mezzanine de mon atelier à la Fonderie Darling. S'y trouvent mon ordinateur, quelques livres à votre sujet, mon café qui refroidit de plus en plus, une bouteille d'eau, mes notes et un stylo.

Ce n'est pas le hasard qui m'amène à vous, votre travail est éminemment physique — j'ai d'ailleurs lu que vous étiez un excellent danseur — et pour la chorégraphe que je suis, vos interventions sur les bâtiments résonnent fortement. Sur les photos, je vous vois suspendu à un mur du Pier 52, sur une échelle de la maison *Bingo* de 1974 ou complètement contorsionné en train de transpercer le plancher de *Conical Intersect* en 1975. Vos bâtiments « troués » et tranchés trouvent un écho merveilleux avec ma recherche et une philosophie de travail que j'affectionne plus que tout : le jeu.

Vos idées extravagantes sur l'espace me rejoignent complètement. Sans doute est-ce dû à la présence formidable du mouvement dans vos projets, qui enclenche un processus spatial inattendu. Dans la documentation que j'ai devant les yeux, on voit une maison tranchée en deux (Bingo), un toit ouvert (Day's End), un bâtiment transpercé (Conical Intersect). Ce sont des espaces impossibles, des espaces inusités d'un point de vue architectural et dont le programme demeure ambigu et irrationnel. Face à votre travail on vit ce passage d'un impossible vers un possible. Vos espaces sont détraqués, juste assez pour les faire basculer d'un espace réaliste à un espace irréaliste, un espace proche de l'espace chorégraphique

existant avant tout dans une temporalité, un espace qui n'est pas fonctionnel, qui n'est pas fondé sur une logique linéaire et rationnelle, mais qui se transforme au fur et à mesure du temps qui passe, tout comme vos espaces s'altéraient suivant les conditions météorologiques et les moments de la journée.

Cela me fait penser à l'architecte anglais Cedric Price. Il a réalisé très peu de projets en fait — en partie parce qu'il ne valorisait pas du tout le bâti — et, tout comme vous, il préconisait le mouvement dans l'espace et non une fonction qui lui serait dédiée. Pour lui, l'espace devait se transformer au gré de son utilisation et ne pas se fixer.

Il y a tant à dire sur vos espaces, je ne sais par où commencer. Je me rassure en pensant à une anecdote qu'avait confiée votre femme, Jane Crawford, à James Attlee, lors d'un entretien. Elle disait qu'avec votre curiosité débordante, vous rameniez régulièrement à la maison des gens rencontrés au hasard de conversations sur la rue. Et alors peut-être auraisie pu m'entretenir aussi librement avec vous.

Je tourne les pages du livre *The Space Between*. À la plage 23, votre femme dit encore à Attlee : « I think the most important thing that Gordon got out (...) with his art — it didn't have to be serious » (Matta-Clark 2003, 23).

Effectivement, votre œuvre m'apparaît extraordinairement libre et émancipée. Vos interventions sur les bâtiments constituent des exemples imaginatifs et des réponses formidables à des concepts chorégraphiques que j'ai développés, comme le fake space. Loin de moi l'idée de comparer mon travail au vôtre, non, sans compter que mes matériaux n'ont rien à voir avec les vôtres — je travaille avec le corps et les images —, mais vos découpes sur les bâtiments et les principes de ce que vous appelez « l'anarchitecture » résonnent avec mon fake space. Le programme du bâtiment qui devrait être réaliste et prévisible est ébranlé de l'intérieur par vos interventions. Dans un contexte architectural, le fake space est le résultat produit par le dynamitage que vous faites subir à ce programme. Réfléchir au fake space dans le contexte de votre travail produit un bafouillage sensoriel se rapprochant de l'effet déconcertant que génèrent les mouvements opérant par le fake space dans le contexte chorégraphique ou du montage vidéographique que je connais, où le fake space désigne des espaces troués au sein de séquences de mouvements.

Avec l'anarchitecture, vous parlez de différentes étapes : « completion through removal », « completion through collapse », « completion through emptiness ». Le *fake space* qui procède par retrait, trou, effacement, court-circuit de matériel gestuel ou visuel s'y relie et cela même si les matériaux sont différents ou en mouvement. Un trou dans un toit et un trou dans un mouvement sont bien sûr différents, mais tous deux produisent un anachronisme, une imprévisibilité, un illogisme spatial qui dérogent au cadre d'un programme ou du langage.

« Completion through collapse » : un espace qui se termine dans l'effondrement. Ça aussi je le fais souvent, et c'est plutôt grisant. D'un coup tout s'arrête : un interprète en train de danser s'écroule. Ou encore un danseur se désiste complètement et inexplicablement. Alors, sans explication, on le voit quitter la scène ou changer brusquement d'idée. Cela me rappelle le personnage de Mike, vous savez, le narcoleptique dans *My Own Private Idaho* de Gust Van Sant ? Il s'endort et s'allonge doucement sur l'asphalte, comme ça, sans crier gare. J'avoue avoir un faible pour la narcolepsie. Lorsqu'on l'emploie comme métaphore, elle peut donner des résultats absolument loufoques et déconcertants. Une « narcolepsie gestuelle » n'est jamais pareille d'un interprète à l'autre. Créer de la sorte est insensé, on peut s'attendre à tout.

Votre projet *Conical Intersect* devait sans doute produire ce trouble. Les ouvertures insensées que vous aviez faites dans le béton, dans les murs du bâtiment devaient certainement créer un vertige. Mais le vertige n'est pas seulement physique, il est également conceptuel. Et un vertige conceptuel est redoutable, il génère du poétique, de la liberté d'association et d'action, et la peur n'est jamais très loin. Sans concept, sans espace imprévisible à l'œuvre, on ne voit que ce que l'on connaît et c'est d'un ennui mortel.

Gordon, vous n'étiez pas seulement un artiste affranchi, votre processus de création l'était. Vous produisiez des espaces loufoques, libres, et cela grâce à une conception de l'espace qui n'en était pas une au fond. L'espace était manifestement pour vous une matière.

J'aurais été curieuse de connaître vos impressions sur le premier manifeste spatialiste de Lucio Fontana, le *Manifesto bianco* en 1946, en regard de votre concept d'anarchitecture. Avec ses trous et ses lacérations Fontana disait vouloir faire entrer l'univers et le temps dans ses toiles. Il dit : « Nous abandonnons l'usage des formes connues de l'art et abordons le développement d'un art basé sur l'unité du temps et de l'espace » (Fontana 2013, 140). Ceci me paraît dans

le droit fil de vos projets où la sensation du temps et l'intrusion de la vie à l'extérieur du bâtiment y entraient de plein fouet.

Je vous écrirai encore Gordon.

Lynda

Paris, le 27 février 2016

Cher Miklós Gaál,

Vous rappelez-vous de moi ? Je vous avais donné rendez-vous à la cafétéria de la Whitechapel Gallery, c'était en 2012. Je vivais alors à Londres dans le cadre d'une résidence de six mois. J'avais décidé d'écouter mon amie Barbara qui m'avait dit : « À Londres, ne rencontre que des gens que tu ne connais pas. » Et nous nous sommes rencontrés.

Mais c'est un autre ami, Yann, un artiste, qui m'avait parlé de vous après avoir vu les photographies que je faisais en cachette. J'avais débuté ce projet photographique pour passer le temps ; j'avais un studio à Montréal à l'époque et je devais souvent attendre les artistes qui avaient loué l'espace pour y travailler. À part le bruit de la cloche de l'école qui sonnait de temps en temps, le studio était grand et silencieux, on aurait dit qu'il attendait lui aussi, avec moi.

Mes images n'ont rien à voir avec le merveilleux travail que vous faites. Mon activité photographique est purement exploratoire. J'ai commencé par photographier les murs, le plancher, bref, à peu près tout ce qui m'entourait. Puis, les figurines d'animaux de brocante qui décoraient mon studio sont devenues les modèles de mes photos. J'ai fini par réaliser plusieurs séries de portraits de mes petits animaux.

J'essaie encore de me rappeler comment Yann avait fait le lien avec vous... Ah oui! Je me souviens. J'étais à l'époque à Anvers pendant deux mois, Yann était venu me visiter et en avait profité pour faire une séance photo à la cathédrale en vue de son exposition. Je nous avais préparé un couscous et, dans la bonne humeur, je lui avais montré mes petits animaux. Je me rappelle encore de son rire en les voyant, je dois avouer qu'ils ont l'air particulièrement naïfs, mais il les avait considérés avec attention et m'avait longuement parlé de l'histoire du portrait en photographie, de la technique aussi et comment on passait de

l'anthropomorphisme à l'objet dans mes photos. Il avait alors fait référence à vos photographies et à l'allure de figurines qu'on y retrouve bien souvent.

Il ne s'agit pas pour moi de rapprocher mon travail du vôtre d'un point de vue technique ou artistique. Nous n'employons pas les mêmes moyens et la qualité de vos images est d'un tout autre ordre. Le rapprochement se limite à l'espace, et je dirais que votre travail sur l'espace est symétriquement opposé à ce que je fais. Alors que vos photographies semblent aspirer l'espace de l'image dans sa profondeur et les faire paraître comme des maquettes, mes images donnent vie à de petites figurines d'animaux.

Vos photographies sont superbes, mais elles sont éclopées, il y manque un espace. Connaissez-vous le livre *Flatland* d'Edwin A. Abbott (1884/1998)? Je crois qu'il vous plairait. Vos lieux semblent tout droit sortis de *Flatland*. Dans son livre, Abbott décrit la vie fantasmagorique de figures géométriques dans un univers plat où la profondeur n'existe pas. L'espace dans vos photographies et dans *Flatland* est solide, opaque et complètement figé comme si une couche de temps avait glissé en dessous de l'image et avait été retirée.

Vos photos se présentent comme des « objets » visuels plats, l'espace tout autant que les objets eux-mêmes sont pleins, l'idée même d'espace positif et négatif est ici obsolète. L'artiste Gordon Matta-Clark avait traduit à sa façon cette qualité dans ses séries photographiques de bâtiments coupés. Son travail n'a rien en commun avec le vôtre, mais il a également produit des espaces superficiels, des lieux de « surface » qui donnent l'impression d'être des maquettes. Dans le livre *Objects to Be Destroyed* de Pamela M. Lee (2000), on aperçoit différentes coupes du projet de Matta-Clark en 1974 autour de la maison *Bingo* à Niagara Falls. Ces photographies referment l'espace sur les maisons, comme si elles avaient été découpées avec des ciseaux puis recollées sur une feuille de papier blanc. On dirait une série d'images aplaties au fer à repasser.

On résume souvent le métier du chorégraphe à un travail sur l'espace et le mouvement et je suis assez d'accord, mais cela me trouble toujours un peu car cela ne dit pas grand chose au fond. En vous écrivant, des pensées sur l'espace se précisent et si vous me demandiez aujourd'hui que faites-vous ? je répondrais que je travaille sur la profondeur spatiale et qu'une grande partie de mon temps consiste à la détruire et à la reconstituer. Et alors, tout ce que je fais dans mon travail prend un tout autre sens et ma mission artistique devient soudainement

simple : proposer des objets, des images, des idées et des corps en dehors de la profondeur. Bifurquer, court-circuiter, détruire, jouer à démonter et remonter les espaces est somme tout ce que je fais depuis des années. Ma chorégraphie 0101 (2007), est un exemple de cette façon de faire. J'ai tenté de le faire en travaillant avec le fake body, un concept qui évacue la profondeur du corps dans un monde à la Flatland, avec des individus imaginés sans viscères et sans poids. Mais ces fake body sont également vos baigneuses sous vide à la piscine de votre série Y. Et aussi Lisa et Michael, les protagonistes du film Anomalisa (2015) de Charlie Kaufman. L'avez-vous vu ?

Anomalisa est la quintessence du fabriqué, avec des corps fabriqués, des objets fabriqués et des mouvements fabriqués par la technique du *stop motion* dans un univers fabuleux en deçà de tout naturalisme. En danse et en théâtre, on parle beaucoup de la « présence » d'un interprète, d'un acteur comme d'une « bête » de scène. Les figurines Lisa et Michael sont aussi de véritables « bêtes de scène ». Un objet peut avoir de la présence, un lieu aussi, pour preuve votre travail. Mes images d'animaux sont restées dans un ordinateur et dans une boîte, les bibelots de mes animaux aussi. Je découvre un lien entre cette boîte et vos images dont l'espace s'est retiré. Dans vos images, les individus sans espaces se transforment en personnages anonymes, isolés. Comment exprimer cette idée d'aplatissement dans vos images qui dévitalise tout ce qui devrait en principe s'animer ? Et alors, nous, spectateurs, cherchons ce qu'il manque.

Je pense à un autre concept de la famille des *fake*, le *fake space*. Dans mon travail, il produit des trous dans une séquence gestuelle, alors que dans le vôtre, le *fake space* produit une image complètement imprévisible, le spectateur ne peut plus différencier aisément l'animé de l'inanimé. En cela, vous inventez un *fake space* propre à la photographie.

Je connais la rue, je connais les parcs, les piscines, mais vos rues, vos parcs, vos piscines me sont complètement inconnus, je ne les comprends pas. Ce sont des espaces fictifs, antinaturalistes, très travaillés et auxquels un espace a été retiré. Les éléments de vos photographies semblent eux-mêmes interloqués et saisis comme dans un « déjà vu », mais un « déjà vu » à vous.

En regardant vos photographies, on entre dans l'image ou la réalité telle que vous l'avez vue, et alors ce qui devrait être des individus photographiés sont des objets visuels, des « déjà

vu » de votre perception de l'espace que vous nous faites vivre à votre tour. En vous écrivant cela je pense à Alberto Giacometti qui reprenait sans arrêt ses dessins en disant que cela ne correspondait pas à ce qu'il avait vu et qu'il s'était laissé piégé par la connaissance de l'espace. Me vient alors cette question plutôt insolite : est-ce que l'expérience de la vision recherchée par Giacometti, par vous et par d'autres artistes n'est pas proche du « déjà vu » ? Le travail artistique ne reposerait-il pas sur ce désir de synchronisation entre notre perception du monde et nous-mêmes ? Est-ce à dire qu'à chaque fois que nous ne vivons pas le « déjà vu » — c'est-à-dire, la plus grande partie de notre vie — nous éprouvons un monde désynchronisé ? Est-ce que notre expérience de ce que l'on appelle la vie n'est pas au fond, une désynchronisation ?

Mes petits animaux ne sont plus complètement seuls, ils vivent dans un espace commun au vôtre, Miklós Gaál, et avec Lisa et Michael ils forment la communauté des *fake body* de *Flatland*.

Lynda

## $2^{i\grave{e}me}\;HALTE$

Paris, le 16 avril 2015

Cher David,

Il me reste une semaine de résidence à La Cité internationale des arts à Paris. Depuis deux mois, j'écris. J'ai ma routine à laquelle je m'astreins tous les jours. Mais voilà, hier, j'ai eu cette idée pour une performance qui a tout à voir avec toi et ton travail autour des enchères en art.

En regardant en ligne une de ces ventes, j'avais l'impression de voir des extraits de ma pièce 0101. Les petits gestes entre les acheteurs et le commissaire priseur me rappelaient sa gestuelle minimaliste. Dans ma lettre à Miklós Gaál, j'ai abordé cette dimension de 0101 à travers le concept-métaphore du *fake body*. L'idée d'une rencontre possible entre ton univers et le mien s'est alors manifestée, j'ai pensé à une courte performance. J'aurais envie d'y travailler dès maintenant plutôt que d'écrire, mais le temps file, et avec la fin de ma résidence à l'horizon, je suis tiraillée entre la rédaction de ma thèse et ma pratique.

C'est tout de même absurde, non ? Pourquoi devrais-je séparer les deux ? Serait-il possible d'écrire un texte d'analyse sur une œuvre qui n'est pas encore créée ? Cela me fait penser au titre du livre de Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (1959), que je n'ai toujours pas lu d'ailleurs, et qui est sans doute sans lien avec ceci, mais j'aime le titre et je me dis, qu'arriverait-il si une analyse théorique s'articulait avant même que l'œuvre ne soit réalisée ? La thèse doctorale en pratique artistique implique une réflexion écrite — que je mène avec mon projet de lettres (portant sur des projets passés) —, mais serait-ce possible d'en conduire une pour un projet à venir, qui n'est pas encore réalisé ?

En méditant sur la question, je me rends compte que c'est un faux problème ; bien sûr que c'est possible de le faire, les artistes le font tout le temps. Ce n'est pas si inusité de considérer le présent et le futur en même temps. Réaliser un projet artistique implique de l'analyser sous

tous ses angles, de l'imaginer au sein de divers scénarios et de le critiquer avant même d'avoir fabriqué quoi que ce soit. L'idée de créer un projet en même temps que j'écris sur celui-ci — un peu comme le créer en marchant — m'intéresse, j'aurais envie de tenter l'expérience. J'ai d'ailleurs un titre : *Sold Out!* Serais-tu intéressé, David, à travailler avec moi sur une petite forme ? Ce serait un projet de courte durée, dans le minuscule espace de La Mirage. Tu connais leur espace d'entreposage converti en lieu d'exposition ? L'édition de mon projet *Drama Space* aura lieu là-bas dans un mois, et les artistes de l'édition m'ont demandé de présenter quelque chose avec eux. On pourrait intégrer *Sold Out!* et tester rapidement quelque chose devant un public.

Je te résume *Drama Space*. Il s'agit d'un projet dédié à la recherche chorégraphique et interdisciplinaire. Pendant un an, j'ai invité cinq artistes à aborder un nouvel aspect de leur pratique dans un contexte d'échanges individuels et en groupe. En mai, les artistes présentent le fruit de leurs recherches. Voilà pour le contexte de mon invitation. Revenons au projet.

En observant une enchère, j'ai pensé à mon concept de *fake body*. Je l'ai développé au fil de mes créations, mais il a véritablement pris forme lors de l'élaboration de *0101*, justement. Au départ, j'avais bricolé ce concept en réponse à un problème de travail — toujours le même d'ailleurs, et qui nourrit toute ma recherche : voir. Je vois, j'ai même deux paires de lunettes, mais non, c'est affligeant, j'ai l'impression de connaître et même d'avoir déjà vu en art ce qui s'offre à ma vision. Un peu comme si je connaissais le futur et que je vivais visuellement une sorte de futur antérieur déjà accompli. Plus, j'écris, plus tout ça semble devenir ésotérique... je suis désolée David. En plus, mon propos paraîtra comme une critique sur l'art — ce qui n'est pas faux car dans une certaine mesure, c'est le cas —, mais ma motivation première repose sur mon incapacité de voir devant mon propre travail. Peut-être te rappelles-tu de mes trois « *statements* » ? Les revoici : *We know what we see ; We know the answer ; Escape indulgence*.

Ce sont trois postures à partir desquelles j'ai développé diverses stratégies pour voir et pour échapper à une connaissance obsolète du corps, de l'objet et de l'espace. Et alors, un peu comme des ruses envers moi-même, j'ai conçu de nouvelles manières de travailler avec mes matériaux dans le but de générer davantage de complexité formelle et forcément aussi davantage d'erreurs. En bout de ligne, cette prise de risque s'est révélée fructueuse et a permis de créer des formes plus vivantes et du matériel souvent étonnant.

Cette recherche s'est étendue à différents types d'espaces (scène, photographie, cinéma, galerie, etc.) et à diverses matières (corps, objet, papier, pellicule, etc.). Trois concepts clefs ont émergés de cette problématique visuelle : le *fake body*, le *fake movement* et le *fake space*. Pour l'instant, je me concentrerai uniquement sur le *fake body*, j'aborde, David, le *fake movement* et le *fake space* dans ma lettre à David Claerbout notamment.

Le fake body. Pour être perçu, le corps doit susciter l'attention et se distinguer en se « décollant » de l'espace qui l'environne. Le concept de fake body travaille donc sur la dissociation du corps d'avec l'espace. C'est un outil mais pas seulement, le corps est envisagé comme une entité artificielle sous diverses formes : matériau aplati, réalité bidimensionsionelle, corps vidé de l'intérieur, corps distant à lui-même. Le corps est abordé de manière graphique, en termes de surface en aplat avec des contours. Sur le plan dynamique, le fake body génère une qualité de mouvement linéaire excluant toute courbe ou pliure corporelle (genoux, poignets, chevilles). Il est inconditionnellement lié à la précision. Cette approche de travail requiert des interprètes d'expérience possédant une connaissance approfondie de l'espace, possédant un sens du détail et du rythme à la limite de la virtuosité mathématique. La gestuelle qui en résulte est ostentatoire : pointer du doigt, monter et descendre les bras, etc. Tout comme le fake body, la vente aux enchères est « fabriquée ».

Au-delà de cette conception du corps aplati, le *fake body* peut aussi se manifester dans la plus grande réduction des gestes comme c'est le cas des enchères. Le commissaire-priseur reçoit dans une oreillette des prix d'enchérisseurs à l'extérieur de la salle de vente, puis les régurgite au micro. Le corps est un maillon, une simple interface de communication à travers un réseau de vente. Je n'arrive pas à nommer clairement le sentiment qui m'a habitée en regardant la vente, une forme de dissociation ressort de cet univers où corps, parole, argent perdent toute tangibilité. Je suis intéressée, David, par cette dissociation entre l'argent, les paroles et les corps dans une vente aux enchères. J'arrête ici, j'aimerais connaître tes idées là-dessus, peut-être pourrions-nous explorer une forme à donner à ces questions ?

J'attendrai de tes nouvelles, Lynda

\*\*\*

Cher David, je relis la lettre que je t'avais écrite le 16 avril 2015 et que tu n'as jamais reçue, mais que je t'ai jointe ici. J'étais en Europe et j'avais eu cette idée de travailler avec toi sur *Sold Out!* En bout de ligne, ce n'est peut-être pas plus mal, nous nous sommes rencontrés directement à mon retour à Montréal. Nous avons fait le projet et avons fait complètement autre chose.

Je t'écris un an après *Sold Out!* en souhaitant revenir sur notre projet, ne serait-ce que pour connaître ton avis et partager des réflexions. Lorsque j'ai vu ton projet à Montréal à La Mirage en juin dernier, il m'a semblé que le contenu sonore, essentiellement composé des paroles de commissaires-priseurs, se reliait à certains égards à ce que l'on avait fait ensemble.

Avec le recul, je réalise qu'avec *Sold Out!* j'ai abordé ton univers en le déconstruisant. Je t'ai proposé une première partition avec l'ensemble du texte des paroles prononcées lors de la vente et nous l'avons re-travaillé ensemble par la suite. L'idée du texte du commissaire-priseur demeure à mon avis excellente, car nous sommes entrés au cœur de la vente. Nous nous sommes pris au jeu de mettre en espace le texte et d'exacerber l'intangibilité des individus et de l'argent qui circulent dans cet univers.

Aussi, tu te rappelles peut-être qu'un fanzine sur le projet *Drama Space* a été créé par la suite. Voici un extrait du texte que j'avais écrit dans le fanzine.

Sold Out! est la rencontre de l'univers des enchères en arts de l'artiste David Tomas et de la démarche chorégraphique de Lynda Gaudreau avec sa série Out. Amorcée en 2009, Out porte sur ce qui n'entre pas dans un système, le misfit, la marge et l'excentricité esthétique, politique et sociale. La mise aux enchères chez Christie's le 11 mai 2015 de l'œuvre Feuille de vigne femelle (1950) de Marcel Duchamp et particulièrement les paroles du commissaire-priseur lors de la vente ont servi de matière à une performance présentée les 22 et 23 mai 2015 à La Mirage à Montréal.

La vente aux enchères en art est un monde totalement fabriqué. Tout sonne faux : les œuvres, les acteurs, l'argent. Une poignée de gens sur la planète ont vraisemblablement le loisir de magasiner aux enchères à coup de millions de dollars. Qui sont-ils ? Quelle est leur motivation ? Les corps à l'œuvre sont subtilement codés et fonctionnent dans un espace des plus artificiel. La salle des enchères est encastrée dans un monde financier d'une très grande opacité. C'est le culte du pouvoir dans toute sa décadence.

Les divers agents de relais dans les transactions jouent des rôles précis. D'un point de vue chorégraphique, la vente aux enchères regorge de stratégies gestuelles. Un léger signe de la tête ou de la main est rapidement décodé et traduit en millions de dollars. Marchand, commissaire-priseur, acheteur : chacun possède son registre de gestes circonspects et réglés. Le corps est un maillon, une simple interface de communication, comme l'aiguilleur sur la piste d'atterrissage l'est pour le pilote d'un avion. Le corps se réduit à de petits gestes sémaphoriques au service d'une économie redoutable.

Ce texte, intégrant d'ailleurs un extrait de ma lettre du 16 avril 2015, reflète encore ma pensée sur cet univers et à cet égard notre performance pourrait être davantage engagée d'un point de vue critique. On pourrait en parler, ne serait-ce que pour faire le point, non ?

Bon voilà, ça me ferait plaisir de te lire là-dessus. Dans l'attente de tes nouvelles,

Lynda

Montréal, le 21 juin 2016

Cher David Claerbout,

Nous ne nous connaissons pas. Vos images sont fausses et elles m'enchantent. Ce sont de pures illusions ; elles semblent bouger alors qu'il ne s'agit que de l'accumulation de plusieurs captations d'une même scène. On a l'impression de regarder une prise de quelques secondes, alors que des centaines de soleil, des centaines d'ombres et des journées entières ont été captés dans le même cadrage. Vos images photographiques et vidéographiques ont été rassemblées, puis modifiées au cours d'un long, d'un incommensurablement long processus de digitalisation. Le texte de Lynn Cooke, « Conversation », du catalogue portant votre nom, David Claerbout, m'a beaucoup éclairée sur votre démarche, sans compter la conférence que vous avez donnée avec les commissaires Philippe-André Michaud et Thierry Davila, au Teatrino Grassi le 11 décembre 2014. Vivent Youtube et son site qui m'ont permis d'écouter cet échange substantiel autour de votre travail.

Vos images sont artificielles, tout est fabriqué. Et tant mieux. J'aime votre travail pour cette raison justement, vos images sont des objets travaillés et désynchronisés. La légère discontinutié temporelle et spatiale dans l'enchaînement de vos images m'amène à devoir « compléter » ce que je perçois, à imaginer ce qui se passe entre les images. Dans une certaine mesure, je refais le montage vos images (au sens où je les monte à nouveau), mais surtout, votre travail produit des mouvements là où il n'y en a pas, et ceci est bien étrange pour une chorégraphe.

Je suis plutôt habituée à développer le mouvement, à y travailler, et voilà qu'il se produit et que je le perçois sans le moindre effort, presque involontairement. Je suis flouée. Vos installations vidéos, nous convient au « processus de l'image ». J'emprunte cette expression à Rudi Laermans, le théoricien et sociologue de l'art qui a écrit un essai éblouissant sur votre travail, « The Process of Becoming an Image », que l'on retrouve dans le catalogue David Claerbout de Vanbelleghem en 2002. Sa réflexion est formidablement éclairante non

seulement pour votre travail, mais aussi, par extension, pour ma propre recherche autour de l'asynchronie visuelle. Ce que Laermans entend par processus de l'image est selon moi proche de l'hallucination. À la page 11 du catalogue, il écrit : « When looking at a video-installation of Claerbout, you always witness your own looking, your own visual imagination », puis à la page 19 : « We see an immobile image and we fill it in » (*Ibid*.). Exactement ! Il ne s'agit pas d'une hallucination chimique, mais de la tentative de compléter ce que nous percevons en imaginant de nouvelles informations, chose que nous faisons continuellement à mon avis. Ce processus se fait de manière automatique, mais je n'ai aucune idée de la raison pour laquelle notre système nerveux se laisse aller à ce point.

C'est au moment de la rétrospective de votre travail, *David Claerbout : Le temps qui reste*, au centre d'art Wiels en 2011, que j'ai pris conscience de la qualité asynchronique de vos œuvres. M'adresser à vous aujourd'hui, me donne l'impression d'être un peu en votre compagnie et de celle de Rudi Laermans pour y réfléchir.

Mais revenons avant à la conversation avec Lynn Cooke — cela vous permettra peut-être de comprendre mon intrusion épistolaire —, vous lui dites (à la page 24 du catalogue) : « The camera registers one frame after the other, its goal is the synchronisation of still frames to evoke the illusion of motion as seen by the human eye, in the blink of an eye » (*ibid.*), et là, en une phrase et trois mots : *synchronisation*, *motion*, *blink of an eye*, vous offrez les clefs de votre travail. Je m'intéresse à l'asynchronie — l'inverse donc, de la synchronisation — et dans vos projets, cette synchronisation n'est justement pas parfaite (et sûrement le résultat délibéré et central même à votre travail) ; les multiples captations d'une même photographie, une fois regroupées, produisent un décalage et l'illusion d'un mouvement. Et en l'espace de « the blink of an eye », un effet asynchronique est généré.

Rudi Laermans complète cette idée : « An image always lives in the eye of the beholder. The viewer adds to it, reads other images in it, and so on. But the the viewer has already seen the image, a result is already there. » (ibid.p.19)

L'image en mouvement se déroulant devant nos yeux est donc le fruit de l'accumulation de plusieurs heures de captations et non d'une seule image, loin de moi de vous expliquer votre propre technique, mon point est que les multiples temporalités qui composent vos œuvres produisent une asynchronie tout à fait singulière.

Vos images semblent à première vue passives, mais il n'en est rien, elles projettent des milliers de micromouvements générant à leur tour une multitude d'ajustements physiques de notre part (reculer, se pencher...). Je me rappelle de *Study for a portrait (Violetta)*, (2001) dans votre exposition au Centre d'art Wiels. Dans une salle isolée, au mur se trouvait le petit portrait d'une femme qui paraissait être une photographie ou une peinture, mais, lorsqu'on demeurait un certain temps, on percevait que le visage remuait imperceptiblement, on comprenait alors qu'il s'agissait d'une projection.

Avec le recul, cela me rappelle certains tableaux des primitifs flamands du XVè siècle que j'avais vus au Musée Groninge à Bruges et de l'angoisse que m'avaient procurée certains portraits de groupe où, soudainement, quand je portais attention à une scène, l'un des personnages regardait droit dans ma direction. Je pense entre autres *Triptyque de Moreel* peint par Hans Memling en 1484. *Study for a portrait (Violetta)* produit un effet similaire, c'est alors le tableau même, en tant qu'objet, qui semble nous regarder et non le modèle Violetta, mais l'angoisse est la même.

La question du temps, abordée dans la plupart des textes portant sur votre travail est des plus pertinente, mais ce temps est construit, c'est du « faux temps », un temps illusoire, construit par un feuilleté d'images que vous avez traitées. En résulte alors une importante désynchronisation. L'asynchronie dans votre travail est le résultat du déphasage entre les multiples couches d'informations et celle-ci produit ce fake movement. Je réalise que je découvre mes concepts à travers des métaphores, je les sens et les vois dans un travail comme le vôtre avant que je puisse même me les expliquer complètement. Le concept de fake movement que je tente d'exprimer maintenant, n'y échappe pas. Le fake movement consiste en une gestuelle linéaire de type sémaphorique, dans lequel le corps demeure le plus souvent sur place. En présence de votre travail, je suis confrontée à un fake movement qui ne réside pas dans un corps, mais qui est plutôt un effet de l'image mouvementée résultant des couches de compression.

Le fake movement produit une qualité particulière dans vos images. La lenteur et la hachure inégale dans le déroulement des images sème un doute perceptuel chez le spectateur. Celuici, cherchant à comprendre ce qu'il voit, se rapproche puis recule devant celles-ci avec un intérêt entre l'envoûtement et la suspicion.

Ce que je retiens de votre travail est que voir est une sorte d'hallucination produite par l'absence réelle de continuité entre deux captations. Voir se situe dans le voisinage de l'hallucination. Je procède à l'opposé de vous en retirant du matériel, en le trouant. J'ai dû développer cette stratégie car j'ai remarqué qu'à force de répéter les gestes les danseurs finissaient par les lier. Cela produisait des phrases de mouvements attachées, et alors chaque geste chorégraphié isolément finissait pas se fondre et disparaître dans une danse fluide et ce n'était pas du tout le but recherché. C'est à partir de ce moment, que j'ai commencé à expérimenter un travail fondé sur le trou et l'effacement afin de briser les phrases de mouvement. Une autodestruction du système chorégraphique est planifiée afin d'assurer l'intégrité des actions séparément.

Votre travail me permet d'ouvrir le *fake movement* à de nouveaux horizons ; votre approche procède par la superposition et l'addition d'un détail alors que dans ma recherche je procède surtout par soustraction.

Il ne me reste qu'à vous citer pour clore cette réflexion que j'ai voulu partager avec vous.

Je regarde la photographie avec les contingences du mouvement, afin de trouver le moment qui évoluera de lui-même, étant suspendu dans le temps. (...) En terme sculpturaux, je suis motivé par la terrible platitude de l'image statique et en mouvement (...) j'essaie plutôt de donner un sens sculptural à cette terrible platitude. (Claerbout 2014, en ligne)

Votre œuvre, David, souligne les multiples formes, textures et qualités qu'empruntent l'asynchronie. C'est un pur plaisir de regarder avec vous.

Lynda

## 3<sup>ième</sup> HALTE - CONVERSATION DE STATUES AU SOHO SQUARE À LONDRES

Assisse: Je ne sais pas vous... mais moi je commence à avoir chaud.

Lui : Oui, le soleil m'éblouit, j'aimerais bien être là-bas sous l'arbre.

Assisse: Ça ne devrait pas être long, encore quinze minutes et on aura un peu d'ombre.

Lui : Ils ont enlevé les deux bancs le mois passé, croyez-vous qu'ils vont les remettre ?

Assisse : J'aimerais bien changer d'endroit. En dessous de l'arbre là-bas avec les oiseaux, je serais bien.

Elle allongée: Oui, mais alors il faudrait changer tous ensemble, on forme un tout.

Assisse: Je ne suis pas d'accord.

Lui : La remarque de cet étudiant d'hier m'est restée à l'esprit.

Elle de côté : À propos de quoi ?

Lui : Eh bien justement : qu'il a beaucoup plu et que l'on ne sait plus où se mettre dans ce parc ! J'aimais quand les jeunes venaient pique-niquer avec nous. Qui veut s'asseoir dans ce sable boueux ?

Assisse : Les conversations au sol sont différentes des conversations sur les bancs.

Elle allongée : En effet, les gens sont bien différents en bas et en haut.

Lui: Et puis quand il y des gens avec nous, ça nous fait un peu d'ombre.

Assisse : J'aimerais quand même avoir ta perspective, toujours être dans la même direction et au même endroit dans ce parc... Comment font les gens dans les bureaux, là-bas, fixés sur leur fauteuil ?

Elle allongée : N'empêche que j'aurais bien aimé connaître la période où Cedric Price était là, son bureau et le AA (Architectural Association School of Architecture) étaient à deux pas.

Assisse : Pour son dernier projet, *Magnet*, il avait prévu d'aménager des structures mobiles dans dix sites de l'agglomération de Londres dont une ici même, dans le *Soho Square*.

Elle allongée : Oui, quelqu'un du AA Architecture en parlait l'autre jour, vous vous rappelez le petit groupe ? Ils cherchaient l'endroit où la structure de Price avait été prévue, ça n'était pas clair, ils vont revenir.

Elle allongée : Si Price avait été là, on aurait sans doute eu la chance d'avoir la table de ping-pong à côté de nous à un moment ou à un autre.

Assisse : Je crois qu'on aura beaucoup de monde dimanche. L'Église protestante française, en face, a annoncé un culte festif pour ce week-end.

Lui : À la bonne heure, comme ils disent. Vous rappelez-vous de la fois où ils se sont mis à danser autour de nous ?

Elle allongée : Tu parles si je m'en rappelle, ils nous avaient fichu leurs vêtements sur la tête, ils nous avaient transformés en porte-manteaux.

Assisse: Oui, surtout toi et moi, parce qu'on est plus hautes.

Lui : Moi je préfère devenir une table.

Montréal, le 12 juillet 2016

Balthazar,

Au début de ma lettre précédente, je t'avais dit que je te parlerai de ta présence dans un de mes films, mais j'ai complètement omis de le faire, ma lettre a pris une toute autre tournure, pardonne-moi.

Oui, quelque chose de merveilleux m'est arrivé un jour à cause d'une distraction et grâce à cela, tu es revenu dans ma vie. Une erreur est survenue lors du tournage des films de mon installation Out of Mies: en arrivant sur le plateau, j'ai réalisé que le perchiste n'était pas là et que j'allais me retrouver sans captation sonore, avec des images muettes. Au montage, j'ai eu l'impression de ne rien voir. Aussi ai-je pensé à toi et suggéré à la monteuse d'utiliser les sons de ton film, Au hasard Balthazar. J'ai alors monté les sons de ton film sur les images de mon film : tes pas sont devenus les pas de Karina Iraola, le vent d'Au hasard, le vent de mon film, ta petite clochette au cou l'écoulement du temps, etc. Cela générait un décalage entre le son et l'image et entre les images elles-mêmes léger et très subtil, à peine perceptible, mais d'une grande puissance : j'en venais à porter attention à l'image, j'avais construit quelque chose me permettant de voir. J'avoue d'ailleurs n'avoir presque rien eu à faire ; j'ai placé de manière aléatoire le son sur ma ligne de montage et instantanément la vie a émergée du film. Grâce à toi, la danseuse de mon film a pris vie. En conservant au montage le léger décalage entre le son et les images, deux espaces éloignés se sont rencontrés, toi dans ton film et Karina, la danseuse, dans le sien, vous vous êtes rejoints et ce déphasage entre le son et l'image a créé de la vie. Dans la recherche que je mène, j'appelle ce déphasage une asynchronie. Cette asynchronie consiste en un désajustement entre deux espaces ou entre l'espace et le temps, il existe diverses façons de la produire. Pour Out of Mies, il s'agit d'une asynchronie entre le son et l'image. Ce léger décalage, aussi petit soit-il, agit sur notre perception. En fait, le son d'un autre espace, mais pas seulement le son, son langage et sa dramaturgie aussi - bref, des éléments totalement étrangers à mon film provenant d'un tout autre espace-temps — se sont intégrés à l'espace de mon film Out of Mies. Ce petit décalage est crucial, il s'agit d'une désynchronisation entre un espace et un autre, il nous permet de différencier et détacher les objets, les images, les sons et de les apprécier et en faire nous-mêmes le montage et de les visualiser.

J'avais produit cette asynchronie par accident. De la sorte, j'ai appliqué en cinéma un procédé chorégraphique auquel je recourais en danse, il s'agit d'un concept-métaphore que j'ai développé et qui s'appelle le *fake space*. Ce concept opère par le retrait de mouvements (trous) dans une séquence gestuelle mais aussi par bifurcation, insertion de mouvements. Une des premières fois où j'ai expérimenté cette méthode, c'était lors de la création de *Encyclopædia-DOCUMENT 3* en 2002, les danseurs et moi empruntions des sauts de la danse classique (pas de chat, grand jeté, chassé, pas de bourré, cabriole, etc.) que nous dynamitions en enlevant une grande partie des mouvements et ne restait alors plus qu'un faux saut. Grâce à ta présence formidable, j'ai été vers toi pour résoudre un souci de travail que je croyais provisoire mais qui en bout de ligne est devenu une solution et une méthode de travail.

Je pense souvent à toi Balthazar, avec tes petits bruits et le tintement de ta clochette. Tu occupes de multiples espaces de ma vie. Je n'ai qu'à penser à toi et tout de suite me viennent à l'esprit ta tête, ton œil, une mouche autour de toi qui t'agace dans cette scène d'*Au Hasard...*J'ai tiré plusieurs photogrammes du film et lorsque je m'ennuie trop de toi, je te regarde sur DVD.

Merci Balthazar.

Lynda

## DEUXIÈME PARTIE : DÉTRUIRE

#### 4<sup>ième</sup> HALTE – LETTRE À UN JEUNE ARTISTE, FRANK

Montréal, le 27 janvier 2014

Frank,

Tu es laid, maladroit, malhabile, velu et plutôt dégoûtant. Il y a toutes sortes de façon d'habiter la Terre.

Comme tu es répugnant, plus tu seras libre vis-à-vis des autres, le mieux tu te porteras. Tu seras le créateur de ta vie. Tu seras libre et tu ne prendras jamais rien pour acquis.

Le monde n'est pas stable. Ce que tu vois est bien là, mais temporairement. Il y a un monde à créer. On voudra te faire croire le contraire, qu'il y a un monde à pénétrer. Tu dois détruire toutes les images, la bienséance et la langue de bois dure et sale.

La langue est sale, je te le dis, mais le langage est formidable. Le philosophe Ludwig Wittgenstein en a parlé. D'ailleurs, ses livres sont peu écrits; que des paragraphes, des chiffres et d'ailleurs le plus souvent ses livres ont été écrits par d'autres. Il a détruit cette idée saugrenue de « stabilité » du langage et des mots et je partage cet avis en ce qui a aussi trait aux objets, aux choses, au « *stuff* » comme on dit, cette chose velue, douce et volatile à laquelle on ne peut pas s'agripper.

J'ai eu recours aux phonèmes pour parler en n'utilisant que les consonnes au début des mots. Cela m'a permis d'éviter la langue creuse et les conversations inutiles, mais cela n'a en rien arrangé à mon cas et à ma vie en société. Tu peux essayer avec un livre, efface le plus de lettres que tu peux, tu verras, ça marche, on comprend tout autant. « Et tout ce que l'on sait, que l'on n'a pas seulement entendu comme un bruissement ou un grondement, se laisse dire en trois mots » (Kürnberger tel que cité par Wittgenstein 2002, 29).

Tu es un être libre, je te le répète, et tu vas donc créer l'espace et le temps. Comme tout n'est qu'éphémère, cela ne durera pas. On te fera croire que si, et on voudra te vendre des assurances, une maison, une voiture : n'y souscris pas.

Peu, très peu nous suffit.

Tu auras besoin de ta force pour détruire : l'espace d'abord. Tu devras faire vite, car l'espace s'installe et fixe rapidement le temps. Et cela pourrait être ton arrêt de mort. Tes yeux deviendront opaques, sans reflet, tu ne seras même pas une machine, tout au plus un perroquet répétant et remâchant ce que les autres voient. Tu auras un appétit insatiable pour les images afin de sentir. Tu vivras en différé dans le regard des autres et tu t'éteindras avec lui. Affranchis-toi, libère ta perception de tout assentiment, c'est tout ce que tu as. Veille à cela pour toi et pour les autres. La perception doit demeurer en dehors de la langue, des mots et des choses. Sinon, tu vivras le pastiche d'une réalité, qu'on appelle la « culture » ... quel mot étrange et contradictoire.

Rien n'est fixe, tout bouge, tout le temps. Et comme ça bouge tout le temps et que le sens se dérobe sans cesse, nous complétons l'information ; les phrases, les objets — peu importe, on remplit les vides ou alors, à l'inverse, on crée des vides, on efface, on omet, on oblitère. On tente de donner du sens ainsi. L'espace-temps — le monde, si je puis dire — se recrée et se résume essentiellement à une question de quantité — quantité de ce que tu enlèves ou de ce que tu ajoutes dans l'espace. Un rien change tout.

L'art sera ton langage. Tu n'auras rien à faire, cela devrait être simple, mais ce sera très compliqué, tu hallucineras ta réalité sans cesse. Et comme l'artiste Alberto Giacometti, tu seras toujours en train de refaire et de raturer ce que tu fais, la réalité glisse rapidement. Pareil quand tu parleras. Des sons de crapaud sortiront de ta bouche et de celles des autres, tu devras être empathique et comprendre que la langue est une petite échelle de communication qui ne décrit pas grand chose. Je pense à une anecdote de l'architecte Cedric Price : un couple l'avait invité à souper pour lui proposer de bâtir la maison de leur rêve, mais au retour, dans le taxi, Price réalisa qu'en fait ce couple avait plutôt besoin de divorcer...

J'avais noté dans un calepin cette citation de lui mais j'ai égaré la source : « An architect should not build dreams. It should build realizable reality and through its very presence enable its users to dream ».

Wittgenstein a décrit, selon moi, l'hallucination au sein de la communication. La langue est une convention sur laquelle on s'accorde provisoirement, le temps et l'usage la transforment. Les mots constituent en quelque sorte des repères et établissent une signalétique qui nous permet de communiquer. Pour Wittgenstein, le langage est dynamique, il en est de même de l'espace, il est en mouvement, mais ton regard y résistera et voudra le solidifier. C'est difficile à expliquer, car tu ne vois pas la pièce autour de toi bouger, tout simplement parce que l'espace débute en toi — tu n'es jamais exclu de ce que tu perçois — et toujours se reconfigure. C'est un peu comme lorsque tu reviens dans ton appartement après plusieurs semaines d'absence et qu'il te semble beaucoup plus petit et plus vieux. C'est pareil avec les mots, ce sont des symboles, des lignes, des points, des objets, ils sont instables et insatiables.

#### Mais revenons à l'art.

On ne voit plus rien. Vivement que tu lances ce que tu as sous la main dans l'engrenage. Un simple caillou fera l'affaire. L'espace a besoin d'être recréé en permanence. Tu n'auras pas grand chose à faire, crois-moi. Je t'encourage à y aller franchement, arrache tout, ne te retiens pas. Vas-y! L'espace meurt très vite.

L'espace, c'est de la perception qui se matérialise — ou pas, par ailleurs. Je t'ai parlé des objets et de ton corps qui le composent, mais des lignes de force le traversent, des intentions le produisent, des expériences en naissent, l'espace ne peut être que dynamique. Pense à son personnage en train de scruter les chaises de la salle d'attente dans *Playtime* de Jacques Tati (1967), où les coussins des fauteuils se dégonflent, éructent et possèdent leur vie propre, ou encore à la scène de démolition dans le restaurant, où le plafond s'effondre et les maladresses de chacun permettent en quelque sorte à l'espace de s'ouvrir et de déborder. L'espace, les objets agissent les uns sur les autres et se recréent ainsi, ils produisent des objets distincts, désynchronisés les uns par rapport aux autres, à la fois bruyants et discrets.

Il y a maintes façons de faire pénétrer le temps dans un espace, mais le temps ne peut être qu'anachronique à cet espace. Les effets sont multiples et des plus redoutables. Le cinéaste Robert Bresson utilise toujours des sons extradiégétiques à l'image filmée. La synchronisation spatiale et temporelle entre l'image et le son est rarement complète. Chacun de ces langages appartient à des espaces-temps distincts, assemblés au montage.

Le temps pénètre l'espace par le mouvement et sous diverses modalités, mais celle qui m'intéresse surtout est la destruction. Je t'encourage à générer l'erreur, l'accident, l'effacement ou carrément la multiplication de la quantité d'un élément pour atteindre la destruction. Ce que tu utiliseras pour y parvenir te concerne, tout dépend de ta visée et de ta prétention, ou même ni de l'une ni de l'autre, car tu agiras très souvent sans intention, tu n'en auras pas besoin si tu es sensible au monde qui t'entoure. Il y a toutes sortes de destructions, la destruction n'est pas nécessairement violente, c'est une question d'intensité.

Tati a lancé un caillou en disloquant le son de l'image. En faisant cela, il a produit un espace factice pour le spectateur et à nouveau l'image est redevenue visible. L'ordre des choses a été dérangé discrètement, furtivement. Et on a ri. Peut-on faire rire autrement d'ailleurs que sur des détails ? À nouveau, cette idée du moindre incrément qui change tout.

Tu pourras changer les choses en faisant rire, mais ce sera difficile, car il s'agira d'agir sur une bricole... Je réalise que ce que je te dis se réduit, somme toute, à un infime détail. Je te parle de disjonction, la destruction d'un espace requiert peu. Par exemple, les trous. T'ai-je déjà parlé des trous ?

#### L'espace troué...

Prends un mouvement : un saut. Si on ne garde que le début, l'élan, et la fin, l'atterrissage, et qu'on extirpe ce qu'il y a dans le milieu du saut, que se passe-t-il ? Le mouvement produit est assez étrange, et encore davantage si on l'exécute rapidement. Cela génère une dynamique plutôt qu'un mouvement ou une forme dans l'espace. On pourrait parler d'une forme dans le temps, de formalisme temporel ou d'un formalisme sans forme. J'appelle cela un fake space, un faux espace, c'est-à-dire un espace incongru où ne se trouve qu'une qualité : la précision.

Là, nous sommes en plein dans le mille : en détruisant une partie de l'information, on génère un espace-temps des plus vivants et en perpétuel changement. C'est l'espace des artistes dont je te parle, celui que nous recherchons chacun sans le savoir.

Je pense que Cedric Price occupait cet espace-temps en voyant au-delà de sa culture d'architecte. Il a écouté l'histoire de ce couple, appelons-les Margaret et Adam. Il a porté attention à la situation au-delà de la langue, il a été sensible au langage plus largement et à ce qui se passait durant leurs conversations, aux besoins manifestés par le couple.

Price aurait pu bâtir beaucoup plus de bâtiments, mais il a toujours refusé de construire si le projet ne s'avérait pas nécessaire, non par esprit minimaliste, mais tout simplement parce que l'architecture devait répondre aux besoins des individus dans la société.

Thinking in terms of systems and social relationships offered architects, who at this time frequently faced demands to inform their work with a sense of social responsibility, the possibility of realizing a new, holistic perspective with regard to the space in which people lived. When explaining his approach to the project, Price, too, argued that conceiving of the construction site in holistic terms was fundamental to the improvement of the quality of work (Herdt 2012, en ligne)

Frank, détruit, je t'encourage à y aller franchement, ne te retiens pas, l'espace meurt très vite, je te le dis.

Cedric l'avait compris, un bâtiment a une durée de vie d'au plus dix ans. Après, il doit être démoli. Si l'humain a une espérance de vie de 80 ans, pourquoi le bâtiment doit-il être bâti pour 300 ans ? L'architecture, pour Price, pouvait devenir tyrannique en devenant trop fonctionnelle. Il est probablement l'un des seuls architectes, tu sais, qui possédait un permis de démolition dans les années 1980 à Londres.

Lynda

### Chapitre 5 Détruire l'espace avec le temps

Lettre à Alberto Giacometti

Lettre à Lucio Fontana

Bogliasco, le 14 février 2015

Cher Alberto,

J'ai presque envie de vous tutoyer. Vous êtes devenu un membre de ma famille malgré vous. M'auriez-vous adoptée ? Vous êtes de toute façon dans ma vie. Vous y êtes entré sans que je m'y attende, comme on le dit d'un enfant qui arrive par accident ; le père d'une artiste par accident, en quelque sorte, un père rétroactif. Je ne sais plus comment j'ai connu votre travail, sans doute par l'intermédiaire de l'un de vos portraits qui s'est introduit un jour dans mon regard. Vos dessins sont terribles, vous savez, ils ravissent l'espace de celui qui les regarde. Ils n'ont aucune timidité, ils s'installent dans l'espace que nous avions cru être le nôtre. Tenez, par exemple, ce matin j'ai agrafé au mur deux photocopies de vos dessins, l'un d'une femme debout et l'autre un portrait d'Annette. Eh bien, malgré la qualité lamentable des photocopies, ils me captivent, pour tout dire, ils me dérangent. J'ai cette irrésistible curiosité de les regarder plutôt que de vous écrire. Mes yeux retournent vers eux. Leurs lignes noires agissent — j'allais dire à nouveau — de manière rétroactive, un peu comme si les dessins ne se s'étaient pas complètement livrés ou que mon expérience n'était pas encore complétée. Peut-être est-ce une mauvaise idée, finalement, de leur faire face pour vous écrire.

Malgré leur pouvoir d'attraction, vos dessins ne sont pas magiques ; ils sont tout simplement vaillants. Et têtus. Oui. C'est difficile à expliquer, j'essaie de comprendre : le dessin dans notre regard se dessine et se redessine suivant les multiples traits qui le composent. Il efface l'espace d'avant en se superposant à lui et en en reconstruit un nouveau. Vos dessins procèdent par autodestruction. Avez-vous connu l'art autodestructif de Gustav Metzger ? Son approche me vient à l'esprit, vous vous seriez bien entendus. Peut-être vous connaissiez-vous ? Sur son site http://radicalart.info/destruction/metzger.html, on y retrouve son manifeste *Auto-Destructive Art* de 1959, j'y lis : « Self-destructive painting, sculpture and construction is a total unity of idea, site, form, colour, method, and timing of the disintegrative process. » Disintegrative process... exactement. Votre travail ne produit pas des objets statiques, ce sont des œuvres au sens étymologique du terme, *operare*, œuvrer, et nous le

faisons avec elles. À leur contact, nous nous retrouvons dans le processus même de l'objet. Un objet étant, de mon point de vue, tout : feuille, dessin, vous, moi, une sculpture, une idée, peu importe. L'objet premier de votre art ne réside pas dans la forme mais plutôt dans la sensation qu'elle génère ou du moins j'ai envie de croire pour un instant que mon travail me permet de comprendre le vôtre. Bien que je me sois déjà suspendue à votre clôture sur la rue Hippolyte-Maindron, pour épier l'atelier où vous aviez travaillé, je ne me serais jamais permis de vous montrer mon travail. Je préfère l'intimité pudique de mon travail avec le vôtre. Mais revenons à votre œuvre : la forme est éminemment importante, bien sûr, sinon pourquoi être artiste, mais elle est le résultat d'un processus dans l'espace. Et c'est à cette expérience précisément que je m'affaire et dans laquelle votre travail m'éclaire.

L'expérience de l'objet est possible à travers la création continuelle de l'espace, et l'inverse est également vrai : l'expérience de l'espace est possible à travers la création continuelle de l'objet. Espace et objet sont inextricablement liés, donc, et en perpétuelle reconstitution devant nos yeux. Lorsque cela fonctionne, nous sommes en mesure de percevoir un espace dynamique, vivant et en tension. Autrement dit — et vous savez tout cela mieux que moi —, l'artiste réalise une sorte d'équation dans l'espace, fondée sur des matériaux, de l'air, du silence, des mouvements, enfin tout peut servir, et son travail terminé correspond, disons, à une formule dans l'espace, et nous, spectateurs, percevons à travers nos sens ce que l'artiste propose, les historiens de l'art prennent le relai et analysent tout cela, et puis les artistes y répondent aussi. Mais en ce qui me concerne, un aspect en particulier retient mon attention : l'espace en tant que disjonction de plusieurs espaces-temps. L'espace est perçu, vu et vécu à travers un processus de différenciation dans lequel nous, les objets, les espaces de tout ordre — la couleur, notamment — se réarticulent sans cesse par le mouvement ; celui de notre corps, d'abord, mais aussi celui que proposent les artistes, tels que vous, dans leurs objets.

Vos dessins, Alberto, ne sont ni sages ni tranquilles, ils ne veulent pas devenir des images fixes, ils nous font entrer dans la création de leurs propres espaces. Vos portraits soutiennent notre regard, leurs visages s'insèrent dans notre espace. Sans politesse aucune, ce sont de véritables « *space killers* ». Ils ravissent notre espace, ils accaparent notre attention par l'insistance de leurs traits répétés et entêtés. D'aucune façon l'espace n'est, chez vous, tenu pour acquis.

Comment un objet ou un dessin retient-il notre attention ? Comment un objet s'impose-t-il dans l'espace ? Les artistes comme Metzger et vous permettez que nous puissions nous lier à l'espace par l'expérience intrinsèque de celui-ci. Vous travaillez avec l'espace comme avec une matière et cela passe par la recomposition. Vos dessins ont besoin de se refaire sans cesse, c'est la seule façon possible de les voir, le temps les pénètre grâce à l'inlassable recherche que vous avez poursuivie. Metzger procédait différemment et y allait de front, en détruisant les œuvres avant qu'elles n'aient le temps de devenir des objets culte, comme on dit, d'art et de consommation.

Je me rallie à la reprise en tant que mode de travail appliqué à un matériau donné, contrairement à la répétition que j'associe davantage à la composition. La reprise est une méthode de travail et non un langage esthétique. En danse, par exemple, la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaeker et, bien avant elle, toute la bande de la Judson Theater Church avec Trisha Brown ou Lucinda Childs ont beaucoup travaillé avec la répétition. La portée éminemment compositionnelle de leurs œuvres prend le dessus. Dans un tout autre régime esthétique, un vidéoclip de Moodymann, *Come 2 Me* (2014), que j'ai vu récemment, constitue un exemple éloquent de ce que la répétition d'un motif, en image et en musique, peut générer en termes d'effet asynchronique.

Le musicien, DJ et producteur Moodymann joue avec la répétition d'un même motif sonore et visuel. Le résultat est tout aussi hypnotique qu'une œuvre de Trisha Brown mais, dans le cas de Moodymann, le clip comporte des qualités asynchroniques que ne possèdent pas les œuvres des chorégraphes de la Judson. Le facteur historique y concourt, bien sûr, mais je dirais que sur un plan purement formel, le clip de Moodymann opère de manière asynchronique pour des raisons clairement identifiables : premièrement, le décalage entre l'image et le son et, deuxièmement, la mise en présence de plusieurs espaces au sein du cadre. Ici, l'asynchronie opère par le manque de raccord entre le son et l'image ; quelque chose dérape et fait erreur dans les plans.

La reprise permet l'intégration de ce que j'appelle le caillou. Cette petite chose, ce petit changement ou détail au sein d'un espace donné permet de modifier l'espace en vue de le percevoir. En ce sens, je n'hésite pas une seconde dans mon travail à reprendre le même matériau et à le transformer légèrement. Je pense à cet égard à Auguste Rodin, qui n'hésitait

pas un seul instant à reprendre le bras d'une de ses sculptures et de s'en servir à nouveau pour une autre.

Mais revenons à l'autodestruction dans votre travail. L'autodestruction est en effet à l'œuvre dans vos dessins. La destruction procède par la superposition du trait, qui s'efface à force d'addition. Vos dessins et j'ajouterais votre peinture également possèdent une qualité acerbe, ils s'imposent par la violence que procure l'effacement par accumulation. Le trait est pur instrument de destruction et de création d'espaces. La dynamique du mouvement du trait nous permet de pénétrer dans le processus et dans la constitution de l'espace dans le temps. Et alors votre dessin d'Annette devient un dessin vivant parce qu'il existe dans le temps et la discordance entre les différents espaces à l'œuvre est le résultat de plusieurs opérations successives. J'en arrive maintenant à un phénomène qui m'intéresse plus que tout : la destruction de l'espace par le temps. Mais je commencerais par son opposé : la destruction du temps par l'espace.

Une situation me vient à l'esprit : je me revois dans une galerie à Paris en 2004, dans l'une de ces Aperture, Cherry (1998) de James Turrell et, claustrophobe comme je suis, je suis demeurée saisie au début, à l'entrée de l'installation. En entrant, on voyait un espace rempli d'une lumière rouge avec un rectangle quelque part au fond. Turrell proposait un espace sans frontières, une ouverture au fond de la salle constituait la seule référence à laquelle on pouvait se rallier spatialement. Une lumière très dense, traduite par un monochrome de lumière rouge, emplissait l'espace. En faisant quelques pas, j'avais senti l'étrangeté de l'espace et ressenti ce que j'appellerais un malaise cognitif; je ne comprenais pas du tout cet espace. Dans cette installation, la disjonction opérait entre l'espace et le temps, comme si l'espace détruisait le temps, et alors l'espace de l'installation conquérait notre propre corps. Le travail expérientiel de Turrell réussissait le tour de force de nous faire produire nous-mêmes, dans notre propre corps, la destruction. Dans cet espace, le temps semblait épouvantablement suspendu et on se déplaçait avec une certaine terreur. Les Aperture de James Turrell sont terrifiantes parce qu'éminemment statiques, comme si les espaces avaient été vidés. L'Aperture génère un malaise, un déséquilibre dans notre relation habituelle à l'espace-temps. Ces œuvres sont d'une grande puissance et fonctionnent justement pour cela : leur asynchronie est celle d'un espace qui détruit le temps.

Votre travail fonctionne à l'opposé : le temps détruit l'espace et ce par la rature et un lent travail dans la durée. Le travail de Turrell fonctionne dans la tridimensionnalité alors que vos dessins s'exercent dans la bidimensionnalité et, pour tout dire, Turrell et vous n'avez pas grand-chose en commun, mais vous vous êtes chacun servi, à votre manière, de l'autodestruction au sein de l'espace-temps en tant qu'outil de vision.

À quoi ressemblerait une chorégraphie sans espace ? Ma pièce 0101 avait débuté avec cette question. L'approche était des plus conceptuelles et donc pas du tout réaliste. Un processus s'était alors enclenché autour de ce que seraient des figures bidimensionnelles qui bougeraient dans la tridimensionnalité. La métaphore du retrait d'un espace — la troisième dimension m'avait conduite à aborder le corps avec les danseurs, AnneBruce Falconer et Ken Roy, de manière totalement farfelue. Nous nous étions livrés à une véritable mission d'effacement de la troisième dimension en abordant des questions telles que : Comment se déplacer s'il n'y a plus de profondeur ? Comment lier les mouvements entre eux s'il n'y a pas d'espace pour les attacher? Comment faire émerger un mouvement du corps s'il n'y a pas d'espace tridimensionnel en dehors de ce corps? Pour y « arriver », si je puis dire, les danseurs réalisaient des mouvements de moins d'une seconde et ainsi le mouvement n'avait pas le temps de s'inscrire dans l'espace. L'effet produit était formidable. Un peu comme dans vos dessins, Alberto, le spectateur n'était pas tout à fait sûr de ce qu'il avait vu, il s'attardait avec curiosité aux danseurs et finissait par attendre avec eux que quelque chose se passe. Vos dessins portent cette implosion en eux, ils semblent n'exister que pour un moment furtif. C'est peut-être la raison pour laquelle mon regard revient vers eux.

Dans 0101, le mouvement des danseurs et l'espace n'étaient jamais complets ; il manquait toujours quelque chose pour que l'espace devienne réaliste, que ce soit en oblitérant la profondeur, en séparant les mouvements avec froideur, en bougeant de manière vive et rapide, sans fluidité aucune. Et en fin de compte, tout comme vos sculptures debout, Alberto, les danseurs demeuraient le plus souvent sur place. En séparant conceptuellement l'espace et le temps, il n'y avait plus aucune raison de se déplacer. En voulant détruire un espace, j'avais finalement fait une pièce sur l'espace et les corps étaient devenus de véritables *space killers*, eux aussi, comme vos portraits, en demeurant là, bien là devant nous, sur place.

Ainsi, l'espace n'est pas cette chose vaste et vide que l'on pénètre comme on nous l'a montré dans les cours d'expression corporelle, mais il est un résultat : celui d'un amoncellement

d'espaces et de temps qui ne sont pas du tout synchronisés. Nous tentons malgré tout de nous synchroniser avec ardeur et bonne foi les uns avec les autres et avec les objets, mais c'est très exigeant tout ça, notre expérience dans l'espace est différente, nous vivons du désynchronisé en permanence. Ce sont les artistes qui m'ont permis de le comprendre et vous le premier. En nous synchronisant, nous aplanissons tout. Quelle est cette idée désuète et épouvantable que l'harmonie ?

Ma recherche sur l'asynchronie porte sur ce décalage spatial permanent. Je m'attarde aux travaux des artistes qui, comme vous, n'ont jamais renoncé à leurs sensations et n'ont jamais craint la solitude de leur langage. Ils savaient, tout comme vous, que c'est dans la perception que nous nous rejoignons tous. Le peintre Francis Bacon, que vous connaissiez, parlait d'un art qui s'adresse directement au système nerveux du spectateur.

Je terminerais cette lettre avec une citation de Susan Sontag, empruntée à Oscar Wilde au début de *Against interpretation*: « It is only shallow people who do not judge by appearances. The mystery of the world is the visible, not the invisible » (1961, en ligne). Toutes ces sornettes sur l'invisible et ces croyances dans le religieux m'ont toujours paru ridicules. Tout comme Wilde, je crois que la réalité est bien en face, mais que chaque seconde elle s'efface. Votre travail, Alberto, éclaire ma recherche, vous m'aidez à comprendre que l'espace n'est pas statique, qu'il n'est pas un objet pas plus qu'un dessin n'est une feuille de papier morte. Comprendre avec ses sens passe par l'expérience. Sontag écrit également ceci dans son essai : « Interpretation takes the sensory experience of the work of art for granted, and proceeds from there. This cannot be taken for granted now » (*ibid.*).

Voir ne se fait pas sans violence. Cette accumulation d'espaces qui s'autodétruisent produit du mouvement et du temps et alors, Alberto, vos dessins s'insèrent dans le temps de notre espace. Un temps advient et le mouvement du regard est possible, sans cela vos dessins demeureraient de simples objets. Vos dessins m'ont aidée à comprendre la vie d'un espace. Votre insistance à vouloir traduire ce que vous voyiez avant la connaissance que vous en aviez accompagne chacun de mes projets, même lorsque je n'y pense pas. La ténacité de votre vision offre un appui à mes interrogations. Votre travail me permet de comprendre que l'espace ne procède que du mouvement ; à partir de là, le temps permet aux choses d'exister et, nous, de s'y intégrer. Au-delà, nous sommes de pauvres êtres exclus.

Lynda

Montréal, le 12 décembre 2015

Cher Lucio Fontana,

J'ai dans les mains le grand livre rouge édité par les archives Fontana de Milan (Crispolti 1999) sur votre travail. En tournant les pages, j'y découvre un ensemble infini d'œuvres qui opèrent par trous et lacérations, que ce soient sur des toiles, des sculptures, des œuvres lumineuses. Il ne manque que des tasses trouées...

La première toile lacérée de vous que j'ai vue avait franchement court-circuité ma perception. Pareil avec le cadavre du requin de Damien Hirst dans le formol, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) ou encore *Merda d'artista* de Piero Manzoni en 1961. On ne pouvait ignorer ces œuvres. Ces œuvres redéfinissaient notre perception et ébranlaient notre système de croyances sur ce que pouvait être l'art. Mais un procédé s'était mis en route, vous avez répété votre geste, d'autres toiles lacérées ont été réalisées, un langage reconnaissable d'entre tous est apparu. Et alors aujourd'hui je ne vois plus rien sur ces pages, en feuilletant vos planches votre geste perd tout son sens.

Me revient le souvenir de cette exposition, la rétrospective de Hirst à la Tate de Londres en 2012, où j'ai pu voir ses fameux tableaux remplis de points, son crâne incrusté de diamants et ses bêtes qui pourrissent peu à peu dans leurs bocaux de formol. La visite prenait fin dans une des salles d'exposition avec une multitude d'objets à vendre. S'y trouvaient du papier peint, des reproductions de cranes, des imprimés de papillon sur t-shirt et encore bien d'autres choses disposées sur les étals. J'espère en oublier, mais je ne crois malheureusement pas, toutes les surfaces pouvant servir de promontoire à la vente avaient été envisagées. L'exposition se terminait comme elle avait débutée... à la caisse, c'était navrant.

Je n'arrive pas à réfléchir en ce moment, je n'ai pas d'atelier et les idées se bousculent dans ma tête. Je dois les visualiser en passant par la table, le mur, le sol, les spatialiser, mais qu'elles sortent de ma tête. Je pars en voiture.

Je roule. J'entre dans un magasin en me disant que j'ai besoin d'acheter des tables pour étaler mes livres et mes notes. J'ai besoin de sortir les idées de ma tête pour y voir clair. Je sors du magasin sans table, mais avec deux sapins de Noël miniatures en plastique.

\*\*\*

Montréal, le 13 décembre 2015

Cher Lucio,

Je n'arrive pas à me débarrasser de la question du court-circuit dont je vous ai parlé brièvement dans ma lettre précédente. Elle me semble irrésolue. Pourquoi suis-je si tiraillée face à votre travail ? Exposer une toile trouée était un geste follement libre et audacieux. Après votre premier trou dans une toile, auriez-vous dû continuer ? J'ai envie d'entretenir ce doute. Je sais ce que vous allez me dire, mais même l'Arte Povera n'était pas une fin en soi. Vous étiez aussi un artiste qui croyait à la forme. En 1946, le premier manifeste, le *Manifesto bianco* (Fontana 1946, 143) sort, il est initié par vos élèves à l'école des Beaux-arts de Buenos Aires à la lumière de vos idées et il dit ceci :

Nous concevons la synthèse comme une somme d'éléments physiques. Couleur, son, mouvement, temps, espace, composant une unité physico-psychique. La couleur, élément de l'espace, le son, élément du temps, et le mouvement qui se développe dans le temps et dans l'espace sont les formes fondamentales de l'art nouveau qui contient les quatre dimensions de l'existence. Temps et espace.

Aussi séduisantes pouvaient être ces idées, il vous incombait de les explorer à travers une forme. Et c'est exactement ce que vous avez fait. Et cela prend du temps. Et cela entraîne inévitablement des répétitions. Vous avez plongé tête basse dans la forme. Comment pourrais-je vous en vouloir ?

Mais vous avez fini par être séduit. Dans la proposition d'un règlement du mouvement spatial daté du 2 avril 1950 et qui faisait office de troisième manifeste du spatialisme italien, vous disiez aux artistes : « L'artiste spatialiste n'impose plus au spectateur un thème figuratif, mais il le met en condition de le créer par soi-même, par son imagination et par les émotions qu'il ressent » (*Ibid.*, 153). Encore la forme. Vous deviez éprouver ces idées en passant par la forme. Mais franchement plus j'y réfléchis et plus cela me met en rogne, je ne vois plus rien à cause de vous. Je ne vois pas l'espace nouveau dont parlait votre manifeste, je ne le vois pas.

Je réalise une chose simple : un manifeste peut difficilement être associé à une forme. Un manifeste est un acte asynchrone qui trouve toute sa puissance dans l'imagination de celui qui en prend connaissance. Malgré vous, en vous livrant à de multiples essais de trous et de lacérations sur vos toiles, vous illustriez les idées de votre manifeste et, comme vous empruntiez et répétiez de fois en fois des procédés relativement similaires, vous mettiez en place un système, une technique même, et cela, jumelé à votre manifeste, rendait votre projet lamentablement prévisible.

Duchamp a permis à l'art de s'émanciper et de devenir ostentatoire par simple désignation, « ceci est une œuvre ». La révolution envisagée par votre manifeste spatialiste devait obligatoirement se poursuivre à travers une conquête formelle, mais fallait-il l'associer à votre manifeste ? Je ne peux vous en vouloir d'avoir développé une méthode et exploré une idée, une quête artistique réclame du temps. En revanche, je crois que c'était une erreur de répéter ce geste asynchrone parce qu'une fois l'incision dans la toile effectuée, c'en est fini. Le geste fut accompli et perdait tout son impact en se répétant. Car bien au-delà d'une toile, vous détruisiez des croyances sur la peinture, vous faisiez bifurquer le monde de l'art vers de nouvelles avenues. Votre *Manifesto bianco* ouvrait un chemin et c'était à mon avis la responsabilité de vos formes de le suivre, mais pas de le répéter.

Réfléchir sur votre démarche me permet de comprendre la fragilité du recours à la répétition et de la fine ligne divisant la répétition à laquelle s'emploie l'artiste dans sa quête formelle de celle qui devient un procédé reconnaissable entre tous.

Certains gestes artistiques trouvent une adéquation entre une pensée et une forme, je m'attendais à ce que votre manifeste et votre travail de lacération enclenchent un processus

d'autodestruction et c'est là où je ne vous ai pas suivi. En ce sens, un manifeste est un acte périlleux, les idées provocantes qu'il met en branle appartiennent à l'imagination. Vos tableaux ne sont pas des tableaux de destruction d'espace et là réside ma déception. Le premier tableau a été un enchantement, ceux qui ont suivis furent de pures séductions formelles. Mais ce sont des explorations qui s'inscrivent dans une recherche vaillante et c'est pour cela que je décide de vous suivre. Je découvre au fil des jours votre investigation inlassable de l'espace.

J'ai débuté avec Damien Hirst mais vous êtes si différent. Je vous vois encore dans ce document de la télévision flamande datant du 3 décembre 1962, debout à coté d'une toile en train d'attendre le go du réalisateur pour la percer, quelque chose devient clair, votre passion et votre engagement. Vous aviez été invité par un collectionneur belge à créer une œuvre avec votre ami peintre Jef Verheyen. Je revoyais alors quelque chose que déjà vous aviez fait, encore une toile que vous alliez trouer. Répétition et perception ne vivent pas facilement bien ensemble. En ce sens, la reprise est un procédé précaire ; un langage émerge, et en bout de ligne on ne voit plus rien. On intègre ce langage et on voit à travers la connaissance qu'on a d'un objet.

Les manifestes comme les vôtres sont importants, ils permettent à ce qui est en dehors du visible de se manifester. Je pense encore à Duchamp, qui a dit un an avant sa mort : « Ce n'est pas l'effet visuel du ready-made qui compte, c'est l'effet qu'il existe même, vous n'avez pas besoin de le regarder pour entrer dans [son] domaine » (Duchamp 1967, en ligne). Mais surtout les manifestes comme le vôtre ouvrent de nouveaux horizons pour la pratique artistique. De mon point de vue, ils ne peuvent être accompagnés par des œuvres, sinon une méthode se met dangereusement en branle. C'est étrange je sais, ces propos de la part d'une artiste, mais franchement la force d'un manifeste réside dans ses idées. Le manifeste prend toute sa force dans l'imaginaire et dans l'imprévisible. Je sens que je vais tomber à nouveau dans mon doute... En fait, ce que je tente désespérément de dire est que malgré toute votre ardeur et la foi qui se dégage de votre initiative, la reprise d'une même méthode de travail diminue l'impact et affaiblit l'interprétation possible de votre manifeste. Le pouvoir de destruction et de renouvellement qu'annonce le manifeste a plutôt fini par s'intégrer au sein d'une méthode.

Malgré tout, merci, les dadaïstes, merci, Malevitch, merci Marcel Duchamp et Merci Lucio Fontana, Lynda

# Chapitre 6 Effacement et destruction

Lettre à Edouard Lock

Lettre à Bartleby et Bartlebyes

Lettre à William Forsythe

Montréal, le 14 juin 2016

Cher Edouard,

Comment appelle-t-on ces lunettes pour voir dans l'obscurité ? Je pense à une scène du film *Three Days of the Condor* réalisé par Sidney Polllack en 1975. L'acteur Max von Sydow s'en sert pour repérer la plaque d'immatriculation de la Jeep de Robert Redford qui s'enfuit en pleine nuit. Devant ton travail, Edouard, je suis Max von Sydow. Je cherche à voir, à ne rien manquer, mais par sa vitesse ton travail a déjà trois mouvements d'avance.

Je quitte mon atelier à la Fonderie Darling.

Place Square Victoria. La fontaine au centre de la place me rappelle l'énergie de tes pièces. Tu connais sans doute cette lubie par laquelle on finit par voir son sujet de recherche partout. C'est pathétique, je sais, la fontaine... mais que veux-tu, pour moi, ton travail est devenu ces derniers temps, ubiquitaire.

J'ai entrepris un projet de lettres à des artistes dont le travail m'importe en souhaitant mieux comprendre l'espace et la perception. Aucun chorégraphe ne m'a autant appris sur la perception du mouvement que toi. La lettre que je t'écris aujourd'hui m'oblige à formuler des idées, demeurées diffuses et innommées, sur le détail et l'excès dans ton travail.

Ton œuvre a joué un rôle majeur dans ma vie. Comme spectatrice d'abord, puis comme artiste. Comme la plupart de tes fans, j'ai été happée par l'énergie époustouflante de tes spectacles. Sur les photos de tes premières pièces, Louise Lecavalier, Marc Béland et toi apparaissez comme des musiciens d'un groupe rock. Pour l'adepte de musique industrielle que j'étais dans les années 90, cela me correspondait complètement. Assister à l'une de tes représentations s'apparentait au lancement d'une fusée à Cap Canaveral sur la musique d'Einstürzende Neubauten.

Au-delà de l'extase physique que produisent tes pièces, ton travail provoque un hiatus visuel. Chaque reprise de mouvement dans tes compositions ajoute un léger changement et nous amène, spectateurs, à porter attention et ce faisant à nous engager à l'égard de ce que nous voyons ou de ce que nous voulons revoir. Je regardais à l'instant des extraits de *Human Sex* (1985), *Infante, c'est destroy* (1990-91), 2 (1995) et de ta pièce *Amelia* (2002) interprétée par des danseurs de formation classique. Quatre pièces très différentes, mais qui toutes s'appuient sur des phrases de mouvements répétées.

Je regarde l'entrevue que tu as faite avec Adrienne Clarkson en 1991. À un moment, tu dis :

There is seeing and there is thinking and the two are seen to be the same, they are in fact very separate (...). I felt at some point you could overload this memory, throw enough information at it. That memory would just cut out, and the eyes, for five seconds, ten seconds, will see something in a totally free way, and that is a wonderful feeling. (Clarkson, 1991, en ligne)

L'excès de matériel et la vitesse d'exécution dans ton travail ne permettent pas de voir un geste complètement, ils engendrent une éclipse visuelle dans notre perception du mouvement. Nous assemblons tant bien que mal les mouvements qui se succèdent. Heureusement, grâce à la répétition des phrases chorégraphiques, nous repérons les mouvements à nouveau et nous sommes tenus en suspense. Les compteurs sont remis chaque fois à zéro par les danseurs, le mouvement se réécrit, la syntaxe se reformule. L'espace corporel se rétablit au fur et à mesure de l'actualisation des gestes, l'espace autour des corps devient quant à lui obsolète. Il n'est pas rare de voir les danseurs se déplacer de quelques pas pour reprendre un segment, ce qui nous permet à tous, danseurs et public, de se ressaisir, de faire table rase et d'aborder la prochaine séquence. L'autodestruction programmée par le modus operandi des interprètes semble en ce sens le plus grand défi de ta danse.

Tes danses de samouraï répétées à l'extrême sont d'une stupéfiante vitalité, non seulement par leur assemblage complexe, mais par leur redoutable précision, qui exige de l'interprète une attention totale à chacun de ses mouvements. Le travail en duo comporte une part importante de risque, particulièrement pour l'interprète féminine devant faire pleinement confiance à son partenaire masculin qui doit veiller à ses moindres gestes pour l'attraper, la stabiliser, la mouvoir et ainsi de suite.

Souvent sur place, les ballerines révolutionnent, si je puis dire, le mouvement. L'abondance de tours et de fouettés creuse l'espace. Ici, les portraits d'Alberto Giacometti me viennent à l'esprit, avec ces coups de crayons circulaires et répétés qui exacerbent la présence du corps. Aussi, certaines danses de butō d'une lenteur inouïe, à l'opposé de ta vitesse, mais où les corps s'extraient également du magma en dissociant le temps et l'espace.

Ton travail confirme l'importance, pour un artiste, de créer avec des idées en dehors de tout réalisme. La vitesse dans ton œuvre est tout sauf normale. Conceptualiser le mouvement à partir d'idées *a priori* impossibles — comme ton recours à une surcharge d'information gestuelle — amène danseurs et spectateurs à une attention de tous les instants et à sceller un pacte malgré eux : chacun devra surmonter la vitesse, que ce soit sur le plan physique ou visuel.

J'ai souvent l'impression de ne plus être attirée par ce que je vois et ton travail m'apprend aujourd'hui une chose essentielle : la distraction. L'incongruité, le détail nous amènent à porter attention. Tes spectacles sont de pures distractions. L'agencement de tes mouvements complètement extravagants provoque chez le spectateur un déphasage de reconnaissance, si je puis dire. On ne comprend pas très bien ce que l'on voit. Ton travail évolue autour du détail, de la quantité, de l'effacement et de l'incongruité. À partir de là, tout redevient possible et voir une mission à nouveau ludique.

En ce sens, ton travail souligne également le rôle actif que nous assumons individuellement dans notre expérience de la vision. Voir furtivement un geste sollicite notre participation pour l'appréhender. Être témoin de mouvements le plus souvent inconnus de nous et qui se recréent constamment exige une décision de notre part. Nous devons choisir ce qui se présente sous nos yeux.

Et là, je pense à nouveau à ce que tu confiais à Adrienne Clarkson :

Walking down the street these days, bombarded with a lot of different types of signals, this is not a pure environment, one does not see only one thing at a time (...). I guess I like the idea of an audience choosing as opposed to being led, contrary to film where the editing defines what you're going to see. The theatre process is full of information and you can potentially see a very different show from the one your neighbour is looking at (...). I think it is part of the success of theatre, I think, if you can involve an audience. (ibid.)

Oui, en effet, le public s'implique dans ton travail parce qu'il est poussé à choisir ce qu'il voit et à l'assembler lui-même. Regarder est un acte monté, manqué et troublé. Merci Edouard.

Lynda

Lettre à Bartleby et Bartlebys

Montréal, le 3 février 2017

Cher Bartleby et chers Bartlebys,

J'ai failli ne pas vous écrire.

Ceci était à l'origine une lettre à Roman Opalka. J'avais l'intention de lui poser des questions concernant l'effacement au cœur de son projet  $D\acute{e}tail$   $1965 / 1 - \infty$ , l'œuvre d'une vie dans laquelle il s'était engagé en 1965 et qui consistait à peindre les nombres se succédant. Son projet a débuté avec le chiffre 1 et s'est poursuivi jusqu'à sa mort en 2011. Opalka ajoutait à sa peinture 1% de plus de blanc à chacune de ses nouvelles toiles, si bien qu'au fil du temps, de toile en toile, les chiffres paraissent s'effacer graduellement.

Au-delà de la beauté stupéfiante de chacun des *Détail*, la puissance de son travail réside dans la nature sérielle et diachronique de son entreprise, et non pas déployée en une seule toile. L'exécution méticuleuse de chaque chiffre sur un tableau désarçonne certes, mais ne peut rivaliser avec le saisissement produit par plusieurs *Détail* réunis permettant de « visualiser du temps », comme le disait lui-même le peintre. Opalka se sert de l'espace, il n'a pas le choix, mais il le refuse.

....

Bartleby est un personnage inventé par l'écrivain Herman Melville pour sa nouvelle éponyme écrite en 1853. Bartleby est un personnage atypique refusant toutes sollicitations en répondant immanquablement : *I would prefer not to*. L'écrivain Enrique Vila-Matas s'est réapproprié ce personnage dans *Bartleby et compagnie* (2009) en imaginant notamment une communauté d'écrivains négatifs, les Bartlebys.

L'œuvre sérielle d'Opalka s'autodétruit à mesure que quelqu'un la regarde et elle se recompose dans le regard du prochain lecteur qui lui en débute sa lecture. L'accumulation constitue une manière d'effacer l'espace. Le temps naît grâce à une autodestruction programmée de l'espace qui nous oblige à abandonner l'espace discret de chaque chiffre et aussi de chaque toile.

Me vient alors cette question farfelue : s'agirait-il de nombres qui refusent l'espace ? Bien sûr que non, ils sont bien là. En revanche, la main d'Opalka, elle, semble refuser l'espace, elle ne revient pas au même endroit, elle avance sur la toile et nous entraîne avec elle vers l'avant, dans le temps. On pourrait dire la même chose de tout peintre parce que le trait une fois déposé sur la toile n'est pas enlevé ou refait, même retravaillé ou recouvert, il a été accompli. Mais Opalka en a fait le sujet qui oriente toute son œuvre. Il exacerbe la linéarité en peignant la succession des chiffres et met la question de la temporalité au cœur de son projet. De mon point de vue, cette posture met en relief le rôle central du mouvement et de la temporalité dans la destruction d'espace.

L'œuvre nous situe dans le mouvement. En se déplaçant devant le 1% de blanc qui s'accumule de toile en toile, l'espace pictural s'efface, le monde figuré disparaît de plus en plus. Le blanc qui se manifeste d'abord picturalement devient peu à peu lumière. Cela me fait penser à l'histoire biblique de Saul avançant sur le chemin de Damas aveuglé en pleine lumière ; voilà ce que j'entend par destruction d'espace.

À quoi ressemblerait une danse où l'interprète ne reviendrait jamais sur ses pas ? où il ne répéterait jamais les mêmes mouvements ? Est-ce que ce serait la pièce *Quad* de Samuel Beckett (1981), mais sans les trajectoires qui se répètent ? Et qui se terminerait avec la mort du dernier interprète de la pièce.

C'est à ce moment que j'ai abandonné ma lettre en disant, comme vous, « I would prefer not to ». Je me rends compte, en vous écrivant, que le refus, l'abandon, ont leur propre élan, ils nous mènent toujours quelque part — peut-être même vers un but —, mais un but qui nous échappe, qui devient même de plus en plus obscur, s'autodétruisant comme l'œuvre d'Opalka.

La toile de Rauschenberg *Erased De Kooning* (1953) me vient à l'esprit. J'inclus en pièce jointe une reproduction pour votre plaisir et référence.

J'ai alors plongé dans Supplément à la vie de Barbara Loden (2012), un livre étrange de Nathalie Léger autour de l'actrice Barbara Loden et de son personnage Wanda dans le film éponyme qu'elle avait elle-même réalisé en 1971. L'histoire est parfois confondante, l'auteure du livre nous parle à la fois d'elle-même, de l'actrice Loden, du personnage Wanda, enfin tout s'enchevêtre, si bien qu'en bout de ligne, ne m'est resté qu'un objet : le sac. Cet objet stable au poignet du personnage de Wanda. Cette matière fragile, en plastique blanc, que Wanda trimbale partout. Cette chose qui se remplit et se vide au gré de la vie de Wanda. Je me rappelle cette histoire que Marguerite Duras raconte à une amie. Ayant observé la mort lente d'une mouche pendant plusieurs minutes, elle s'était prise à lui parler et lorsqu'elle s'en rendit compte, elle su qu'elle pouvait devenir folle, là, à cet instant.

Je replonge dans *Supplément à la vie de Barbara Loden* et je lis un extrait d'entretien des *Cahiers du cinéma* avec Claude Chabrol et Isabelle Huppert :

« Les Cahiers du cinéma : Quelles sont les étapes d'ici le tournage ?

Chabrol: Roupiller.

Huppert: Dormir, pour s'absenter. Rentrer en soi-même. (...) Plus on est absent, plus on a de chances d'être présent à la caméra. Et lui: "Je ne crois pas que l'art du comédien consiste à sortir de soi-même, c'est plutôt le contraire: y entrer plus profondément." Et elle: "Ce qui me semble important pour un acteur, c'est la passivité" » (dans Léger 2012, 84)

Ne l'était-ce pas pour vous, Bartleby ?

À nouveau devant ma bibliothèque.

Je scrute un à un les livres, j'espère trouver un écho à mes interrogations sur l'effacement dans le processus de création. Pour mon plus grand bonheur, j'y découvre, Bartleby, des parents à vous : Samuel Beckett, Marguerite Duras, Maurice Blanchot et plusieurs de leurs personnages littéraires. Ces Bartlebys sont différents. Ils ne refusent pas forcément l'écriture, mais comme Roman Opalka, ils refusent l'espace. Leurs personnages sont parfois pris dans un espace. Je pense à *Oh les beaux jours* (1963) ou à *En attendant Godot* (1952) de Samuel Beckett, ou aux personnages de lui et elle dans *L'attente* l'oubli (1962) de Maurice Blanchot, en voici un extrait : « Depuis quand avait-il commencé à attendre ? Depuis qu'il s'était rendu

libre pour l'attente en perdant le désir des choses particulières et jusqu'au désir de la fin des choses » (1962, 39).

Je pourrais vous parler de ma chorégraphie 0101, dont les trois parties s'effacent de plus en plus. Et je pourrais vous parler d'Edouard Levé et de son livre Œuvres, qui me fait penser à vous parce qu'il décrit des œuvres qui n'existent pas. J'y vois un effacement, un certain retrait des attentes sur la production, une démarche anti-productive tout à fait en lien avec vous, mais j'arrête ici, I would prefer not to.

Finalement, Bartleby, je me demande si en vous écrivant, si en révisant mes œuvres et celles des autres dans le cadre de mon doctorat je ne suis pas en train de m'effacer moi aussi. En m'engageant dans ce parcours doctoral, mon but était de me concentrer sur un seul projet, d'en faire moins et de distiller, mais ce n'est pas simple, comment faites-vous pour vivre reclus ?

Pendant ces quatre années du doctorat, j'ai choisi d'être moins productive et je constate que de ne pas être productif demande beaucoup de courage curieusement. Au-delà des questions personnelles que cela soulève, vivre en retrait, « préférer ne pas » faire, ne pas produire, être désynchronisée, signifie devenir transparente, même ignorée, mais j'y pressens une liberté formidable et cela n'a pas de prix. Je vous remercie Bartleby et tous les Bartlebys, vous me donnez du courage.

Lynda

Montréal, le 20 mars 2017

Cher William Forsythe,

Désolée de mon retard. J'ai vu *Eidos : Telos* (1995) il y a vingt-deux ans et je n'ai jamais pris le temps de vous remercier. Votre chorégraphie est certainement parmi les œuvres qui ont le plus marquée la jeune chorégraphe que j'étais à l'époque, mais ce qui demeure en moi encore aujourd'hui est cette sensation d'un espace-temps complètement disjoncté. Cette impression qu'il n'y a pas seulement un spectacle sur scène, mais plusieurs à la fois qui s'interpénètrent. Dans *Eidos : Telos* les éléments du spectacle (lumière, son, corps, accessoires, etc.) semblent se métamorphoser d'un état à un autre, en changeant de volume, d'échelle, de vitesse... et votre pièce mutait de la danse au théâtre au concert à la tragédie grecque. La scène devient une machine spatiale qui avale et régurgite ce qui la constitue, un appareil autonome qui dicte et procède par l'autodestruction pour en assurer sa survie.

Je me rappelle d'un moment précis dans *Eidos : Telos* où les corps semblaient se dissoudre dans l'espace. J'avais sous les yeux les plus grands danseurs du monde qui parvenaient à disparaître dans la pièce, non pas mollement ou passivement — au contraire même —, mais en criant, en courant, en se projetant et en s'oubliant, surtout. Devenant poreux aux éléments qui les entouraient sur la scène, j'avais l'impression d'assister à la mort de leur personnage et de leur individualité et, contre toute attente, ils devenaient bouleversants de vie.

J'ai retrouvé récemment un texte que j'avais rédigé pour une revue flamande en 1998, quelques années après votre spectacle. C'était un numéro spécial sur votre œuvre, mon texte s'intitulait « Notities » et se présentait sous la forme d'une succession de notes librement inspirées de votre travail. Johan Reyniers, qui co-dirigeait à l'époque le Klapstuk avec Koen Kwanten, m'avait invitée à l'écrire. Ces vingt ans d'écart me donnent l'impression d'ouvrir une capsule temporelle. La dernière note de mon texte se terminait ainsi :

Un corps debout, nu, courbé, des bras allongés, des mains énormes, veineuses. Une peau molle, pâteuse, des yeux creusés, brûlés. Un vieil objet. Un corps qui n'essaie

pas d'échapper à lui-même, mais qui oublie à qui il appartient. Un corps qui épouse tout ; qui devient la chaise sur laquelle il s'assoit, la table sur laquelle il écrit, le lit dans lequel il dort. À la fin l'homme devient invisible. Il ressemble à un arbre, à une chose, à une idée.

Je ne peux m'empêcher de penser au corps effilé des dessins d'Alberto Giacometti. Sous les couches de gestes répétés au crayon, le corps finit par se fondre à l'espace et ne reste que le contour du corps, sans contenu, un corps de structure, un corps osseux qui s'efface sous la superposition. Dans votre pièce le corps épouse les autres formes, il devient autre chose que lui-même en s'intégrant à la lumière, aux objets et en participant à la constitution de l'espace scénographique. Une autre note dans mon texte souligne cette idée :

La musique disparaît ; on voit la danse. La danse disparaît, on voit le danseur. Le danseur disparaît, on voit la vie. On revient à la musique, puis à la danse, puis au danseur et ainsi de suite. Des allers retours perpétuels.

Langages, substances et matières se métamorphosaient les uns dans les autres. Le langage de la lumière s'amalgamait à celui du son. Par son déplacement le corps devenait pure vitesse, les éléments s'accumulaient, se superposaient et finissaient par former d'énormes vagues sonores, lumineuses et physiques, tout à la fois. La transformation perpétuelle de chaque élément concourait à sa dissolution et à son renouvellement. Chaque élément du spectacle semblait perdre son intégrité en s'incorporant à une totalité, mais ce n'était que provisoire. Plus tard, nous le reverrions sous un jour nouveau. L'espace scénique devenait ainsi pur vecteur spatio-temporel au service d'un processus de transformation au sein duquel plusieurs temporalités et plusieurs espaces se confrontaient simultanément. Comme spectatrice, il m'était impossible de demeurer insensible à une telle intensité, mais, surtout, j'ai compris à ce moment le rôle crucial que jouait le mouvement et la temporalité dans un espace, aussi petit que puisse être le changement, quelque chose devait bouger, se déplacer, se désagréger, se transformer et comme tout, absolument tout, changeait dans votre spectacle et à une intensité élevée, l'effet était saisissant. Mon intérêt pour la désagrégation, l'effacement, la destruction, la disjonction, la démolition est lié à cette expérience.

Vingt ans plus tard.

Mon corps debout, mes bras allongés, mes mains veineuses. Ma peau ramollie, mes yeux creusés, cernés. Mon vieil objet dégradé. Mon corps qui n'essaie pas d'échapper à lui-même,

qui disparaît dans la ville, qui devient la rue, les murs, le sol et l'air. Je disparais de plus en plus, à la fin je serai invisible.

Et je repenserai à vos danses,

Lynda

5ième HALTE - ATELIER SUR LE CORPS HALLUCINATOIRE, DIY

Chères amies. Nous voilà réunies. Pour cet atelier, je vous propose un voyage dans l'espace

que seules vous pouvez vous offrir. Un voyage spatial dont vous me donnerez des nouvelles !

On nous a dit qu'il y avait des murs, hé bien c'est faux! Ce ne sont que des surfaces verticales,

nous pouvons les traverser.

Nous avons appris à marcher sur des planchers solides et opaques. Sottise ! On peut passer

à travers les planchers, depuis chez soi jusqu'à l'appartement du voisin.

On nous a appris la solidité des objets : faux ! Archifaux ! L'objet est sous-estimé, notre

relation à lui est bilatérale. L'objet est beaucoup plus que cette chose serviable à notre merci,

mais voilà, nous l'utilisons du bout de nos mains :m

Chapeau! prendre chapeau.

Verre! saisir verre.

Serviette! essuyer mains.

Porte! pousser porte.

Automobile! toucher clef, ouvrir porte, tenir volant.

Les mains, toujours les mains! À se demander si nous ne devrions pas devenir des

prestidigitateurs, mais Houdini peut aller se rhabiller. Non, non, j'ai beaucoup, BEAU-COUP

mieux pour vous. Herbert George Wells, le H.G. Wells de la science-fiction, le grand auteur,

m'a donné une idée.

113

J'étais complètement immergée par *The Invisible Man* (Wells 1897/2015), l'avez-vous lu ? Le personnage central, Griffin, venait de rendre invisible le chat de sa voisine. Et moi sur mon lit par pure automatisme, je tourne ma tête pour m'assurer que Marie-Antoinette, ma chatte, est toujours à mes côtés. Houla! pas de Marie-Antoinette. « Toni! Toni ma grosse poune t'es yioou? Ici...ICI! TUTUTU!! Viens ti poune. » Trois secondes.

Je tourne la tête... et la voilà sur le lit. Sale peur, ah ! ça, je ne vous le fais pas dire. Mais voyez-vous, cet incident fut une sorte d'épiphanie et le début d'un vaste champ exploratoire. Dès cet instant, mon espace imaginaire s'est ouvert et j'ai alors commencé à imaginer ma vie si mon corps appréhendait l'espace comme une extension de ce qui l'entoure. Que se passerait-il si mon rapport aux objets n'était plus envisagé en termes de frontières et de limites matérielles ? Comme le Griffin de H.G., j'avais la sensation de disparaître, une merveille.

New York, par exemple! Certains y vont pour magasiner ou pour les musées, moi, j'y vais pour disparaître. New York est la ville de la porosité extrême. Au revoir le yoga, fini la méditation; la ville le fait pour moi. Je disparais dans la ville et deviens calme. Je n'ai même pas besoin d'y penser, de me préparer; la démesure, la quantité, le bruit, le mouvement, le volume, l'accumulation de tout me permettent de fondre dans la ville sans le moindre effort et m'envahit d'une sensation de liberté comme nulle part. Bien sûr il faut se débrouiller, peut-on y aller comme ça? Y vivre? Et je vous l'accorde, avec tout que l'on entend aux nouvelles en 2017, ce n'est malheureusement pas rassurant. Aujourd'hui, je vous propose donc plutôt de disparaître avec la méthode du *do-it-yourself*, le DIY. Nous allons conquérir notre corps hallucinatoire.

Tenez ! voyez-vous cette chaise là-bas ? Je marche vers elle, je marche, je marche encore, plus que quelques pas et là, me direz-vous, il faut faire gaffe, si je continue comme ça, la chaise tombera. Mais je m'en fiche. Oh que je m'en fiche, car ce n'est plus une chaise ! À cette distance la chaise et moi ne formons plus qu'un. Je suis la chaise et la chaise est moi. Elle et moi sommes devenues des prolongations l'une de l'autre.

Cet atelier propose de pénétrer dans un espace nouveau, un monde où individu, objet et matière communiquent di-rec-te-ment, sans frontière aucune, un univers de l'empathie. Je vous propose un exercice autour de la porosité.

Hou-la! Les choses deviennent sérieuses. Je le vois sur vos visages, ramollissons-nous un peu, bougeons. Pour ceux qui suivent l'atelier en ligne cliquez sur le lien suivant :

https://www.youtube.com/watch?v=KVyZkQTx5xA

Bon, la glace est brisée. Où, en étais-je ? Oui... La porosité. Il n'y a pas d'un côté les objets et nous l'autre. Nous pouvons fondre les uns dans les autres.

Le premier exercice s'appelle la semelle.

Mmm... c'est peut-être compliqué, gardons-le pour la fin. Bon, ce sera l'aimant, THE MAGNET.

Je vous avais demandé d'apporter une chaussette, pouvez-vous la prendre avec vous ? Très bien. Pas de souci si vous avez oublié, prenez l'une de celles que vous portez, enfin c'est comme vous voulez, ça ne dépend que de vous. Mmm... c'est peut-être petit, la chaussette pour commencer... Avez-vous apporté un coussin ? Bon ! excellent, on y va plutôt avec le coussin, vous pouvez remettre votre chaussette.

Le coussin est une extension de vous-mêmes, vous le tenez d'une main. Vous êtes irrésistiblement attirée par le coussin, votre tête tombe dessus. Face ou côté, comme ça vient. Le coussin vous transporte dans la salle, votre tête demeure collée, vous êtes aimantés l'un à l'autre. Votre corps est une membrane, vous absorbez le coussin, et le coussin vous absorbe.

Oui! le coussin va chercher votre radius, Susan, superbe.

Guattari! Formidable.

Didi, magnifique. Merci de vous prêter à cette exploration avec nous.

Vous avez compris, le coussin vous attire et le coussin est attiré par vous. Vous avez complété les deux premiers exercices par simple intuition. De l'intuition, il en faut. Et, là, Baruch

Spinoza, me vient à l'esprit, il valorisait complètement l'intuition. Son livre *L'éthique* (1677/1993) se fonde sur des axiomes empruntant à la mathématique, mais qui, étonnamment, reposent surtout sur l'intuition.

Nous y reviendrons au prochain cours. Je vous propose maintenant une pause. Merci.

## Chapitre 7 Noir, imagination et hallucination

Lettre à Sainte Hildegarde de Bingen

Lettre à Marc-Antoine Mathieu

Montréal, le 14 mars 2017

Chère Hildegarde de Bingen,

J'ai besoin de vous. Je ne suis pas pieuse, mais je suis vaillante et je cherche à comprendre. Mes sens sont désorientés. J'ai l'impression que même ouverts, mes yeux glissent sur le monde et que je n'y vois rien. Je n'ai pas eu de vision, je n'ai pas vu en plein jour le feu dans le ciel, les pierres ne me parlent pas comme à vous, mais je sais que c'est possible, parfois les objets se livrent, une œuvre, un spectacle continuent à vivre en moi, parfois la couleur me transperce. Je n'oublierai jamais ce jour devant les petites toiles de Van Gogh.

J'avais accompagné mon amie Barbara en voiture qui avait rendez-vous au musée Kröller-Müller. Après trois heures de route grise entre Anvers et Otterlo et pas mal de conversations rattrapées, j'allais enfin découvrir le musée dont m'avait parlé Barbara. Ma première impression se situa entre l'épouvante et le cauchemar. Un sinistre et incommensurable mur de briques rappelant celui d'une prison défilait sur ma droite. Barbara était emballée et me vantait l'architecture d'Henry van de Velde commandée par Helene Kröller-Müller. J'étais venue découvrir le célèbre jardin de sculptures du musée, je n'allais pas renoncer.

En me laissant à l'entrée, Barbara avait insisté pour que je visite également la collection Van Gogh. Je n'en avais pas l'intention, mais en revenant du jardin, je me ravisai en sachant que ça lui ferait plaisir. Je gagnai l'étage de la collection rapidement en me disant que je n'allais pas m'éterniser.

Il se passa alors une chose très étrange, après à peine quelques tableaux, mon rythme ralentit sérieusement et je me retrouvai absorbée par les petites œuvres devant moi. En dehors de toute émotion, sans comprendre, mon corps avait pris la gouverne. De l'eau semblait traverser mon corps et montait à mes yeux. Je dis de l'eau car je ne pleurais sur rien, mais de l'eau sortait manifestement de mes yeux en provenance d'une source inconnue. J'étais submergée,

un déluge. Et c'était des larmes. L'émotion vint devant une petite toile avec un arbre. Quel

était le titre du tableau ? Il déclencha en tout cas le passage particulier de l'eau aux larmes.

Mon amie me rejoignit au moment où j'étais devenue une éponge. En me voyant, Barbara

éclata d'un rire généreux et me dit alors la plus belle chose qu'une amie puisse dire : « c'est

pour ça que je t'aime ».

Quel est le titre de ce tableau ? Je dois écrire à Barbara.

De: Lynda Gaudreau

Date: 14 mars 2017 à 11:21

Objet: Musée Kröller-Müller

À : Barbara De Coninck

Barbara,

Comment vas-tu?

Je pense à toi aujourd'hui et à notre journée inoubliable au musée Kröller-Müller. J'écris un

texte au sujet de cette visite.

Te rappelles-tu du titre de l'œuvre de Van Gogh devant laquelle un déluge de larmes m'avait

gagné? C'était un petit tableau, celui d'un arbre, il y avait du mauve, du blanc aussi. J'ai

cherché sur le site du musée, mais je ne le trouve pas. Avec ta mémoire d'éléphant, je me

disais que peut-être tu te souviendrais...

C'était quand cette visite?

Bécots, Lyndaxx

Ce jour-là, Hildegarde à Otterlo, je me suis sentie en vie. J'avais perdu mes moyens, mais

j'étais en pleine possession de ma vie.

Ce jour-là, j'ai « vu » sans forcer. J'ai vu sans espérer quoi que ce soit, sans même y être

disposée.

119

Ce jour-là, j'ai vu à partir de mes sens. J'ai vu en dehors de ma culture. J'ai vu en dehors de ma connaissance, de mon goût, de mes habitudes, car avant ce jour-là, le travail de Van Gogh ne me disait rien.

Je n'encourage pas l'ignorance en disant cela. Je crois au contraire que réfléchir, développer une conscience du monde s'apprend, sentir aussi. Si j'avais eu des enfants, à sept ans je les aurais inscrits à un cours de philo. Apprendre à penser, apprendre à sentir et apprendre à nager, c'est crucial. Mais je me demande comment on peut échapper à l'emprise d'une culture, au pouvoir de la connaissance, à la sécurité des protocoles et comment apprendre à dire non.

Si je continue, Hildegarde, je vais vous parler d'agonisme et de Chantal Mouffe et de son idée que la démocratie s'exerce dans le dissensus et que le consensus, eh bien, ça n'existe pas ! Et alors là, Hildegarde, avec cette conception l'horizon s'ouvre pour moi car à travers le dissensus démocratique, nous nous retrouvons deux coups, non, cinq coups au-delà de « voir », nous sommes carrément dans l'« agir ».

Si je continue, Hildegarde, je vais vous parler de la destruction, oui de la destruction. Voir et sentir impliquent d'oublier, de transformer, d'effacer et de détruire.

Si je continue Hildegarde je vais vous parler de la liberté, mais avant cela, je vais vous parler de Susan Sontag qui dit dans un entretien télévisé de 1983 avec John Berger :

(Litterature) enlarges the field of our imagination (...) I think we live in our imagination very quietly, very still — at least after a certain age — with all kind of terrible conformities (...) that deprive us from the life of the mind and the life of imagination (...) and one of the functions of the storytelling, I would say, is to introduce a sense of the fantastic.

J'adhère à la position de Susan Sontag. Et je crois qu'un simple détail, un minuscule changement peuvent générer le merveilleux et que l'effet est d'autant plus puissant qu'il est provoqué par une bagatelle.

Et Susan Sontag a raison, nous les humains, nous nous privons de notre imagination, pire, Hildegarde, nous nous privons de nous-mêmes. Et puis Chantal Mouffe a elle aussi raison. Nous sommes des êtres du dissensus. Et là, j'oserais

un rapprochement entre son concept d'agonisme, la perception et l'asynchronie. Asynchronie

et agonisme opèrent tous les deux par dissension.

Mais pourquoi je vous raconte cela Hildegarde ? Une sainte comme vous, une femme médecin

qui a dédié sa vie aux autres, n'est pas un être du dissensus. Pourtant comment est-ce possible

de sentir, voir et agir sans liberté? Me pardonnez-vous, Hildegarde, de vous parler si

directement?

Il est tard, Hildegarde, il fait noir. Je ferme les yeux dans le noir. Je pense à ces maîtres d'arts

martiaux. Plus jeune, j'avais un travail le soir qui me permettait de voir enseigner des

professeurs de karaté, de kendo, de taekwondo, de kung-fu... et une chose me revient à leur

sujet et leur qualité de mouvement : pour réagir vite, il faut être détendu. Sentir ne demande

aucune intention, aucune préparation, sinon d'être disponible. Le maître en karaté était

disponible pour se défendre ou attaquer dans n'importe quelle direction : en avant, en arrière,

en haut en bas, à gauche à droite. Et pourtant il n'avait l'air de rien, il ne semblait même pas

concentré ou sérieux.

J'ouvre les yeux. Il y a une tempête dehors, la neige tombe, il vente très fort sur Montréal.

Bientôt on n'y verra plus rien.

Souvent, je ne comprends pas ce que mes sens perçoivent et le plus difficile, Hildegarde,

surtout lorsque je suis en cours de création est de ne pas tenter de trouver la solution tout de

suite. Être perdue, flouée, sans solution est somme tout difficile. Hildegarde, je ferme les

yeux. Je vais attendre un tout petit peu.

Barbara a répondu à mon courriel, voici.

----- Message transféré -----

De: Barbara De Coninck

Date: 14 mars 2017 à 12:38

Objet : Re: Musée Kröller-Müller

121

À: Lynda Gaudreau

Ma chérie.

Mais si ... mais si ... j'ai trouvé tout de suite ... avec explicatif en anglais figure-toi!

http://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-pink-peach-trees-souvenir-de-mauve

Moi aussi je repense souvent à cette folle journée et à la tête que tu as fait quand nous avons - à notre arrivée à Eede (tout de suite et avant tout) - envahi une ferme locale afin d'y acheter des pommes de terre et autres confitures...

Et ta froideur devant mon idée d'aller tout de suite - et même a-v-a-n-t la tasse de café dont tu avais si cruellement besoin - découvrir les Van Gogh iconiques dans l'aile classique du musée (aile conçue par l'architecte Henry Van de Velde / <a href="http://krollermuller.nl/en/history">http://krollermuller.nl/en/history</a>).

Ton petit cœur de femme qui a virevolté devant ce chétif arbre en fleurs (plus un arbuste qu'un arbre véritable) ... rose ... tellement rose ... couleur de chair et promesse de joie, de couleur, de bonheur et de bonté...

Et ton indicible émotion si intime ... surgie subitement, sans alerte, du plus profond de ton âme...

Et quand tu as séché tes larmes nous avons mangé un gâteau dans le bureau d'Evert Van Straaten (ex-directeur du KMM) pour fêter l'entrée de plusieurs œuvres de Fabre dans la collection - dont les fameux *Chapitres* de bronze dans le jardin des sculptures...

http://krollermuller.nl/search-the-collection/keywords=Jan+Fabre#filters

Ce serait à refaire. C'était - au risque de me tromper - à l'automne 2011 (octobre / novembre).

Si je vais bien ? "Ça va" - mais le printemps arrive. Et les oiseaux aussi. Hier un épervier en migration, aujourd'hui des verdiers et des bergeronnettes. Et dimanche je refais mon entrée à Saeftinghe (pour compter) après deux années d'absence. Et demain un long bikram de 90 minutes à 09.00 du matin. Et ainsi de suite. Je te raconterai un jour - j'ai vécu un hiver en enfer. Enfin soit - c'est la vie (et il y a pire)!

xx Barbara

Ainsi la petite toile avec l'arbre s'appelait Pêcher en fleur (« Souvenir de mauve ») de 1888.

Ce jour-là, au musée Kröller-Müller à ma façon, Hildegarde, j'ai eu une vision. Sans que je le décide, j'ai vu. Et c'est ce que j'entend par voir, Hildegarde.

Hildegarde, il fait tempête dehors, tout est blanc, on ne voit plus rien. Mais en dessous, il y a la ville. Et on peut attendre que la neige fonde pour voir à nouveau.

Je pense à vous,

Lynda

Entre Toronto et Montréal, le 8 août 2016

Cher Marc-Antoine Mathieu,

Je vous écris de l'avion de Toronto qui me ramène à Montréal. Du hublot, je regarde la terre. L'appareil va très vite et pourtant à l'échelle des nuages je n'ai pas l'impression d'avancer et je me demande dans quel espace-temps je me trouve exactement en ce moment.

Tantôt je lisais dans *Entretiens* un échange entre Gordon Matta-Clark et Judith Russi Kirshner, à la page 123, il dit ceci : « J'adorerais faire ça : prendre une forme (...) comme si l'on jetait une balle dans l'espace et qu'on était capable, avec elle, de traverser toutes les surfaces. Enfin en gros, ce sont des projections — des projectiles — mentaux, qu'on passe un temps fou à essayer de réaliser ». Et c'est exactement ce que décrit votre bande dessinée 3" (2011). Pendant les 72 pages de votre récit visuel, nous suivons le trajet des trois secondes du photon d'une balle. Nous suivons le projectile qui traverse l'intégralité du livre à la manière d'un long plan séquence en cinéma. Chaque phylactère s'arrête sur un moment du parcours et nous, lecteurs, à la manière du langage cinématographique nous créons le mouvement. Votre entreprise est absolument hors de l'ordinaire. Elle exige du lecteur d'intégrer un espace impossible, celui du photon, et de créer le mouvement entre les images de vos phylactères pour vivre cette traversée abracadabrante.

Par un heureux hasard de lecture, mon travail sur Gordon Matta-Clark m'amène cette semaine à votre travail. Pamela M. Lee dans son livre *Objects to Be Destroyed* parle de lui, mais ce pourrait être vous et pourtant votre travail est si différent. Voyez :

On the one hand, trying his art through phenomenological terms renders the most destabilizing spaces into phenomenological objects. (...) They reveal that our experience as contingent beings guarantees that we are always already subjected to a state of perpetual vertigo. (1999, 160)

En ouvrant, transperçant : murs, planchers, toits, façades, béton, etc. Gordon Matta-Clark créait ce vertige et intégrait la vie en dehors du bâtiment avec sa circulation et son mouvement dans l'espace. De même, en développant votre récit à une échelle irréaliste, dans un espace impossible, vous désynchronisez à la fois notre regard, notre corps et l'espace. À la manière du cinéma, où nous assemblons les photogrammes en mouvement-seconde, la structure de votre récit nous amène à créer le mouvement entre les cases, à compléter le récit et à le monter dans sa logique de mouvement pour y survivre.

La complexité conceptuelle de votre projet et l'implication intellectuelle qu'elles exigent de la part du lecteur provoquent plusieurs interprétations possibles de votre histoire — et ceci est sans compter celles qui s'ajoutent à chaque nouvelle lecture que nous en faisons.

Votre livre nous enjoint en ce sens à inventer une fluidité et à monter vos images. Mais cette synchronisation et ce montage de notre part s'activent parce que des trous sont créés, il y manque le mouvement, mais également parce que l'espace que vous proposez est insolite et impossible, nous devons le remonter, le vivre et le créer.

Vos soixante-douze pages étirent les trois secondes du trajet d'un photon et moi, assisse à côté du hublot, j'ai l'impression de faire partie de votre livre. Pendant l'heure de mon vol, je vis les trois secondes de votre récit sur les soixante-douze pages. L'espace en mouvement où je me trouve ici dans l'avion entre dans votre espace en mouvement, celui de votre livre.

Votre recherche est une invitation à expérimenter un espace formellement et conceptuellement audacieux et provoque une sensation de désynchronisation chez votre lecteur. Livre en main nous pénétrons dans un espace-temps étranger à notre situation.

Je suis toujours dans l'avion, Marc-Antoine, ma vitesse me rapproche un peu plus du photon, mais je ne sens rien. C'est étrange la vitesse, sans repère, elle semble disparaître.

J'attends votre prochain album,

Lynda

## TROISIÈME PARTIE : MONTER / CHORÉGRAPHIER / DÉMONTER / REMONTER

## Chapitre 8 Monter, son, image et objet

Lettre à Johan van der Keuken

Lettre à Jacques Tati

Montréal, le 15 décembre 2014

Cher Johan,

Je suis tombée tout à fait par hasard sur votre documentaire *Herman Slobbe/Blind Kind II* (1966) et j'ai instantanément voulu le ravir. J'ai eu besoin de vos images, tout de suite. À l'époque, c'était en janvier, il y a un an en fait, je n'avais pas les moyens de faire mes images avec des caméras, des techniciens et toute une équipe. Et j'ai aussi voulu Herman, le protagoniste de votre film, le jeune aveugle que vous suivez. Et il me fallait vous, bien sûr, et votre manière unique de faire des images qui ont tout du documentaire mais qui s'en échappent.

D'un film de première main à un projet de seconde main, donc. Le ravissement a servi de méthode à la première étape du nouveau projet que j'ai imaginé : j'« emprunte » des images et des mots sur Internet, dans des films et dans des livres, je les capte, les télécharge, les copie, les transforme, me les approprie.

Votre petit Herman glane pour appréhender le monde et ravit lui aussi. Je vous ai volé quelques images pour y faire pénétrer un hors-champ, le mien, un hors-champ qui entre dans le cadre comme une météorite, vous savez, comme le personnage inconnu, l'étranger de *Teorema*, le film de Pier Paolo Pasolini, qui entre dans une famille, la bouleverse et ressort aussitôt. Je n'ai pas la prétention de bouleverser votre film, je suis plutôt comme une météorite qui serait tombée dans votre jardin, tout à fait par hasard. Je troue votre film en y insérant du noir, j'enlève des images, puis j'ajoute encore du noir, pour proposer au spectateur de ces images une expérience physique de la vitesse à travers le seul son.

Alors que je vous écris, j'entends à la radio les artistes britanniques Gilbert & George qui disent cette chose formidable : « Nous faisons des images dans le but d'agresser le spectateur » (2014, en ligne). Bien sûr, ils le disent avec humour et provocation, mais je

partage totalement cet avis : il ne s'agit en rien de nous synchroniser les uns avec les autres, mais au contraire de nous désynchroniser. Nous le sommes déjà de toute manière, mais nous oblitérons cette réalité intime. Le corps du hors-champ, nous le portons tous, c'est un corps déphasé, disjoint. Effacer, oublier, oblitérer, omettre, détruire de diverses façons, c'est là le modus operandi de l'art. J'ai choisi votre film, Johan, pour cette raison et parce qu'il est plein de vie.

Dans un texte de 2011, De la photographie comme art de l'inquiétude, Alain Bergala dit à votre sujet, page 49 : « Van der Keuken a eu régulièrement la tentation de faire vibrer la réalité dans un minuscule intervalle. » Et c'est exactement ce qui se passe avec votre Herman, tant au sens propre qu'au sens figuré : vous faites vibrer la vie dans le cadre par l'absence, le manque d'images du jeune homme. Vos images deviennent tactiles à cause du son, ou de l'absence de son, dans le cadre qui confère une présence accrue aux objets et à votre personnage principal, Herman. La disjonction entre le visuel et le sonore que vit Herman, nous la vivons nous aussi. J'ai voulu amplifier cette disjonction en m'emparant de vos images, en les étirant littéralement dans le cadre, en générant de larges rectangles étroits, en rendant l'image presque noire, à la limite du visible, en la présentant avant tout comme un objet sonore et pratiquement tactile.

C'est dans le hors-champ que résident à mon avis les prochaines images, les images inédites. Je m'intéresse au hors-champ parce qu'il fait advenir ce qui n'est pas là, ce qui l'a été ou ce qui ne le sera jamais. Le hors-champ qui m'intéresse est celui que je décrirais comme un espace dans le temps et non dans l'espace. Je pense ici à l'hallucination, non pas celle causée par un débalancement chimique dans le cerveau, mais l'hallucination générée par l'imagination, celle que l'on emploie pour comprendre le monde qui nous entoure. Ce sont les images que produit Herman et que nous reproduisons avec lui. Cela me fait penser au film Blue (1993) de Derek Jarman, devenu aveugle à la fin de sa vie. Ce film a pour seule image un cadre bleu traversé par le hors-champ des voix de Jarman, Tilda Swinton et Nigel Terry. C'est un cadre de l'hallucination où chacun, acteur et spectateur, projette ce qui n'est pas montré. J'ai toujours pensé que le cinéma avait la chance inouïe de faire des images grâce au son.

Votre Herman capte, tel un radar, quelque chose du dehors, au dehors de son corps, de sa vue, il est court-circuité par les images qu'il entend et qu'il intériorise. À l'aide d'un microphone, il reprend ces images sonores et nous les renvoie. Il imite les voitures qui parcourent un champ de course, en incorporant des gestes circulaires et en projetant sa voix dans une boîte de conserve. Assis à coté de l'écran d'une télévision, muni d'un simple microphone et d'une petite boîte de conserve, Herman devient un cinématographe.

Il reproduit des sons qu'il a entendus et enregistrés. Nous assistons à la création d'images à partir de celles qui ne sont plus là, ni pour lui, ni pour nous. Herman les construit devant nous et nous aussi, en le voyant et en l'écoutant. Votre film est une magnifique métaphore de la vie et de notre expérience décalée du monde. Nous oublions que les images résistent, nous oublions que nos sens résistent et que nous ralentissons le temps sonore, que nous augmentons le temps visuel, et que notre expérience des images, celles de la vie, est complètement montée. Le non-voyant n'est pas le seul à vivre cela.

Chacun se fait son propre cinéma, comme on dit, Herman, vous, moi et le spectateur. Herman est à la fois bruiteur, scénariste, monteur et le metteur en scène de sa vie. Tout comme lui, je monte, je reprends vos images et les remonte. Et Herman est, comme moi, un metteur en scène. Les étapes d'assemblage ne sont pas forcément linéaires, elles peuvent être chamboulées, interchangées dans le temps sans problème, cela n'a aucune importance, les protocoles sont à détruire et à réinventer pour qu'on y voit quelque chose de neuf.

L'art est comme un appel de phares sur la route. Nous recevons des signaux et nous portons soudainement attention sans savoir ce qui arrivera.

J'ai souvent l'impression que les histoires sont à côté, à côté du cadre. J'élabore mes projets en privilégiant le hors-champ comme manière de voir et comme écriture principale. J'ai eu besoin de détacher vos images de l'espace où elles étaient et de les regarder isolément dans leurs propres temporalités. Mon métier de chorégraphe m'a appris à travailler avec le temps et le rythme. J'ai regardé votre film et vous m'avez aidée. Je n'ai pas voulu vous rendre hommage, je n'ai pas cette ambition, j'ai simplement voulu traduire le ravissement de l'image qui résiste. De ravir au ravissement...

Lynda

Montréal, le 1er novembre 2016

Cher Jacques Tati,

Rien ne fonctionne comme je l'aurais voulu. Je voulais vous écrire mais tout m'en empêche. Le couple à ma droite dans le café parle à un volume de boîte de nuit et voilà maintenant qu'un autre couple tout aussi extraverti vient de s'ajouter à la table à ma gauche, je suis fichue. J'en profite pour regarder en ligne un extrait de votre film *Playtime*. J'avance à la scène avec les gens qui dansent au restaurant. Le plafond s'écroule sur leur tête mais les personnages continuent comme si de rien n'était. Avec les objets qui périclitent et les humains qui font fi de la situation, cette scène m'apparaît emblématique de votre travail parodiant le plus souvent l'être humain en société. Avec le chaos autour de moi aujourd'hui, je ne me sens nullement dépaysée avec votre univers. « Heille! c'est fort, non mais j'y ai dit, ça se vend-tu icitte? Elle m'a dit non, ça ne se vend pas en pharmacie madame. C'est pas ça que je lui ai demandé, l'épaisse! je voulais juste savoir si à n'en vendait... non, mais! » Lui: « Moi, je le demande même pas... »

Votre êtes un chorégraphe né, je pense à votre façon d'agencer le son aux objets et à l'espace – que je vous ai d'ailleurs largement empruntée. Mais au-delà du rapprochement à la chorégraphie, c'est à la ventriloquie que je pense au sujet de votre travail.

Prenons la scène des coussins dans la salle d'attente dans *Playtime* (1967). Votre personnage manipule les coussins de sorte qu'ils semblent à un moment s'animer d'eux-mêmes. Comme le ventriloque vous créez une illusion à laquelle nous, spectateurs, souscrivons. Mais ce à quoi nous consentons n'existe pas dans la scène qui a été filmée. En fait, nous acceptons de jouer le jeu que vous avez habilement conceptualisé dans une mise en scène qui, elle, s'étend depuis la scénarisation jusqu'à la postproduction, une fois le montage complété. Deux opérations de ventriloquie sont à l'œuvre dans votre travail : l'une lors du tournage et l'autre au montage.

Comme le ventriloque, vous manipulez un objet (ici le coussin d'un fauteuil) en nous laissant croire qu'il s'anime de lui-même : première opération de ventriloquie. Mais cette scène ne pourrait fonctionner si elle n'était complétée par votre montage où des sons extradiégétiques sont associés aux objets (coussin, portes, ainsi de suite) : deuxième étape de ventriloquie permettant d'aligner (ou presque) le son et les objets avec une apparente crédibilité. Cette opération fait croire aux spectateurs que son et objet proviennent d'un même espace-temps alors qu'en réalité ils appartiennent à des espaces-temps distincts. Cet échafaudage astucieux génère un objet visuel qui sonne volontairement faux — au sens propre comme au figuré — à l'oreille, un certain décalage sonore persiste. Par exemple, le volume est beaucoup trop élevé pour la position de l'objet dans le plan, ce qui confère à la scène une drôlerie et un ton légèrement déphasé, hors de tout réalisme. Sur le plan sonore, le bruit d'une porte, ou d'un sac, apparaîtra à l'avant-plan alors que l'objet est situé, lui, en arrière-plan ou beaucoup moins proche de ce qui est donné à entendre par votre montage. Comme le ventriloque, de connivence avec le spectateur vous faites « comme si ». Cette manière d'assembler le son et les images confèrent à vos personnages et à vos situations une qualité légèrement empruntée et crée un style de jeu distancié.

Dans *Playtime*, le personnage que vous jouez et les objets sont affectés l'un par l'autre. L'objet agit sur lui, modifie son comportement, repousse son corps et se joue presque de lui, en le rendant inapte et à la merci de la technologie. Dans une certaine mesure, votre personnage est lui-même « ventriloqué » par l'objet. Et c'est ce qui me plaît tant dans votre travail de mise en scène, cette l'interpénétration de l'objet et de l'humain l'un dans l'autre, non seulement les objets sont manipulés, mais votre personnage l'est aussi.

J'oserais d'ailleurs dire que vos films parlent de la disjonction de l'être humain d'avec le monde, au sens où chacun apprend à se conduire en société, rien ne va de soi. L'être humain que vous personnifiez dans vos films demeure toujours habité par un sentiment d'inadéquation avec les objets qui l'entourent et dans ses communications avec autrui. Le rapport distancié que vous maintenez entre le son et l'image traduit éloquemment cette forme de dislocation entre une chose, un objet, un individu, l'espace et la culture dans lesquels ils s'inscrivent.

- 1 Tu sais quoi je me suis fait arrêter et quand je suis revenu de l'hôpital...
- 2 Non, mais un casier ça se refait t'sé...

- 1 Disons que j'ai pas la tête à ça.
- 3 Mm... moi, je me retrouve avec un appartement tout seul...

Dans l'introduction de son livre *Action and Agency in Dialogue*, à la page 3 François Cooren analyse la dynamique et la teneur de nos échanges entre êtres humains. Il dit :

What if we could show that many different "things" (to be defined) invite themselves into our conversations and dialogues? What happens, for instance, when two diplomats representing two different countries negociate with each other? (2010)

Un peu plus loin, il parle de dislocation spatio-temporelle, d'une manière qui me rappelle l'asynchronie spatiale du rapport son et image dans votre travail. Il dit :

There is therefore dis-location to the extent that interactions are never purely local. They are always dislocal, that is, they constantly mobilize entities that they contribute to re-present, making them present in the here and now. (...) According to this approach, presence and co-presence are always an effect that is constructed (...) which means that many different things can end up being made present or incarnated by the interlocutors, whether intentionnally or unintentionnally. (*ibid*.)

Cooren décrit complètement un autre phénomène, je le conçois, mais ce qu'il entend par le dislocal qui pénètre en chacun de nous rejoint le type d'asynchronie produit par votre rapport disloqué son / image. Vos mises en scène ludiques attestent de cette disjonction et la prise de possession des objets ou des individus qui croisent notre route.

Dans L'Oeil et l'Esprit (1964) Maurice Merleau-Ponty dit que nous ne voyons qu'à travers la distorsion et le reflet des choses. Selon lui, les choses ne sont jamais isolées, elles communiquent entre elles, par miroitement, et j'ajouterais la tactitlité à cette interrelation. Votre recours aux sons extradiégétiques associés aux images des objets produit un déphasage proche d'un frottement et génère un son pas tout à fait net, comme si le son dépassait de l'objet. Le jeu qui subsiste entre le son et l'objet génère, pour moi, une profondeur spatiale : au lieu que le son soit collé à l'objet, il se décolle légèrement de celui-ci, ce qui crée une profondeur dans le champ et confère une qualité légèrement abrasive et à l'image. Dans votre travail, chaque lieu possède sa propre sonorité, une porte s'ouvre et l'espace se transforme aussitôt. La friction entre les langages sonores et visuels apporte un effet d'étrangeté fascinant. Chaque main qui ouvre ou ferme une porte régénère soudainement la vie d'un espace. Une porte s'ouvre et le son que vous y associez balaie d'un coup le cadre en entier.

Dans Mon Oncle (1958), chaque fois que la belle-sœur actionne la fontaine, la cuisinière ou quoi que ce soit dans sa maison ultra moderne, les sons incongrus qui en surgissent nous rappellent l'univers de fiction auquel votre personnage, l'oncle, est confronté. Vos mises en scène de ventriloque désalignent les sons, les objets et les êtres dans les espaces qui les entourent et alors se déploie sous nos yeux le plus excentrique des ballets que l'on puisse imaginer. En regardant vos films, j'ai l'impression que vous avez découpé aux ciseaux le bruit des portes, celui des chaussures, la voix perchée d'un personnage, le ronronnement d'un autobus, le grésillement de l'éclairage. Votre montage inédit du son et des images nous rappelle que les objets tout autant que nous ont leur réalité propre et que parfois, eh bien ils parlent en notre nom...

- 1 Non, ça ne me dit rien.
- 2 C'est autour du 24 ou du 25 ?
- 3 Heille! Pâques c'est quand?
- 1 En tout cas, c'est toujours un dimanche.
- 2 Ta casquette te va à ravir man.

Jacques Tati, « voir » avec vous implique d'entendre. Vous nous faites voir en ventriloquant vos objets, vos personnages et vos espaces, que vous démontez, montez et remontez dans des nouveaux rapports sensibles. Je prépare un nouveau projet autour de la ventriloquie, ce projet vous est dédié.

Lynda

## Chapitre 9 Chorégraphier, mettre en scène ou mettre en espace

Lettre à Dominique Gonzalez-Foerster et Ari Benjamin-Meyers

Lettre à Cedric Price

Lettre à Dominique Gonzalez-Foerster et Ari Benjamin-Meyers

Montréal, le 27 juin 2016

Chère Dominique Gonzalez-Foerster, cher Ari Benjamin-Meyers,

Votre projet K.85 (2011) demeurera dans ma mémoire encore longtemps. J'avais été intriguée par le descriptif de votre spectacle dans la brochure du Kaaitheater de Bruxelles : « a black comedy on "missed connections" inspired by Martin Scorsese's After Hours (1985) ».

K.85 était présenté comme l'une des trois parties d'une performance incluant K.62 — une comédie noire pour public et orchestre (inspirée de l'adaptation du *Procès* de Kafka par Orson Welles en 1962) — et K.73 (2011), qui repose sur le film *Malpertuis* (1971) de Harry Kümel avec des personnages emprisonnés dans le labyrinthe de Cassavius. Comme j'étais seulement de passage à Bruxelles, je ne pouvais voir l'ensemble de la trilogie et j'avais opté pour K.85. La note étrange spécifiant que la confirmation du lieu de la représentation se ferait par téléphone le jour du spectacle m'avait interpellée.

Je vous livre les réflexions qui émergent de mes souvenirs six ans après.

3 mars, 2011. Je reçois par texto les instructions pour *K.85*. On me demande de me présenter à 8 heures précise devant l'Hôtel Plaza à Bruxelles. Il est indiqué : à 8 heures, pas avant, ni après.

Arrivée sur place, je cherche la foule, je fais le tour, rien, aucune file à l'horizon. J'entre dans le hall de l'hôtel, personne. Je demande au concierge où sont les gens pour le spectacle du festival, mais il n'est apparemment au courant de rien... L'inquiétude commence sérieusement à me gagner et j'anticipe mon retard avec nervosité. Je sors de l'hôtel. Devant l'entrée, une limousine est maintenant stationnée, le chauffeur s'avance et m'aborde avec une enveloppe.

Chauffeur: C'est pour vous.

Je vois une enveloppe sur laquelle est indiqué au feutre noir « K.19 ».

Moi : Euh... non, je suis venue pour un spectacle.

Chauffeur: Prenez place.

Et il me remet l'enveloppe en souriant.

Moi: Mais que se passe-t-il?

Chauffeur: Je ne peux rien dire.

Je monte avec la vive impression d'entrer dans un film de David Lynch. Le chauffeur glisse un CD de musique flamenco puis démarre. On roule doucement, mais assurément, nous voilà même en périphérie de Bruxelles en bordure d'une forêt. Transpirant de plus en plus, je questionne mon chauffeur sur la soirée, mais invariablement il me répond : « je ne peux rien dire, mais ne vous inquiétez pas ».

La musique de flamenco s'enflamme, je ne me décide pas à l'aimer ou à la détester. Le

chauffeur marmonne maintenant quelques mots dans un walkie-talkie.

Ahlala, est-ce que j'ai mon passeport sur moi ? Si je ne me propulse pas hors de la voiture,

je le lancerai par la fenêtre dans cette satanée forêt. Il restera cette trace. Mais pourquoi donc

je ne me décide pas à sortir de la voiture ? Où sommes-nous ?

Le chauffeur est un homme corpulent et chauve et, malgré sa bonhomie, il correspond à

l'archétype même de l'homme fort et vaillant. Avec un seul œil il pourrait jouer Polyphème, le

cyclope géant de l'épopée d'Homère. Je me rappelle de lui dans la télésérie L'Odyssée (1968)

de Franco Rossi avec l'actrice Irène Papas incarnant Pénélope.

Par la fenêtre, la nuit, les arbres sont très noirs et je roule en bordure d'une forêt maléfique

avec Polyphème au volant, sur une musique de flamenco déchainée. Mais le silence serait

pire.

137

Dans cette nuit sans fin, je me résous à être Pénélope qui attend. Dominique Gonzalez-Foerster, Ari Bejamin-Meyers, je dois dire qu'à ce moment de mon histoire, je vous hais.

Les voitures croisées sur la route finissent par me calmer. Un objet qui roule peut apaiser. Mes parents me laissaient l'été avec mon frère chez tante Rita. Sa maison était située à Lanoraie, au bord de la route 138, qui longe le fleuve Saint-Laurent. Des camions et des voitures de livraison y circulaient jour et nuit. Leur vitesse rassurait le sommeil de mon frère et le mien.

Bruxelles, avec mon chauffeur.

Peut-être aurais-je dû ouvrir ma fenêtre dans la voiture ? Si nous avions roulé en décapotable par exemple, est-ce que je me serais sentie mieux ? L'historien de l'art Gérard Wajcman, dans son livre *Fenêtre*, page 95, dit :

Alberti parle d'un geste élémentaire à accomplir avant de commencer à peindre, pour pouvoir commencer : moi, pour commencer à peindre, je perce un trou, j'ouvre une fenêtre — par laquelle je vais regarder l'histoire. (Wajcman 2004)

Les objets présents sur la route (lampadaires, ligne au sol, automobiles qu'on croisait) et le rythme de la voiture ont fini par me ralentir et m'amener dans un autre registre de temps. Assisse dans cette auto roulant imperturbablement, j'ai commencé à voir. J'avais alors décidé d'ouvrir cette fenêtre dont parle Alberti et d'entrer dans une histoire que j'allais me raconter.

La frontière entre image, film, fiction et réalité est devenue poreuse et s'est enclenché en moi, à travers mes sens, le processus de création de l'image et de l'espace.

Dans cette voiture, j'étais devenue la caméra d'un film, mon chauffeur était un personnage, le walkie-talkie un accessoire, les arbres notre décor et ma peur un thriller.

Ce qui suivit, chère Dominique et cher Ari, fut un périple extraordinaire à travers l'architecture urbaine de Bruxelles. Peut-être, Dominique, vous rappelez-vous de ce trajet ponctué d'arrêts ? La première halte fut à côté de l'Atomium, au Salon 58, le restaurant construit en 1958 par l'architecte de l'exposition universelle de Bruxelles.

Je pénètre alors dans un restaurant vide. Un endroit aussi étonnant, banquettes de velours roses et bougies allumées, ne peut être désert. J'en déduis qu'on m'attend. Je dévisage timidement les serveurs à la recherche d'indices. Je suis Peter Sellers en 1963 incarnant l'inspecteur Clouseau dans *La Panthère rose* le film réalisé par Blake Edwards. Le plus dubitativement du monde, je fais le tour du lieu en espérant qu'on me retienne ou que Kato, mon valet, surgisse d'un instant à l'autre pour me cogner, rien. Bah... Je sors.

D'un geste de la main, mon chauffeur m'invite à rester plus longtemps, non, ça va, mais je sens que je commence à m'amuser.

Le deuxième arrêt demeure plus obscur, je me rappelle vaguement de rues désolées dans une zone industrielle. Puis c'est la dernière halte, la voiture s'arrête devant un club. À l'entrée, on me réclame l'enveloppe *K.19* remise par mon chauffeur devant l'hôtel au début de ce périple. En échange de celle-ci, on me donne un ticket pour obtenir une bière, et j'assiste à un concert de musique post-punk. J'en déduis que je peux rester au moins le temps d'une bière. Avec le mutisme de mon chauffeur, je ne suis jamais certaine du temps dont je dispose, ni confortable à l'idée de le laisser. Qui est-il ? Quel rôle occupe-t-il ?

Le club se remplit, le concert débute et je deviens Solveig Dommartin écoutant Nick Cave dans le concert final des *Der Himmel über Berlin* le film réalisé par Wim Wenders en 1987, puis je quitte mon personnage et entre dans ma propre vie : ce concert est pour moi. Dans ma propre vie j'assiste à des concerts semblables, quelle coïncidence merveilleuse, la fiction rejoint la réalité, comme on dit.

Mon chauffeur m'attend à côté de la voiture. En me voyant, il parle dans son walkie-talkie et m'emmène à ce qui sera ma dernière escale.

La limousine se gare devant la porte de côté du Kaaitheater. Un homme également muni d'un walkie-talkie me fait pénétrer à l'intérieur du bâtiment et à grande vitesse nous parcourons les sous-sols du Kaai. Après une longue course dans la pénombre, une porte s'ouvre : *WELCOME K.19!* Je suis seule sur la scène du Kaaitheater, devant moi un public m'applaudit. Deux mille personnes m'auraient vu nue, ou au fond une seule, l'effet aurait été le même, je suis sidérée.

Complètement abasourdie, on me raccompagne à ma place parmi le public. En reprenant mes sens, je finis par comprendre que le public de la salle est celui d'une autre partie de la trilogie, K.62 (2011). Ce public a assisté à différents divertissements, dont l'arrivée de chaque participant de K.85. Me voilà maintenant moi-même partie prenante du public accueillant d'autres membres de K.85. Un grand tableau noir à côté de la scène retrace l'itinéraire de chacun des K sous la commande d'une hôtesse / maîtresse de cérémonie — celle qui m'a accueillie sur scène au micro — gardant contact par walkie-talkie avec les accompagnateurs du « public » de K.85.

Ce soir-là, *K.85* me permis d'emprunter, d'imaginer et de refuser tout à la fois plusieurs rôles dans ma vie et dans une fiction sans fin. J'avais adopté divers points de vue, caméra, scénario, montage, actrice et spectatrice. Votre projet, Dominique et Ari, m'a permis d'entrer dans l'image, de la regarder, de l'abandonner, d'en ressortir puis d'en produire d'autres et ainsi de suite. J'ai vécu un opéra mobile à travers une ville, votre script m'a permis d'entrer moi-même dans différents espace-temps se chevauchant dans mon imaginaire. Et me revient à nouveau la phrase de Vincent Dieutre dans son essai *Éloge du vibratile* : « Ce qui demeure est bel et bien la sensation d'une image en prolongement d'un corps, d'une quête ». (2000, 85). Oui, mon propre corps, surtout, a vécu cette histoire à travers une partition que vous avez finement composée.

Je travaille non pas sur un objet ou une image mais sur un espace-temps. Et vous me l'avez rappelé. Je réalise des images chorégraphiques qui n'existent que par le temps et le mouvement. Mes scénarios sont plutôt des partitions.

Ari Benjamin-Meyers, vous tenez des propos similaires dans un entretien — dont je ne retrouve plus la source — avec Dominique que vous accordez à Dominic Eichler à Berlin en septembre 2011 :

Dominique and I often think of our work together in very musical terms. In fact, we talk more in terms of a score than a script, creating a composition. In the end the piece will be as long as it needs to be.

Je pense souvent à votre travail Dominique Gonzalez-Foerster. Surtout en ce moment où je tente de filmer des images que je ne connais pas encore. J'ai travaillé cet hiver avec une directrice photo en préparation de courts films pour une installation. Ma directrice voulait connaître les images que j'avais en tête. Elle me disait (sans reproche) que le plus souvent, le directeur photo conçoit son travail à partir d'un scénario et connaît ce qu'il filmera. Alors que moi, je ne connaissais pas les images que j'allais filmer, je voulais les découvrir mais ce n'était pas habituel.

En chorégraphie, on occupe à la fois les fonctions de scénariste, de metteur en scène et de monteur de son travail, sans distinction hiérarchique et sans accorder préséance au scénario / contenu. Tout ceci dans une alternance fluide entre ces différents processus. Et, en fait, on ne conçoit pas ces fonctions de manière atomisée, la mise en scène ou la dramaturgie s'exercent tout autant au montage que lors de la production du matériel. Un va et vient permanent opère d'un espace à un autre. Bien sûr, chaque artiste travaille plus ou moins comme ça. Mais ceci m'éclaire encore davantage sur les liens étroits entre la chorégraphie et l'asynchronie.

En vous écrivant aujourd'hui, je me suis remise sur le siège arrière de la limousine de mon Polyphème. Mais ce qu'il y a de plus...

I read the news today, oh boy
About a lucky man who made the grade
And though the news was rather sad
Well I just had to laugh
I saw the photograph.

He blew his mind out in a car
He didn't notice that the red lights had changed
A crowd of people stood and stared
They'd seen his face before
Nobody was really sure
If he was from the House of Lords.

I saw a film today, oh boy
The English army had just won the war
A crowd of people turned away

But I just had to look Having read the book I'd love to turn you on.

Woke up, fell out of bed,
Dragged a comb across my head
Found my way downstairs and drank a cup,
And looking up I noticed I was late.

Found my coat and grabbed my hat

Made the bus in seconds flat

Found my way upstairs and had a smoke,

Somebody spoke and I went into a dream.

I read the news today oh boy
Four thousand holes in Blackburn, Lancashire
And though the holes were rather small
They had to count them all
Now they know how many holes it takes to fill the Albert Hall.
I'd love to turn you on.

A Day in the Life des Beatles en 1967 mm... Pardonnez-moi, je n'avais pas entendu cette chanson des Beatles depuis longtemps. Elle joue au café où je me trouve. Sans doute se trouvent un peu de drame, un peu de récit, un peu de Beatles dans vos projets, Dominique. Vous n'êtes pas une abstraite comme moi. Votre travail s'appuie sur des histoires, que vous démontez et que nous remontons à notre tour. Et, plus que tout, vous créez des environnements — je sais que vous préférez ce terme à installation, moi je préfère projet — qui nous permettent à nous les... comment nous nommer ?... participants / visiteurs de s'approprier, démonter, puis remonter des images et de les abandonner. Merci infiniment Dominique Gonzalez-Foerster et Ari Benjamin-Meyers.

Lynda

Montréal, le 22 mai 2017

Cher Cedric,

J'ai l'impression de vous avoir écrit cent fois et de vous adresser une lettre toute fripée, à force d'être sans cesse recommencée. Vous figurez parmi les personnes que j'aurais voulu le plus rencontrer de leur vivant. Depuis des mois, j'écris sur l'espace et votre pensée n'est jamais loin. Une question en amène une autre, comme on dit, et mine de rien j'ai l'impression de vous avoir déjà tout dit. Mais peut-être est-ce que j'essaie de trouver LE sujet le plus important à discuter avec vous. Et peut-être aussi... que j'ai peur. Et alors vous devenez un fantasme, c'est ridicule, d'autant que je déteste les fantasmes, mais voilà ce qui arrive quand on a peur.

Les fantasmes sont d'un ennui mortel, comme les rêves ou les voyages qu'on vous raconte. Fantasme, phantasma, du grec « vision », « paraître », cette étymologie me rassure et me paraît même cohérente avec la portée conceptuelle de vos projets. L'architecture y est envisagée comme un ensemble d'idées qui se matérialisent provisoirement et non sous une forme fixe. Vous êtes devenu mon Ludwig Wittgenstein de l'espace. J'ai un penchant pour sa philosophie du langage et je vous réunis mentalement tous les deux, le temps est votre point commun.

De projet en projet, peu à peu, j'en suis venue à considérer le temps comme un facteur essentiel à la perception. Dans vos projets, le temps s'exprime par l'une de ses qualités essentielles, l'obsolescence. J'ai sous les yeux un texte magnifique de Lucia Vodanovic sur votre travail, datant de 2007, *Obsolescence and Exchange in Cedric Price's Dispensable Museum*, elle dit à un moment : « The architect believes that buildings should not be aimed at lasting functionally or aesthetically into the future and, for this reason, demolition plays an important role within his projects. »

Magnet, l'un de vos derniers projets, avait été prévu pour être mobile et adaptable aux situations qui se présenteraient à ses usagers au fil du temps. Les dix dispositifs que vous avez imaginés étaient conçus pour être montés, démontés, puis remontés et détruits en bout de ligne lorsqu'ils ne répondraient plus à aucun usage. L'obsolescence toujours. « L'obsolescence planifiée », comme vous dites, celle qui a toujours irrigué vos programmes architecturaux.

Jeune, j'associais l'architecture à un métier, celui de la construction de bâtiments voués à la postérité, l'inverse complet du changement. Qui plus est avec l'émergence d'architectes stars, l'architecture a été associée à des objets coûteux et capricieux que le public se contentait de regarder et de payer. Pourtant l'architecture se définit par la présence de l'être humain dans l'espace, vous nous l'avez toujours rappelé. Mais il est particulièrement difficile de convaincre les hommes politiques et les décideurs publics de développer des projets architecturaux qui se transforment et dont la durée de vie est limitée. Je ne vous apprends rien et malheureusement rien n'a changé depuis votre départ. Vous m'avez appris, Cedric, que l'architecture, tout comme la chorégraphie d'ailleurs, n'est pas qu'une affaire de formes et de matériaux.

Qu'arriverait-il, Cedric, si nous nous séparions des matériaux, si nous revenions à une plus petite échelle d'espace, celle de notre propre corps ? Et là, me revient le concept de contre-espace énoncé par Michel Foucault dans *Le corps utopique* :

Or, parmi tous ces lieux qui se distinguent les uns des autres, il y en a qui sont absolument différents : des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces. Ces contre-espaces, ces utopies localisées, les enfants les connaissent parfaitement. Bien sûr, c'est le fond du jardin, bien sûr, c'est le grenier (...). (Foucault 2009, 24)

Je dirais que notre corps est ce premier contre-espace.

Et alors, si vous étiez devant moi, je vous dirais, Cedric, oublions l'espace! Oublions pour un instant votre philosophie de l'agencement des objets. Je vous dirais *time out!*, Cedric. Adieu décideurs publics! Ne faisons plus rien pour les autres, ne faisons plus rien pour personne, ne faisons plus rien à l'espace. Arrêtons pour un instant d'être chorégraphe et architecte. Un peu comme vous l'aviez fait au terme de ce dîner avec le couple à propos duquel vous aviez

conclu que ce dont ils avaient besoin était non pas de vos services d'architecte, mais d'un divorce. Oui, *Time out*, Cedric, et alors plutôt que de vous écrire, admettons que je vous invite au restaurant. À celui de votre choix dans Soho, près de votre bureau, à Londres.

Vous êtes devant moi avec votre chemise et votre fameux collet blanc amovible. Nous débutons notre conversation avec un verre de vin, je vous parle de *Magnet* et du corps comme d'un laboratoire ambulant, mes propos sont obscurs, vous me laissez poursuivre, je continue... Je vous dis que ce corps est le premier lieu d'action, notre premier espace imaginaire, un espace vite obsolète qui se recrée lui-même à travers le mouvement. Nous sortons, vous fumez votre cigare et, ma foi, nous n'avons pas encore mangé et je suis pompette, j'ose une conversation au sujet de mon projet d'opéra excentrique, un fantasme, eh oui, félinien et minimaliste, qui rassemblerait votre travail, celui de Dominique Gonzalez-Foerster, d'Enrique Vila-Matas et un groupe de troubadours futuristes. Un opéra sauvage conçu pour une friche urbaine où rien n'est construit, où tout s'active au gré de chaque spectateur, à vélo, à pied ou en voiture. Et là, vous me dites « entrons, parlons-en en mangeant ».

Nous voilà donc en train de manger et d'imaginer un spectacle qu'on ne peut voir qu'en se déplaçant. Un spectacle extraordinaire pour un seul spectateur qui prend en charge lui-même la mise en scène — ou plutôt la mise en espace de cet opéra — et nous nous disons que la mise en scène de l'avenir c'est ça, un spectacle mobile qu'on partage avec des inconnus, des paysages et des objets.

Nous sommes joyeux et nous rions.

Oui, sans doute est-ce de corps, de politique et d'utopie dont j'aurais aimé discuter avec vous. En sortant du restaurant, vous sautez dans un taxi, on s'envoie la main.

Merci Cedric, quelle belle soirée.

Lynda

# Chapitre 10 Démonter

Lettre à Ludwig Wittgenstein

Montréal, le 9 novembre 2016

Cher Ludwig Wittgenstein,

Hier j'étais clouée devant la télé dans ma cuisine, en attendant patiemment le résultat des élections américaines. C'était épouvantablement long. J'ai décidé de laisser un moment cette intenable transition vers le futur et de regarder, sur YouTube, un entretien sur votre travail philosophique réalisé en 1976 par la télévision britannique. Allongée sur mon lit, devant mon petit ordinateur portable, je me suis retrouvée quarante ans en arrière en compagnie de deux philosophes: l'animateur de l'émission, Bryan Magee, et son prodigieux invité, Anthony Quinton, grâce auquel j'ai d'ailleurs réussi à démêler les idées complexes de vos deux ouvrages, celle du *Tractatus-logico-philosophicus* datant de 1922 et celle de vos *Investigations philosophiques* de 1949. L'émission s'intitulait, bien à propos, *The Two Philosophies of Wittgenstein*.

Mais ce qui me réjouit le plus est d'avoir pu mettre le doigt sur ce qui m'a constamment ramenée à votre pensée : le caractère mobile du langage. Aussi aride que puisse parfois sembler votre philosophie du fait de son économie littéraire, elle est devenue affable en un instant. Lorsqu'à 35 minutes 23 secondes, Anthony Quinton parle du caractère adaptable et éminemment public du langage, j'avais l'impression d'entendre l'architecte Cedric Price parler de l'espace et un déclic a eu lieu : l'espace tout comme le langage n'existent que dans la mesure où ils s'autodétruisent. À la manière du langage, dont les règles changent constamment, l'espace est un processus vivant qui se transforme et se réactualise au gré de l'activité des êtres vivants. Il se recrée ainsi constamment. Dans le langage, une table n'a pas de « destinée » pas plus qu'elle n'en a une dans sa réalité spatiale ; une table est une planche sur laquelle on mange, puis deux heures plus tard, une planche à repasser et ainsi de suite. L'usage et les innombrables possibilités à l'œuvre dans un espace en assurent la vitalité.

Cedric Price et vous vous accordez sur l'idée qu'espace et langage reposent sur un processus similaire de transformation. Je reviens souvent aux travaux de Price pour cette raison. Il disait

à sa façon qu'un lieu fait bien ce qu'il veut tout, simplement parce que des gens le transforment, se l'approprient et le recréent. Sa philosophie du réagencement atteint son comble dans la conceptualisation de son projet non réalisé le *Fun Palace* (1961). L'espace et les divers éléments pouvant le composer étaient envisagé dans leur mobilité la plus complète, selon les moments de la journée et le désir des visiteurs.

21 h: Clinton remporte New York.

Je lisais dans le métro ce matin un texte de Meaghan Morris, « Great Moments in Social Climbing: King Kong and the Human Fly ». Elle cite Michel de Certeau :

Again I draw on de Certeau to assume that space is not a prior condition or something else ("place"), but rather an outcome, the product of an activity, and so it necessarily has a temporal dimension. Reversing the customary assumption that "place" is a structured space, "space," says de Certeau, "is a practiced place." (1992, 3)

— TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS — 1 The world is everything that is the case. — 1.1 The world is the totality of facts, not of things. — 1.11 The world is determined by the facts, and by these being all the facts. — 1.12 For the totality of facts determines both what is the case, and also all that is not the case. — 1.13 The facts in logical space are the world. — 1.2 The world divides into facts. 1.21 — 22h29: Clinton remporte la Virginie. 22h31: Trump gagne l'Ohio. 22h42: Clinton remporte le Colorado.

1h : Trump devance de peu Clinton en Pennsylvanie.

Par ses activités, l'être humain épuise, désorganise, abroge et recrée l'espace. L'idée de « jeux de langages » de votre première philosophie dans le *Tractatus* trouve son équivalent dans les multiples jeux de situation des objets et des organismes vivants dans l'espace. Cedric Price en était un ardent défenseur et s'est toujours amusé à souligner la durée de vie d'un espace. « The building must adapt or be disposed of like a worn-out pair of Hush Puppies' ». Pour lui, au bout de dix ans, il fallait détruire un espace. Cette anecdote me vient à l'esprit, peut-être vous aurait-elle fait sourire : la Ville de Londres avait décidé de détruire l'un de ses projets architecturaux, le *InterAction Center* (1976), un groupe de citoyens avait alors décidé de faire circuler une pétition pour protéger le lieu, mais la petite histoire raconte que Cedric Price avait signé la pétition pour le détruire...

Anthony Quinton parle des conventions et des règles qui transforment constamment le langage. Il dit : « To consider language in its natural settings, to see all the circumstances in which people say things, the behavior that characteristically accompanies their saying certain things. » L'espace n'est pas une essence, le langage non plus.

Évoquant vos *Investigations philosophiques*, Quinton insiste sur la réappropriation et le réarrangement perpétuel du langage par les individus.

Sans pertubation provoquée par la présence humaine, l'espace devient désuet. L'exposition Beat Generation (2016), que j'ai visitée en septembre dernier au Centre Pompidou à Paris, m'a fait réfléchir sur mon rapport à l'espace d'exposition. Il n'y avait pratiquement aucune « œuvre » artistique. Seulement des affiches et des documents d'archives à regarder dans le bouillonnement de projections vidéographiques et le mouvement des visiteurs s'agitant dans toutes les directions. L'atmosphère rappelait celle d'un salon. On ne sentait pas la prudence et la retenue des corps qu'on peut remarquer normalement dans les musées et les galeries. L'exposition m'a conduite à m'interroger sur l'impact et le rôle des œuvres sur l'espace et plus spécifiquement à considérer la question de savoir si l'œuvre d'art était devenue obsolète dans la mesure où sa présence dicte un comportement. Comment est-il encore possible de faire entrer le dehors dans l'institution ? Espace, institution et œuvre ont-ils perdu toute porosité ? Comment l'expérience du temps, du mouvement se recrée-t-elle avec plus de liberté chez le visiteur ?

Je ne croyais pas vous parler, Ludwig, de ma peur, de ce qui m'effraie le plus. Non, ce n'est pas une souris, ce n'est pas le noir, ce n'est pas la mort, c'est l'asservissement à l'espace et au langage.

- TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS - 2.0212 It would then be impossible to form a picture of the world (true or false). - 2.022 It is clear that however different from the real one an imagined world may be, it must have something - a form - in common with the real world. - 2h49 : Trump gagne le Wisconsin. - 2h52 : Trump remporte la Pennsylvanie. 3h04 : Trump déclare sa victoire.

J'avais perdu mes élections, et je n'étais malheureusement pas seule.

Et j'ai très peur, Ludwig.

Lynda

### Chapitre 11 Remonter

Lettre à Lynda Gaudreau

Montréal, le 1er juin 2017

Chère Lynda,

Je suis devant mon ordinateur près de la fenêtre du café où je disparais ces derniers mois.

J'ai commencé cette recherche sur l'asynchronie pour faire table rase de la danse, et avec le désir de me lancer dans une pratique artistique davantage engagée, plus politique. Après plusieurs années à chorégraphier l'espace, à le construire, à l'animer, j'avais perdu tout intérêt pour la production et j'envisageais plutôt des projets où le spectateur serait amené à imaginer lui-même le spectacle. Aborder l'espace d'un point de vue immatériel, échapper à la production étaient devenus des enjeux de travail. Je me nourrissais de l'utopie de Thomas More et des travaux de l'architecte Cedric Price, qui mettent de l'avant la transformation de l'espace plutôt que la construction de bâtiments. J'imaginais *Le musée imaginaire* d'André Malraux en version mobile, dans l'espace urbain ou à la campagne, de nouvelles questions m'animaient : que serait un spectacle où rien n'est fabriqué, où tout s'active au gré du mouvement de chacun dans l'espace et sa motivation propre ? À quoi ressemblerait un espace mettant de l'avant la mobilité, où toute matérialité serait provisoire ? Comment modifier la mise en scène d'un espace par le simple déplacement de l'individu ? Voilà l'état d'esprit dans lequel j'étais lorsque j'ai commencé ce grand projet sur l'asynchronie.

Pendant les trois premiers mois de mon doctorat, je me suis catapultée à la bibliothèque du Centre canadien d'architecture, j'ai décortiqué les écrits et la production de Cedric Price, je suis passée à travers toutes les boîtes de ses conférences. Lorsque je me suis rendue à Londres pour présenter mon installation sur Mies van Der Rohe, j'en ai profité pour rencontrer les anciens collaborateurs de Price, qui fréquentaient à peu près tous le AA architecture où j'exposais et où Price avait enseigné. Je me propulsais dans le futur avec un travail engagé dans la vie sociale, urbaine et politique ; dans mes envolées les plus folles, je réunissais en pensée des experts de l'approche pricienne ; la chorégraphie et l'ubanisme ne faisaient qu'un ; bref, j'étais partie ! Je suis revenue à Montréal et alors longue pause avec l'architecture.

J'ai ressenti le besoin de m'immerger dans ma pratique, de m'échapper, sans doute, de ma propre ambition. Après tout, j'avais laissé tomber pas mal de choses avant d'entamer mon doctorat, je désirais me soustraire à l'univers de la production, des producteurs, des subventionnaires et voilà que je repartais dans ma fusée.

C'est ainsi que j'ai commencé.

Assisse devant ma fenêtre à quatre heures de l'après-midi, les Italiens qui s'enqueulent derrière moi et mon voisin qui n'a pas bougé - et ne m'a d'ailleurs pas remis le crayon que je lui ai prêté — la route a été longue et la destination bien différente. Les plans ont changé, mais je préfère de loin les nouveaux. Toutes ces lettres m'ont permis de vivre avec l'asynchronie chaque jour de ma vie depuis quatre ans. « Nous sommes asynchrones » est certainement la remarque la plus fréquente que je me suis faite en émergeant de mon lit chaque matin. Et sans doute est-ce en cet endroit bien intime que réside pour moi le politique en arts, cet endroit où la sensation de désynchronisation devient un moteur d'action dans le monde et non un frein et, au risque de me contredire, je dirais que l'asynchronie appelle la synchronisation. Il s'agit au fond de ce que j'entends par « s'engager », en art ou dans la vie, par la création de mises en commun, de moments de partage entre personnes quels qu'ils soient (esthétiques, politiques...), mais en amont de cette action c'est par l'asynchronie que nous sentons et percevons le monde. Mon projet a commencé autour de la vision et de la perception des formes en art, mais je constate que c'était au-delà, bien au-delà, de l'art. Je l'avais senti intuitivement, j'avais commencé mon doctorat par la fin, en abordant la dimension politique de l'asynchronie et en m'attardant à la portée éthique et sociale d'un projet à travers l'œuvre de Cedric Price.

Mon voisin vient de me remettre mon crayon.

\*\*\*

De retour à mon café, deux semaines ont passé. Si je m'arrête d'écrire plus de trois jours c'est fichu.

- Hé Lynda! Ça va?

- C'est drôle, j'essaie justement d'écrire ma dernière lettre.

S, ma correctrice, que je n'ai pas vue depuis un mois. Sur la table devant elle, un livre noir et blanc sur un réalisateur japonais.

- À qui l'adresses-tu finalement ?

- À moi-même, mais P me dit que ce serait plus facile de l'adresser à Bruno.

- Mmm... Je préfère l'idée qu'elle s'adresse à toi.

- Oui... J'ai l'impression que je dois le faire et de fait je continue de m'écrire malgré tout, comme si j'avais des comptes à régler avec moi-même. Je crois aussi que j'ai envie de boucler ce projet en l'ouvrant sur la vie. Un doctorat en arts — du moins le mien — que peut-il mesurer sinon en premier lieu l'effet de sa recherche sur la chercheure, non ? Je ne peux m'extirper de ma recherche et l'asynchronie est devenue une manière de vivre. Elle a changé ma perception de l'espace, des formes et de la vie plus largement. Si j'ai envie de partager quelque chose avec celui qui me lira, c'est bien cela.

Je replonge dans mon sous-marin. C'est étrange d'écrire à côté de sa correctrice.

\*\*\*

Chère L,

Cent ans plus tard, en version augmentée, du rouge aux lèvres et ramollie, tu es *out*. Là commencera ta vie politique. Tu seras achronique, anachronique, philanthropique, asynchronique, Jeanne-d'Arcienne et martienne. Tu croiras à ce que tu veux, je m'en fiche, pourvu que ce soit là-bas, loin, très loin d'ici. Oublie le consensus ou l'assentiment. Tu enseigneras en parlant tout bas, encore plus bas, ils devront imaginer ce que tu dis, l'imaginer pour eux. Tu t'amuseras, tu n'as aucune idée, crois-moi.

Tu seras libre comme l'air, l'espace sera spatial. Habite la zone, car tu ne pourras y revenir plus d'une fois. Ce sera ta grotte, ta planète ; et puis non, cette grotte elle l'est pour moi, comme l'ogre qui conduisait ta voiture lors de la performance de *K. 85* à Bruxelles. Non, tu danseras dans les prés, tout le monde n'est pas naturellement fait pour se rendre utile, c'est Robert Walser qui le dit dans *Le Brigand*, quel beau titre. Ce brigand ce sera toi. Pas un brigand qui vole et qui pille, non, un brigand maladroit, qui n'y arrive pas et qui veut se synchroniser. Je sais, tu as parlé de désynchronisation, mais on ne peut s'empêcher de vouloir se synchroniser, là est notre trouble. Il y a cet élan, ce mouvement à la limite de la simulation, comme dit le psychiatre Roland Jouvent qui écrit dans *Le cerveau magicien* que nous ne pouvons nous empêcher de créer.

Tu n'auras pas besoin de t'époumoner, de postillonner quoi que ce soit, à qui que ce soit. Ta politique sera *undercover*. Ta politique à toi sera celle de la désynchronisation et de la resynchronisation tu seras une *undersynch*. Tu seras Bartleby, invisible et incorrigible, puis Oscar Wilde, *wild*, et ensuite Hildegarde, mais laissons tomber le florilège, ça ne te ressemble pas. Tu as compris ce que je veux dire, ta vie sera un périple permanent entre l'asynchronie et la re-synchronisation. Et c'est une autre histoire.

Le politique est à son plus fort lorsque l'esthétique et l'éthique se rencontrent et alors, pendant un moment provisoire, il y a synchronisation entre soi et l'Autre. C'est fugace, mais c'est à ce moment que tu « vois », pas avec tes yeux, mais avec tout ton être, et déjà la synchronisation est loin, tu retournes à l'asynchronie, et tu te synchroniseras de nouveau, c'est ainsi.

Merci pour le compagnonnage au long de ces années,

Lynda

## Épilogue

Je fumais une clope, il faisait noir. J'étais sur le coin, aux feux de circulation, appuyé contre la galerie du restaurant où je vais souvent en brûler une.

Mon regard s'est arrêté sur les sacs à ordures longeant le trottoir. Puis je l'ai remarquée elle, et ensuite le sac blanc qu'elle agrippait. Son immobilité a attiré mon attention. Elle était muette comme les maisons autour. Elle était devenue l'ombre de son sac. Sournoisement j'ai fait un pas en arrière pour ne pas me faire voir.

Avec la nuit et les cinquante mètres entre nous, il était difficile de percevoir les détails, mais peu importe un lien s'était créé entre le sac et moi. Ça a duré un certain moment, car le camion de ramassage tardait et, elle, elle semblait hésiter et n'arrivait pas à le lâcher.

À l'intersection, la lumière a changé au rouge, j'ai décidé d'allumer une autre cigarette et de faire diversion. Après tout, j'aurais pu attendre quelqu'un. Heureusement, ma mascarade ne s'est pas éternisée, le bruit du camion s'est rapproché. J'ai tourné la tête spontanément vers elle, elle avait disparu. Je me suis précipité comme un hypocrite vers la tache blanche sur l'amas de détritus. J'ai agrippé le sac et je me suis enfui. J'étais un zombie en fuite, j'ai marché beaucoup trop loin.

Je suis finalement rentré. J'ai ouvert le sac mais l'ai refermé aussitôt. Dérober un sac relevait du vol, mais s'approprier les lettres qu'il contenait c'était du pillage. Je ne sais pas combien de temps je suis resté assis dans le noir. Et le sac aussi.

Ma voisine du dessus est arrivée. À cette heure c'est toujours pareil, sa stéréo hurle la voix de la chanteuse Nina Hagen, elle entre chez moi par le plafond et les murs.

Je me suis enfermé dans la salle de bain avec le sac. La voix de Nina m'a donné l'aplomb qu'il fallait. Les lettres étaient imprimées sur du papier ordinaire. C'était curieux, aucune d'elles n'était adressée à la même personne. J'ai commencé à en lire une assis sur le rebord du bain.

Ma voisine avait gardé ses bottes et marchait épouvantablement fort ce soir-là. Elle a fait les seize pas de la cuisine au salon, puis a changé le disque. J'ai ouvert la porte de la salle de bain et suis resté planté un moment. Elle a refait les seize pas dans le sens inverse, une fois qu'elle a été arrivée, j'ai fait les neuf pas vers ma chambre sur la chanson de Joy Division, She's Lost Control (1978).

A A Confusion in her eyes that says it all.

She's lost control.

And she's clinging to the nearest passer-by,

She's lost control.

And she gave away the secrets of her past,

And said I've lost control again,

And of a voice that told her when and where to act,

Je me suis endormi sur une lettre, était-ce celle adressée à Bartleby? Quand je me suis réveillé les lettres étaient dispersées dans ma chambre. Je ne devais pas les garder, elles ne m'étaient pas adressées. Et pourtant.

Je les ai remises dans le sac.

She said I've lost control again. A A

J'ai fait les douze pas vers la cuisine, j'ai allumé la radio et j'ai ajusté le volume à sept. Il était sept heures du matin, comme quoi. Je suis sorti sur le balcon de ma cuisine, un brouillard épais recouvrait la ville. J'étais en caleçon boxer, l'air était frais et le moment idéal pour danser.

Et puis ça a sonné à la porte.

Glossaire Concepts et métaphores

Autodestruction : implique un renouvellement constant des matériaux et de l'espace pour en

assurer leur perception.

Caillou: métaphore caractérisant l'effet important que peut produire un très petit matériau —

peu importe sa nature — jeté dans un engrenage. Dans le cadre de cette recherche,

l'engrenage correspond à la mise en scène et au montage d'images. Le caillou est un détail

qui produit une asynchronie « à faible seuil », à échelle minime et vient modifier ou perturber

la perception. Le caillou un élément dynamique qui provient du hors-champ, il entre dans le

cadre et le perturbe.

Corps du hors-champ : En tant que concept englobant, le corps du hors-champ se déplie sous

trois formes principales : corps météorite, corps poreux et corps troué. Si le caillou souligne

le processus par lequel le hors-champ perturbe le cadre, le corps du hors-champ est

l'incorporation de cette interruption dans sa dimension physique. Le caillou et le corps du hors-

champ sont deux versants de la même dynamique.

Corps-météorite : corps dont la mission première est de perturber un espace donné en une

seule fois. Son action est furtive ; aussitôt l'action réalisée, le corps se retire.

Corps poreux : corps qui épouse l'environnement en pénétrant les matériaux, les objets, les

bâtiments, les lieux urbains. C'est aussi un corps qui cherche à se remplir et à entrer en

osmose avec ce qui l'entoure.

Corps troué : corps se livrant à des absences en tout genre (oubli, sommeil, inattention, etc.).

158

Effacer : façon d'arriver à la « vision ». On efface par accumulation en superposant de l'information (reprise, répétition, surdose, etc.) ou en retirant de l'information, en oblitérant, en cachant, en trouant, en déniant.

Fake body : concept qui approche le corps en deux dimensions en évacuant la profondeur. Le corps apparaît à la frontière de l'artificiel, en aplat, en carton presque et semble vidé de son poids. Les mouvements sont détachés et sans continuité temporelle.

Un fake body est une catégorie, un peu comme une essence. Le fake body pourrait être un corps vide, comme rempli d'hélium mais avec des contours bien définis, sans nuances aucune ; un bloc de matière. Le fake body est au corps ce que les objets sont au cinéma technicolor des années 50 et 60 ; c'est un corps saturé, sans nuance, un monolithe, sans intériorité.

Fake movement: le fake movement est un concept qui découle du fake body pour décrire la qualité de mouvement qui en émerge. Pour réaliser un fake movement les performeurs demeurent le plus souvent sur place, mobilisés par une gestuelle linéaire de type sémaphorique (gestes de communications utilisés sur les navires ou sur les pistes d'atterrissage). Le fake movement ne s'intéresse nullement au corps dans sa dimension charnelle, mais plutôt au mouvement graphique, linéaire, fonctionnel, sec et non sophistiqué. Le fake movement permet d'investir un vocabulaire et une qualité très spécifique. Je pourrais le rapprocher du nouveau roman : descriptif, sans émotion a priori.

Fake space : concept ayant émergé de la pratique chorégraphique de LG et qui opère soit par retrait de mouvements (trous) dans une séquence gestuelle, soit par l'application de divers consignes spatiales (bifurcations, courts-circuits, fade out) sur du matériel gestuel ou visuel en modifiant drastiquement la logique linéaire. Dans les œuvres vidéographiques, le fake space est le plus souvent produit par des techniques de montage, telle l'insertion (insert) de sons extradiégétiques ou d'images provenant d'autres sources, qui génèrent un espace factice et artificiel.

Le fake space est décrit ici dans le contexte chorégraphique ou du montage cinématographique. Un mouvement est habituellement imaginé en termes linéaires et

continus. Le fake space est à la fois traitement et résultat, on peut par exemple trouer un mouvement, le faire bifurquer ou agir sur son niveau d'intensité dynamique (un fade out appliqué sur une action). On pourra ainsi dire qu'on traite un mouvement à partir d'un fake space mais le résultat spatial qui s'ensuit peut également constituer en lui-même un fake space. Toutefois, le résultat est de nature qualitative et ne peut être perçu que provisoirement, de manière furtive.

Dans la pratique cinématographique ou vidéographique, le *fake space* est légèrement différent et s'exerce à l'étape du montage. Il consiste en un traitement des images entre elles ou entre l'image et le son, que ce soit grâce à des superpositions, juxtapositions, insertions ou des retraits du matériel visuel ou sonore. En bout de ligne, que ce soit en chorégraphie ou en cinéma, le *fake space* brise la linéarité d'une séquence, confère un caractère factice et une qualité anti-naturaliste ou hyper-naturelle au matériel visuel, sonore ou physique.

Hallucination : concept abordé non pas au sens strict d'un désordre chimique qui nous fait voir des choses involontairement, mais plutôt comme le phénomène de compléter ou d'effacer de l'information dans notre expérience de la perception. L'hallucination constitue un ajustement personnel aux « trous », aux manques, aux « hoquets », qui caractérisent notre rapport au réel, elle repose sur l'idée que la perception est une activité proactive et rétroactive en perpétuel mouvement. Nous nous ajustons constamment à notre environnement, nous « montons », ce que nous voyons et entendons.

Hors-champ : terme emprunté au cinéma désignant ce qui est hors du cadre, hors du rectangle. Il se réfère également à la notion de point aveugle, un lieu inaccessible à la vision.

Monter-démonter : en référence au montage en cinéma et au démontage des pièces de voitures dans un cimetière de voitures.

Rectangles : salle de musée, scène, télévision, planche de bande dessinée, photographie, film, écran : les rectangles sont partout et cadrent notre vision. Le rectangle, qu'il soit vertical ou horizontal, permet de situer les objets ; il devient une référence et constitue une échelle dans cette recherche.

Quantité : renvoie à différents paramètres tels que l'intensité (sonore, lumineuse, émotive), la densité (spatiale ou de texture ; par exemple un espace peut se caractériser par un manque d'élasticité, de plasticité et à ce moment la densité est élevée), le volume, la masse. La quantité s'exprime sur le plan sonore, lumineux et corporel.

Trou : de même qu'on peut trouer une matière, la métaphore du trou est appliquée à une séquence de mouvements en y enlevant de l'information. Ceci peut également s'appliquer au corps et à l'espace (voir les définitions de corps troué et de *fake space*). Le trou sert à effacer et retirer de l'information au sein d'un espace séquentiel. La principale fonction du trou est de briser la linéarité d'une phrase de mouvement, d'une séquence filmique. On peut également s'y référer de manière conceptuelle en terme de dynamitage, par exemple, d'un programme architectural.

Précision : qualité centrale au concept d'asynchronie, reposant sur le détail. Aussi petit que ce soit le détail, il est d'autant plus asynchronique qu'il est précis.

#### **MONOGRAPHIES**

- Abbott, E. A. (1998). Flatland: Une aventure à plusieurs dimensions (E. Gille, trad.). Paris : Denoël. (Original publié en 1884)
- Agamben, G. (2005). Profanations (M. Rueff, trad.). Paris: Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2007). Qu'est-ce qu'un dispositif? (M. Rueff, trad.). Paris: Payot & Rivages.
- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* (M. Rueff, trad.). Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Amiel, V. (2001). Esthétique du montage. Paris: Nathan.
- Anders, G. (2002). L'obsolescence de l'homme : sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle (C. David, trad.). Paris : Éditions de l'encyclopédie des nuisances. (Original publié en 1956)
- Andreotti, L. (2007). Le grand jeu à venir : textes situationnistes sur la ville. Paris : Éditions de la Villette.
- Arasse, D. (2006). On n'y voit rien: descriptions. Paris: Denoël.
- Arasse, D. (2008). Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture. Paris : Flammarion.
- Arendt, H. (1988). Condition de l'homme moderne : premier chapitre, la condition humaine.

  Paris : Presse Pocket.
- Aristophane. (1965). Théâtre complet (V.-H. Debidour, trad.). Paris: Gallimard, 1965 2 t.
- Arnaud, P. (1986). Robert Bresson. Paris: Cahiers du cinéma.
- Arnaud, P. (dir.). (1997). Robert Bresson: Éloge. Milan: Mazzota.
- Arnaud, P. (2003). Robert Bresson. Paris: Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- Atlas, C., et al. (2003). Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002. Philadelphie: The University of the Arts.
- Attlee, J. et Le Feuvre, L. (2003). *Gordon Matta-Clark: the space between*. Glasgow: Nazraeli Press.
- Aubard, F. et Derieux, F. (dir.). (2007). *Harald Szeemann : méthodologie individuelle*. Grenoble : Le Magasin-Centre national d'art contemporain/JRP|Ringier.
- Aumont, J. (2005). Les théories des cinéastes. Paris : Armand Colin.

Barikin, A. (2012). Parallel Present. Cambridge: MIT Press.

Baetens, J. (2010). Pour le roman-photo. Bruxelles : Impressions nouvelles.

Barthes, R. (1957). Mythologies. Paris: Points.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard.

Barthes, R. (1982). L'obvie et l'obtus. Paris : Éditions du Seuil.

Bateson, G. (1979). Mind and Nature: A Necessary Unity. New York: Bantam Books.

Baudrillard, J. (1982). Le système des objets. Paris : Gallimard.

Baudrillard, J. (1983). Simulations. New York: Semiotext(e).

Beckett, S. (1952). En attendant Godot. Paris: Éditions de Minuit.

Beckett, S. (1963). Oh, les beaux jours. Paris : Éditions de Minuit.

Belting, H. (2004). Pour une anthropologie des images (J. Torrent, trad.). Paris : Gallimard.

Bergala, A. (2001). De la photographie comme art de l'inquiétude. Dans L'œil lucide : l'œuvre photographique 1953-2000 (J. van der Keuken, aut.). Montreuil : Les Éditions de l'Œil.

Bey, H. (2010). Zone interdite (S. Guigonis, trad.). Paris : Éditions de l'Herne. (Original publié en 1991)

Blanchot, M. (1959). Le livre à venir. Paris : Gallimard.

Blanchot, M. (1962). L'attente, l'oubli. Paris : Gallimard.

Blanchot, M. (1980). L'écriture du désastre. Paris : Gallimard.

Berger. J. (2009). About Looking. Londres: Bloomsbury.

Bresson, R. (2013). Bresson par Bresson: entretiens, 1943-1983. Paris: Flammarion.

Buffet, L. (dir.). (2012). Itinérances : l'art en déplacement. Paris : De l'incidence.

Burrows, J. (2010). A choreographer's handbook. Milton Park (R.-U.): Routledge.

Chabrol, C. (1976). Et pourtant ie tourne. Paris: Robert Laffont.

Chirollet, J.-C. (1983). Esthétique du photoroman. Paris : Edilig.

Colomina. B. (ed.). (1992). Sexuality and Space. New York: Princeton Architectural Press.

Colpi, H. (1996). Lettres à un jeune monteur. Paris : Les belles Lettres/Archambault.

Cook, P. (1993). Peter Cook: Six conversations. Londres: Academy Editions/Ernst & Sohn.

Cooren, F. (2010). Action and agency in dialogue: Passion, incarnation and ventriloquism. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Curtis, D. (dir.). (2011). Expanded cinema: Art, performance, film. Londres: Tate Publishing.

Dander, P. (dir.). (2012). *Bild Gegen Bild / Image counter image*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Wather König.

Debo, K. (2013). Mode Anvers: l'Académie 50. Paris: Flammarion.

Debord, G. (1992). La société du spectacle. Paris : Gallimard. (Original publié en 1967)

Debord, G. (1988). Commentaires sur La société du spectacle. Paris : Champ Libre.

Deleuze, G. (1968). Différence et répétition. Paris : PUF.

Deleuze, G. (1983). L'image-mouvement. Paris : Éditions de Minuit.

Deleuze, G. (1985). L'image-temps. Paris : Éditions de Minuit.

Derrida, J. (2006). De la grammatologie. Paris : Éditions de Minuit.

Deshays, D. (2010). Entendre le cinéma. Paris : Klincksieck.

Douroux, X. et Gautherot, F. (2003). Films: Dominique Gonzalez-Foerster. Dijon: Les Presses du réel.

Duras, M. (1960). *Hiroshima mon amour : scénario et dialogues* (A. Resnais, réal.). Paris : Gallimard.

Duras, M. (1969). Détruire dit-elle. Paris : Éditions de Minuit.

Dresner, L., Hilberry, S. et Miro, M. (2008). *ReFUSING FASHION: REI KAWAKUBO*. Détroit : MOCAD.

Eagleton, T. (1996). The function of criticism: From the spectator to post-structuralism. Londres: Verso.

Euripide. (1962). Le cyclope. Dans Tragédies. Paris : Gallimard. T. 2.

Faucon, T. (2009). Penser et expérimenter le montage. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.

Fella, A. (2015). Hildegarde de Bingen. Paris: Points.

Fontana, L. (2013). Écrits de Lucio Fontana : (Manifestes, textes, entretiens). Dijon : Les Presses du réel.

Foucault, M. (1966). Les mots et les choses. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2009). Les hétérotopies. Fécamp : Nouvelles Éditions Lignes. (Original publié en 2004)

Fried, M. (1998). Art and objecthood. Chicago: University of Chicago Press.

Friedman, Y. (1970). L'Architecture mobile. Paris: Casterman.

Friedman, Y. (2008). L'ordre compliqué et autres fragments. Paris : Éditions de l'éclat.

Giacometti, A. (1990). Écrits. Paris: Hermann.

- Giacometti, A. (1952). Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant. Paris : L'Échoppe.
- Godard, J.-L. (1968). Montage mon beau souci. Dans *Jean-Luc Godard par Jean Luc Godard*.

  Paris: Belfond.
- Gordon, A. (2008). Spaced out: Radical environments of the psychedelic sixties. New York:

  Rizzoli.
- Groom, A. (dir.). (2013). Time. Londres: Whitechapel Gallery/The MIT Press.
- Gsell, P. (1997). Auguste Rodin: l'Art. Paris: Grasset.
- Guiheux, A. et Stalport, F. (1994). Archigram. Paris: Centre George-Pompidou.
- Hardingham, S. (dir.). (2003). Cedric Price Opera. Londres: Wiley-Academy.
- Heidegger, M. (2014). La question de la technique. Dans *Essais et conférences* (A. Préau, trad.), Paris : Gallimard. (Original publié en 1958)
- Hudek, A. (dir.). (2014). The Object. Londres: Whitechapel Gallery/The MIT Press.
- James, H. (1986). Le tour d'écrou (M. Le Corbeiller, trad.). Paris : Grands écrivains. (Original publié en 1898)
- James, H. (1992). Dans la cage (F. Hugot, trad.). Paris: Critérion. (Original publié en 1898)
- James, H. (1992). L'élève (F. Hugot, trad.). Paris : Critérion. (Original publié en 1891)
- James, H. (1997). Le motif dans le tapis (E. Vialleton, trad.). Arles : Actes Sud. (Original publié en 1896)
- Koolhaas, R. (2011). Junkspace (D. Agacinski, trad.). Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Latour, B. (1991). Nous n'avons jamais été modernes. Paris : Éditions La Découverte.
- Lebrat, C. (2008). Cinéma Radical. Paris: Paris Expérimental.
- Léger, N. (2013). Supplément à la vie de Barbara Loden. Paris : Gallimard.
- Lee, P. (2000). Object to be destroyed: The work of Gordon Matta-Clark. Cambridge (MA): MIT Press.
- Lepecki, A. (2012). Dance, Londres: Whitechapel Gallery/The MIT Press.
- Levé, É. (2002c). Œuvres. Paris: P.O.L.
- Levé, É. (2013). Autoportrait. Paris: Critérion.
- Lyotard, J.-F. (1978). L'Acinéma. Dans D. Noguez (dir.), *Cinéma : théories, lectures.* Paris : Klincksieck.
- Masson, P. (1985). Lire la bande dessinée. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Mathieu, M.-A. (1995). Le début de la fin. Paris : Delcourt.
- Mathieu, M.-A. (2009). Dieu en personne. Paris : Delcourt.

- Mathieu, M.-A. (2011). 3". Paris: Delcourt.
- Mathieu, M.-A. (2013). Le décalage. Paris : Delcourt.
- Mathews, S. (2007). From agit-prop to free space: The architecture of Cedric Price. Londres: Black Dog.
- McCloud, S. (2006). *Réinventer la bande dessinée* (J.-P. Jennequin, trad.). Paris : Vertige Graphic. (Original publié en 2000)
- McGrath, D. (2000). Montage et post-production. Paris: La Compagnie du Livre.
- McKenzie, W. (2004). A Hacker Manifesto. Cambridge: Harvard University Press.
- Melville, H. (1993). Bartleby le scribe (M. Causse, trad.). Paris : Flammarion. (Original publié en 1853)
- Merleau-Ponty, M. (1945). Phénoménologie de la perception. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). L'œil et l'esprit. Paris : Gallimard.
- Miessen, M. (2010). The Nightmare of Participation. Berlin: Sternberg Press.
- Mondon, S. (2002). Dominique Gonzalez-Foerster. Paris: Hazan.
- Monterosso, J.-L. (dir.). (2006). L'esprit du Nord : Magritte et la photographie, Netherlands Now : Johan van der Keuken. Paris : Maison européenne de la Photographie.
- Murcia, C. (1998). Nouveau roman, nouveau cinéma. Paris: Nathan.
- Negri, A. (2011). *Traversées de l'Empire* (J. Revel, trad.). Paris : Éditions de l'Herne. (Original publié en 2006)
- Orwell, G. (1989). *Animal farm: A fairy story.* Londres: Penguin Books. (Original publié en 1945)
- Pasolini, P. P. (1998). *Théorème* (J. Guidi, trad.). Paris : Éditions Gallimard. (Original publié en 1968)
- Pasolini, P.-P. (2000). Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films (1957-1974).

  Paris: Cahiers du cinéma.
- Peeters, B. (1991). Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée. Bruxelles : Casterman.
- Perec, G. (2003). Penser/Classer. Paris: Éditions du Seuil.
- Pernoud, R. (1994). *Hildegarde de Bingen : conscience inspirée du XIIe siècle*. Paris : Éditions du Rocher.
- Pettena, F. (1982). Superstudio, 1962-1982: storie, figure, architettura. Florence: Electa
- Pinel, V. (2001). Le montage. Paris : Cahiers du cinéma.
- Platon. (2003). Republic (R. Waterfield, trad.). Oxford: Oxford University Press.

- Plissard, M.-F. (1985). Droit de regards. Paris : Éditions de Minuit.
- Price, C. (1984). The square book. Chichester (R.-U.): Wiley-Academy.
- Price, C. et Obrist, H. U. (dir.). (2003). Re: CP. Basel: Birkhäuser.
- Rainer, Y. (2008). *Une femme qui ... : écrits, entretiens, essais critiques*. Dijon : Presses du réel, Zurich (CH) : JRP|Ringier.
- Rancière, J. (2003). Le destin des images. Paris : La fabrique.
- Rancière, J. (2004). Malaise dans l'esthétique. Paris : Galilée.
- Rousseau, J.-J. (1966). *Du contrat social*. Paris : Garnier-Flammarion. (Original publié en 1762)
- Simonelli, T. (2004). *Gunthër Anders : de la désuétude de l'homme*. Clichy : Éditions du Jasmin.
- Sontag, S. (1961). Against interpretation and other essays. New York: Delta Book.
- Sontag, S. (1983). Sur la photographie. Paris : Éditions du Seuil.
- Spinoza, B. (1993). L'éthique (R. Caillois, trad. et prés.). Paris : Gallimard. (Original publié en 1677)
- Szeeman, H. (1996). Écrire les expositions (M. Althaus, trad.). Bruxelles : La Lettre volée.
- Tshumi, B. (1996). Architecture and disjunction. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Vila-Matas, E. (2009). *Bartleby et compagnie* (E. Beaumatin, trad.). Paris : Christian Bourgois éditeur.
- Villani, V. (2008). Dario Argento. Rome: Gremese.
- Wajcman, G. (2004). Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime. Paris : Verdier.
- Wells, H. G. (2015). L'Homme invisible (A. Laurent, trad.). Paris: République des Lettres.
- Wittgentstein, L. (1993). *Tractatus Logico-philosophicus*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1922)
- Wittgentstein, L. (1968). *Philosophical investigations* (G.E.M. Anscombe, trad.). Oxford: Blackwell. (Original publié en 1953)
- Zabunyan, D. (dir.). (2012). Les images manquantes. Paris : Le Bal.

#### CATALOGUES D'EXPOSITION

- Crispolti, E. et Cavadini, L. (dir.). (1999). *Fontana* [catalogue d'exposition]. Milan : Fondazione Lucio Fontana.
- Van Assche, C. (dir.). (2008). *David Claerbout : The shape of time* [catalogue d'exposition]. Zurich (CH) : JRP|Ringier/Éditions du Centre Pompidou.

- Miklos, G. (s. d.). [livret d'artiste]. Amsterdam: auteur.
- Vanbelleghem, K. (dir.). (2002). *David Claerbout* [catalogue d'exposition]. Gand (BE) : A Prior/Kunstverein Hannover

### **RÉFÉRENCES**

- Beckett, S. (1952). Quad [œuvre télévisuelle]. Angleterre.
- Bresson, R. (1966). Au hasard Balthazar [film]. France.
- Khan, C. (2008). Ain't nobody, [chanson]. États-Unis.
- Duchamp, M. (1950-1951). Feuille de vigne femelle [sculpture]. Paris : Centre Pompidou.
- Duchamp, M. (1950-1951). Feuille de vigne femelle [sculpture]. Consulté en ligne à l'adresse https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crbXE6L/rEK5ke.
- Forsythe, W. (1995). *Eidos : Telos* [œuvre chorégraphique scénique]. Montréal : Place des arts. FIND.
- Gaudreau, L. (1996). *Still Life No. 1* [œuvre chorégraphique scénique]. Vienne : Inpulstanz Festival.
- Gaudreau, L. (1998). Notities. Dietsche Warrande & Belfort. 3, 315-317.
- Gaudreau, L. (2002). *Encyclopædia DOCUMENT 3* [œuvre chorégraphique scénique]. Bruxelles: Kunstensfestivaldesarts.
- Gaudreau, L. (2005). Encyclopædia DOCUMENT 4 [œuvre chorégraphique scénique]. Gand (BE): Centre d'art le Vooruit/Dans in Kortrijk/Lynda Gaudreau/Compagnie De Brune.
- Gaudreau, L. (2006), 0101 [œuvre chorégraphique scénique]. Vienne: Impulstanz Festival.
- Gaudreau, L. (2010). *Out of Grace* [exposition chorégraphique]. Montréal : galerie Leonard & Bina Ellen.
- Gaudreau, L. (2009). Black-Out [œuvre chorégraphique scénique]. Montréal : De Studio.
- Gaudreau, L. (2012). *Out of Grace* [interventions chorégraphiques dans la collection]. Louvain: M Museum.
- Gaudreau, L. (2014). *Out of Mies* [installation]. Londres: Architectural Association School of Architecture (AA).
- Godard, J.-L. (2014). Adieu au langage [film]. France.
- Gonzalez-Foerster et D. Benjamin-Meyers, A. (2011). *K.62*, *K.73*, *K.85* [performance, théâtre]. New York et Bruxelles : Kunstenfestivaldesarts.
- Hirst, D. (1991). The physical impossibility of death in the mind of someone living [installation]. Londres: Saatchi Gallery.
- Jarman, D. (1993). Blue [film]. Angleterre.

Joy Division. (1979). She lost control [chanson]. Angleterre.

July, M. (2005). Me and you and everyone we know [film]. États-Unis.

Kaufman, C. (2015). Anomalisa [film]. États-Unis.

Leopold Nord et Vous. (1987). C'est l'amour [vidéo]. France.

Lock, E. (1985). Human sex [œuvre chorégraphique scénique]. Montréal.

Lock, E. (1991-1992). Infante, c'est destroy [œuvre chorégraphique scénique]. Montréal.

Lock, E. (1995). 2 [œuvre chorégraphique scénique]. Montréal.

Lock, E. (2002). Amelia [œuvre chorégraphique scénique et film]. Montréal.

Loden. B. (1971). Wanda [film]. New York.

Moodymann et Dixon, K. (producteur). (2014). Come 2 me [vidéo].

Pasolini, P. P. (1966). Ucellacci e uccellini [film]. Italie.

Pasolini P. P. (1968). Teorema [film]. Italie.

Pasolini, P. P. (1981). Salò o le 120 giornate di Sodoma [film]. Italie.

Price, C. (1961). Fun palace [projet architectural non réalisé]. Londres.

Price, C. (1961). Inter-Action Center [projet architectural]. Londres. (Démoli en 2003)

Price, C. (1996). Magnet [projet architectural non réalisé]. Londres.

Rossi, F. (1968). L'Odyssée [télésérie]. Italie.

Rauschenberg, R. (1953). *Erased de Kooning Drawing* [dessin]. San Francisco: Collection SFMOMA.

Tati, J. (1958). Mon oncle [film]. France.

Tati, J. (1967). Playtime [film]. France.

Turell, J. (2004). Cherry [installation]. Paris: galerie Almine Rech.

Van Sant, G. (1991). My Own Private Idaho [film]. États-Unis.

Van der Keuken, J. (1966). Herman Slobbe: Blind kind II [film documentaire]. Pays-Bas.

Von Trier, L. (1998). Idioterne [film]. Danemark.

Wiene, R. (1920). Das Cabinet des Dr. Caligari [film]. Allemagne.

#### RÉFÉRENCES EN LIGNE

- Adler, L. (producteur). (2014). *Gilbert and George* [balado audio]. Consulté le 9 décembre 2014 à l'adresse https://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/gilbert-and-george
- Arts Et Culture. (2014). Marcel Duchamp à propos du ready made [vidéo]. Consulté le 8 avril 2014 à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=imMthTQLo\_Y
- Campenhout, E. (2014). Artistic Research. Dans A.pass: advanced performance and scenography studies. Consulté le 19 novembre 2014 à l'adresse http://www.apass.be
- Clarkson, A. (1991). [vidéo]. Consulté en ligne le 14 juin 2016 à l'adresse <a href="https://www.youtube.com/watch?v=9Cby3kCnAAw">https://www.youtube.com/watch?v=9Cby3kCnAAw</a>
- Forsythe, W. (2012). William Forsythe. Improvisation technologies: A tool for the analytical dance eye. Karlsruhe: ZKM/Center for Art and Media. Consulté en ligne à l'adresse http://www.niea.unsw.edu.au/research/publications/improvisation-technologies-tool-analytical-dance-eye
- Forsythe, W. (2014). *Choreographic objects*. Consulté en ligne le 5 décembre 2014 à l'adresse http://www.williamforsythe.de/essay.html
- Herdt, T. (2012). The McAppy Project: How Cedric Price brought systems-thinking to modern architecture. *Candide*, 10(6), 45-72. Consulté en ligne à l'adresse <a href="http://www.candidejournal.net/wpcontent/uploads/downloads/2013/10/CAN06\_Analysis\_Herdt.pdf">http://www.candidejournal.net/wpcontent/uploads/downloads/2013/10/CAN06\_Analysis\_Herdt.pdf</a>
- Magee, B. (1976). The two philosophies of Wittgenstein [vidéo]. BBC avec l'invité Anthony Quinton. Consulté en ligne le 8 novembre 2016 à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=qm1XcODLKvk&list=WL&index=4
- Metzger, G. (1959). *Auto-Destructive Art*. Consulté en ligne à l'adresse http://radicalart.info/destruction/metzger.html
- Miller, V. (2014) Available space: on Protospace and Settlement. Consulté en ligne le 19 novembre 2014 à l'adresse http://www.apass.be
- Palazzo Grassi Punta della Dogana. (2015, 5 février). Art Conversations David Claerbout [vidéo]. Consulté en ligne à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=-omxpmWAP7I
- Eichler, U. (producteur). (1983). Voices (5/21): To tell a story [vidéo]. Angleterre: Channel 4. Consulté en ligne en février 2017 à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=MoHCR8nshe8
- Van Reeth, A. (producteur). (2016, 6 décembre). *Deleuze et la littérature (2/4) : Henri James, l'art du secret* [balado audio]. Consulté en ligne à l'adresse <a href="https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/deleuze-et-la-litterature-24-henry-james-lart-du">https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/deleuze-et-la-litterature-24-henry-james-lart-du</a>
- Vodanovic, L. (2007). Obsolescence and exchange in Cedric Price's dispensable museum.

  Invisible Culture, Consulté en ligne à l'adresse http://eprints.mdx.ac.uk/10479/

#### **DOCUMENTS AUDIOVISUELS**

- Gaudreau, L. (2007). DOCUMENT 4: A choreographic project / un projet chorégraphique / een choreografisch project [Livret et CD]. Gand (BE): Centre d'arts Vooruit/Dans in Kortrijk/Lynda Gaudreau/Compagnie De Brune.
- Price, C. (1978, 5 octobre). [audiocassette]. Conférence sur le Interaction Centre et le South Bank donnée au AA, Londres. Fonds Cedric-Price (D2003:0008:044). Centre canadien d'architecture.
- Price, C. (1979). (s. l.) [audiocassette]. Conférence. Fonds Cedric-Price (AP144.S8 / DR2003:008:30). Centre canadien d'architecture.
- Price, C. (1981, 19 novembre). *Control, Cohersion or Cultivation* [audiocassette]. Conférence donnée au AA, Londres. Fonds Cedric-Price (DR2003:0008:043). Centre canadien d'architecture.
- Price, C. (1981). On South Bank. [audiocassette]. Conférence (s. l.). Fonds Cedric-Price (AP144.S2 / D2003:0008). Centre canadien d'architecture.
- Price, C. (1983). [audiocassette]. Conférence autour du South Bank (s. l.). Fonds Cedric-Price (D2003:0008:060a). Centre canadien d'architecture.
- Price, C. (s. d.). *Good architectural design* [audiocassette]. Conférence (s. l.). Fonds Cedric-Price (AP144.S8 / DR2003:008:56). Centre canadien d'architecture.
- Easterling, K., Herreros, J., Mathews, S., Obrist, H.U., Tshumi, B., Webb, M., Wigley, M. (2005, 21 septembre). Symposium: The Cedric Price Summit [audiocassette et disque numérique]. Symposium au Wood Auditorium, Avery Hall, New York. Fonds Cedric Price. Centre canadien d'architecture.