

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ART

PAR
NOÉMIE PAYANT-HÉBERT

INSTALLATION FILMIQUE : ARCHITECTURE POÉTIQUE ET POLYPHONIQUE

JANVIER 2008



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Ce travail de recherche a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du programme
de la maîtrise en art

CONCENTRATION CRÉATION

Pour l'obtention du grade : Maître ès arts (M.A.)

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche-crédation constitue une quète de la mobilité en toute chose, ce besoin de croire, devant cette humanité peuplée d'insensés, qu'il m'est possible d'architecturer la fatalité comme lieu des possibles. Le contenu de ce mémoire pose un regard théorique et poétique sur le projet THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, alliant vidéo, installation et décors. L'œuvre comme architecture d'instant dramatique agence une petite épopée poétique admettant la précarité, les oppositions internes et les voix multiples pour éviter l'univocité et pour retrouver la mobilité du sens des choses.

Le présent texte *écrit et décrit* ma posture devant la fatalité, à priori un sentiment de désenchantement, en proposant une réflexion théorique sur la création, traversée par l'émotivité contenue dans ce sentiment. Par cela il est possible de cerner une dynamique de création et une pratique artistique qui s'applique à la fois à contenir, confondre et confronter l'émotion du désenchantement. Je propose ainsi l'articulation d'une œuvre en tant que lieu poétique d'où s'élève le bruit magnifique des voix plurielles, qui s'accordent et se désaccordent sans relâche, et ceci, en guise de promesse de vie devant la lourdeur de la fatalité et des événements dramatiques.

Le premier chapitre cerne le portrait du sentiment de désenchantement en tant qu'expérience personnelle face à la fatalité et aux événements dramatiques. Dès lors, pour me permettre de définir l'œuvre en tant que construction de sens et de possibilités et comme système conflictuel : précaire et tendu, je définis des thèmes et concepts inhérents au motif du désenchantement, qui provoquent et agencent mon travail de création.

Dans le second chapitre, nous verrons comment la notion de conflit traverse l'œuvre, en fait une œuvre conflictuelle, un lieu de la mobilité admettant la confrontation poétique et sémantique. Ainsi, j'évoque les concepts de polyphonie (Mikhaïl Bakhtine) et de révolte (Julia Kristeva), afin de définir l'œuvre conflictuelle comme un discours constitué de multiples voix qui s'accordent et se désaccordent sans relâche. En fait, nous verrons que l'œuvre conflictuelle, tout en abordant la fatalité, agence un récit en constante redéfinition, dont les sens sont sans cesse remobilisés.

Enfin, au sein du troisième chapitre, il sera question de l'œuvre conflictuelle THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX. Nous verrons comment l'instant dramatique, sous forme de récit filmique, de la chute des oiseaux par trois enfants désenchantés s'agence dans une architecture alliant la vidéo, l'installation et le décor. Il sera question de ce lieu des possibles négligeant la distance entre images filmées et matérialisées. Aussi, nous verrons les différentes voix composant ce récit poétique, ces morceaux d'épopée bavards et tendus rendant la fatalité contenue dans l'œuvre en constante redéfinition.

REMERCIEMENTS

Ce parcours de recherche-création a été rendu possible grâce au soutien moral et théorique, ainsi qu'à la générosité de mon directeur de recherche monsieur Michaël La Chance.

Je tiens aussi à remercier le CELAT qui m'a permis de réaliser une œuvre d'envergure à la hauteur de mes aspirations.

Merci aux membre du jury, madame Élisabeth Kaine et monsieur Hervé Bouchard pour leur regard critique sur mon travail.

Merci grandement à mes parents Suzanne Payant et Richard Hébert ainsi qu'à  tienne Boulanger qui m'ont épaulée durant ces années de recherche.

Enfin un merci tout particulier à monsieur Gilles Sénéchal, directeur de la galerie [Séquence], qui a su m'accorder, ainsi qu'au projet, toute sa confiance et son aide.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	III
TABLE DES MATIÈRES.....	IV
LISTE DES FIGURES.....	V
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE I.....	9
DÉSENCHANTEMENT ET FATALITÉS EMPOUSSIÉRÉES.....	11
1.1 FATALITÉS EMPOUSSIÉRÉES.....	11
1.2 CHUTE DU SENS.....	15
1.3 PRÉCARITÉ ET TENSION DE L'ÊTRE.....	18
1.4 POSTURE / ÉTAT D'INCESSANTE RÉMISSION.....	21
1.5 PEUT-ÊTRE ET POSSIBILITÉS.....	23
CHAPITRE II.....	36
POLYPHONIE ET CACOPHONIE.....	37
2.1 CORPS PERMÉABLE.....	37
2.2 VACARME CONTRE VACUITÉ.....	40
2.3 BÉGAIEMENTS.....	42
2.4 JE-S- : BABÉLISME ET GRINCEMENT DES VOIX.....	45
2.5 IMAGES-ARÈNES : DES SENS EN CAVALE.....	50
2.6 GRAND DÉPLOIEMENT.....	54
2.7 RÉ-VOLTE-FACE.....	57
CHAPITRE III.....	65
ARCHITECTURE D'INSTANTS DRAMATIQUES.....	67
3.1 THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX.....	67
3.1.1 MOTIF ÉMOTIF.....	67
3.1.2 CONTEXTURE.....	69
3.1.3 TURQUOISE, THÉO ET TAUREAU.....	70
3.2 ARCHITECTURE : AGENCER LE RÉCIT.....	73
3.3 MORCEAUX D'ÉPOPÉE.....	78
3.4 ÉVÉNEMENT DIÈSE.....	83
3.5 KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME.....	88
3.6 OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE.....	89
CONCLUSION.....	105
BIBLIOGRAPHIE.....	109

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Yang Fudong, image issue du film <i>Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part 3</i>	30
Figure 1.2 détail, image issue de la vidéo <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008).....	31
Figure 1.3 détail, image issue de la vidéo <i>OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE</i> (2008).....	31
Figure 1.4 Anthony Goicolea <i>Detention Series, Pile</i> (2001)	32
Figure 1.5 Anthony Goicolea <i>Detention Series, Warrior</i> (2001)	32
Figure 1.6 détail intérieur <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008).....	33
Figure 1.8 <i>Between Rooms</i> (2006).....	34
Figure 1.10 <i>SHANGHAI</i> (2005).....	36
Figure 2.1 Anri Sala <i>No Baragan, No Cry</i> , (2002)	62
Figure 2.2 détail <i>OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE</i> (2008)	63
Figure 2.3 détail <i>La vitre trahison</i> (2008)	64
Figure 2.4 détail, image issue de la vidéo, <i>La vitre trahison</i> (2008).....	64
Figure 3.1 détail <i>La vitre-trahison</i> (2008).....	66
Figure 3.2 détail, traces et lac en tumulte <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008).....	90
Figure 3.3 détail, traces <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008)	91
Figure 3.4 détail, Sous la table <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008).....	91
Figure 3.5 détail, Jaune-sang, Jaune-sable <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008)	92
Figure 3.6 détail, le tournesol <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008).....	93
Figure 3.7 détail, Chasse aux Sangliers <i>OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE</i> (2008)	94
Figure 3.8 détail, Jésus russe <i>OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE</i> (2008)	94
Figure 3.9 Eau « Myraculeuse » <i>La vitre trahison</i> (2008).....	95
Figure 3.10 extérieur et intérieur <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008).....	96
Figure 3.11 intérieur et extérieur <i>OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE</i> (2008).....	97
Figure 3.12 détail, Paysage <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008)	98
Figure 3.13 détail, Tapisserie d'oiseaux <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008)	99
Figure 3.15 détail, Sable et trace <i>KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME</i> (2008).....	101
Figure 3.14 détail, Derrière la porte <i>OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE</i> (2008)	100
Figure 3.16 détail, rituel, image issue de la vidéo <i>OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE</i> (2008)	102
Figure 3.17 image issue des vidéo, Deux temporalités pour un même lac	102
Figure 3.18 détail, Fixer les arbres morts <i>OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE</i> (2008).....	103

INTRODUCTION

*Je me suis retrouvée
Toute enfermée
Comme en un cercle
Auquel j'échappe
Par cet autre
Qui m'y ramène*

Laure BATAILLE. *Écrits de Laure, texte établi
par J. Peignot et le collectif Change, Société
Nouvelle des Éditions Pauvert, Paris, 1979, p.92.*

Je suis avide de mobilité. Je regarde par la fenêtre et j'aperçois l'humanité, les pieds lourds et le corps figé, en quête d'avancement et sans direction aucune. Je regarde à nouveau, je n'y vois qu'un oiseau en vol sur place, le corps traversé par le vent, les pattes ficelées à un caillou et battant des ailes sans relâche pour s'échapper de cette position pesante de gravité.

Je suis incessamment rattrapée par ce sentiment insupportable de fixité et de gravité. Une impression déçue, un regard désenchanté devant cette humanité surpeuplée de fatalité. J'aimerais croire que les oiseaux, tout comme l'humanité aux pieds lourds, vont et viennent dans l'immensité d'un ciel bleu, sous les rayons du soleil, sans toujours annoncer leur destinée. Mon travail de maîtrise constitue cette quête de la mobilité en toute chose, ce besoin de croire, devant cette humanité peuplée d'insensés, qu'il m'est possible d'architecturer la fatalité comme lieu des possibles, comme l'instant poétique de la chute des oiseaux. Un lieu d'où s'élève le bruit magnifique des voix plurielles, qui s'accordent et se désaccordent sans

relâche, et ceci, en guise de promesse de vie devant la lourdeur de la fin inévitable des choses.

Du 17 janvier au 24 février 2008, à la galerie [Séquence], l'exposition THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, propose une installation filmique en tant que lieu de la fatalité, en tant qu'architecture d'un instant dramatique. Une œuvre conflictuelle construite sous forme d'une petite épopée poétique admettant la précarité, les oppositions internes et les voix multiples pour éviter l'univocité et pour retrouver la mobilité du sens des choses.

Le premier chapitre cerne le portrait du sentiment de désenchantement, comme souci central de notre époque, mais aussi en tant qu'expérience personnelle face à la fatalité, à la fin inévitable des choses, aux événements tragiques ou dramatiques. Ainsi, je définis des thèmes et concepts inhérents au motif du désenchantement et qui sont reconduits dans mon travail de création — qui le provoquent et l'agentent — pour me permettre de définir l'œuvre en tant que construction de sens et de possibilités et comme système conflictuel : précaire et tendu.

Dans le second chapitre, nous verrons comment la notion de conflit traverse l'œuvre, en fait une œuvre conflictuelle, et autorise les tensions internes, le doute et provoque des sentiments d'inapaisement. Ici, il sera question de mon travail artistique comme lieu du possible des fatalités, comme espace de remobilisation. Ainsi, j'évoque les concepts de

polyphonie (Mikhaïl Bakhtine) et de révolte (Julia Kristeva), qui possèdent comme dynamique interne et structurante l'idée d'une conflictualité désormais irréconciliable, afin de me permettre une définition de l'esthétique de l'œuvre conflictuelle en tant que discours constitué de plusieurs voix et comme système admettant la contradiction des instances discursives. En fait, nous verrons que l'œuvre conflictuelle, tout en abordant la fatalité, construit son sens et sa voix dans et devant l'ampleur des sens et significations qui se déclinent en possibilités d'issues, multiples et infinies.

Au chapitre trois, j'explique l'œuvre conflictuelle THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX en termes d'installation filmique et d'architecture d'instant dramatique. Ici, je définis l'œuvre en tant qu'incarnation ou matérialisation de l'instance diégétique du projet filmique inscrit dans l'idée de la chute des oiseaux, par trois enfants désenchantés. Il sera question de ce lieu des possibles négligeant la distance entre images filmées et matérialisées. Aussi, nous verrons les différentes voix composant ce récit poétique, ces morceaux d'épopée bavards et tendus rendant la fatalité contenue dans l'œuvre toujours en état d'arriver, à venir, encore absente, mais dont la venue possible lui confère une présence massive.

CHAPITRE I

DÉSENCHANTEMENT ET FATALITÉS EMPOUSSIÉRÉES

Rien de plus ne peut être tenté que d'établir le commencement et la direction d'une route infiniment longue. Prétendre à n'importe quel achèvement, systématique et définitif, serait à tout le moins une illusion personnelle. La perfection peut être obtenue ici par le chercheur individuel dans la seule hypothèse, subjective, qu'il communique tout ce qu'il a été capable de voir.

Georg, SIMMEL. Cité dans : Carlos CASTENADA. *L'herbe du diable et la petite fumée*, éditions 10/18, Paris, 1977, p. 9.



Par la fenêtre le jour se lève. Le teint pâle et gris

CHAPITRE I

DÉSENCHANTEMENT ET FATALITÉS EMPOUSSIÉRÉES

Au cœur de ce premier chapitre, il sera question du sentiment de désenchantement, à travers l'expérience personnelle que j'en fais. J'amène d'abord un éclaircissement sur la notion de la fatalité qui constitue l'origine de ce sentiment chez moi et qui se présente à moi comme la mort du possible et de la mobilité. Plus précisément, j'étudie comment l'œuvre peut s'organiser par l'émotivité contenue dans le sentiment de désenchantement. J'aborde ainsi ce sentiment, d'abord comme souci central de notre époque, pour constituer le portrait d'un processus de création qui, tout en agençant la fatalité, provoque des effets de sens et met en scène des espaces précaires et tendus. Puis, nous verrons comment, par l'œuvre, il est possible d'être en posture de rémission devant le drame ou la fatalité : comment l'installation filmique devient le lieu de la mobilité, du conflit irréconciliable entre potentialités et absence de réalisations effectives.

1.1 FATALITÉS EMPOUSSIÉRÉES

22/09/2007 Il neige en septembre.

Le jour se lève, le teint pâle et gris, un gris couleur froidure. Ce matin, mes yeux piquent, sans cesse, et j'ai l'étrange impression de partager ce dérangement du corps avec celui de l'humanité même : grand corps malade qui, ce matin, crie doucement à coup de neige en septembre sa peur d'être bientôt ravagé. Les yeux rougis, je me dis que devant ce bouleversement climatique, c'est un peu comme avoir la mort au bout du regard, vision floue, embêtée, doucement catastrophique, et ma tête qui se dit alors que bien qu'il ne s'agisse ici que de neige en septembre, ailleurs, l'humanité s'éclate à coups d'attentats suicides, s'inonde

et s'envole dans les tempêtes de tumultes et d'ouragan. Des terres humides s'assèchent en Grèce et à Singapour on transforme le riz en asphalte et les paysans en fabricants chevronnés de t-shirt pour l'Occident. À Shanghai, l'horizon s'efface et les quartiers ancestraux sont rasés pour que s'élèvent grandes les tours de béton.

Le monde change et ne devrait pas. Du moins, pas à ce rythme. J'ai l'étrange impression que l'humanité ne s'est pas encore habituée à sa promesse de vie, les hommes étant encore tous petits, que déjà, ils paradedent le regard aveugle et insouciant, ceinture de bombes à la taille, les poumons goudronnés d'air ambiant et désolés que le carré de sable soit taché pour de bon, du sable en guise de planète terre, rougie de tant de honte et de violence. Malgré tout, j'ose croire, peut-être naïvement, que devant de telles perturbations, devant tant d'insensé, un certain équilibre demeure possible et que pendant qu'il neige ici en septembre, en pays étranger, les déserts fleuriront.

Ainsi, devant cette vie qui se défile, debout au centre du carré de sable de l'humanité, les yeux rougis et les idées étourdies, je sens qu'au creux de mes pensées et de ma sensibilité, une bête mugit en se précipitant « sur le vide qu'un matador fantôme ouvre sans relâche devant lui¹. ». Chaque fois, le sable se lève et voile mon regard, l'insensé et la fatalité s'empoussièrent et pour quelques instants, j'arrive à croire que tout est encore possible et à

¹ Georges BATAILLE. *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1978, p. 144.

faire. Tout me paraît de l'ordre d'un combat, où bravoure, force, rage et colère pourront peut-être repousser de quelques instants l'horrible mort annoncée.

Dès lors, cette posture, cette force aveugle devant la fatalité², en regard de ce qui semble prédit et qui ne peut manquer d'arriver, me paraît contenue dans cette image de mon incapacité à retenir cette bête, ce taureau dans ma tête, qui se rue tête baissée vers ce vide fatal : ce lieu de chute peuplé de promesses de vie qui miroitent, de mirages de vie qui se renouvellent et où seule la mort puisse s'accomplir, et constitue une figure de mon sentiment d'impossibilité de faire sens et d'impuissance face au chaos de la vie : incohérente, non linéaire, discontinue, parsemée d'incidents dont le sens m'échappe et d'événements semblant surgir par une véritable éclipse de raison.

Ainsi, l'art étant une façon de s'interroger ou de reconduire une interrogation fondamentale, mon travail en vidéo et en installation résulte de ce sentiment de désenchantement et s'appuie sur l'émotivité contenue dans cette impression déçue de ne pas pouvoir trouver un sens raisonnable à la fatalité : à l'égard de ce qui m'apparaît irréprésentable, infigurable et innommable. Fatalité qui, je le conçois, se situe autant à travers les petits et les grands événements dramatiques (personnels ou collectifs) et les grands traumatismes de l'histoire; de la Shoah, du génocide rwandais, au massacre de Beslan jusqu'à la destruction de patrimoines fauniques, historiques et culturels, au nom de l'urbanisation

² Fatalité : du latin *Fari* qui signifie « dire, prédire », et de *Fatum* qui signifie « destin, destinée »

accélérée et de l'ignorance. Événements affligeants, pénibles et consternants laissant doucement au fond de ma gorge un [dé]goût amer; une noire traînée descendant jusqu'au cœur et coulant en tout lieu du corps, comme « un cadavre au fil de l'eau³ », au fil de la vie.

Dès lors, ce goût amer me saisissant jusqu'au cœur, cette expérience personnelle du sentiment relié au désenchantement — bien qu'ici traduit dans la métaphore — rend possible le travail de création THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, en s'y trouvant, comme incarné au cœur d'un lieu décrépît installé en galerie, des faits et gestes de 3 enfants déconcertés et de cet instant dramatique, leitmotiv de leur frêle existence, reconduit dans l'idée de faire tomber les oiseaux. Petite épopée matérialisée sous forme d'installation filmique où la fatalité, légèrement empoussiérée par un regard artistique, n'a de visage précis que celui d'un moment qui ne cesse d'arriver, toujours à venir, encore absent, mais dont la possible venue lui confère une présence massive. La chute des oiseaux comme récit fatal, à la fois insensé et lourd de sens (esthétique, poétique et symbolique), parce que porteur de vie et d'un soupçon de féerie.

³ Laure BATAILLE. *Écrits de Laure*, texte établi par J. Peignot et le collectif Change, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, Paris, 1979, p. 172.

1.2 CHUTE DU SENS

L'art permet de s'agripper et d'éviter de perdre trop souvent pied dans ce paysage bordé de forêts de fatalités, peuplées d'instantanés tragiques qui surgissent ou s'évanouissent sans prévenir, d'occasions construites par l'homme, laissées à la traîne et dans la négligence, par peur de devoir en assumer les conséquences. Ainsi, mon corps sensible et désenchanté perd pied dans ce parcours, la fatalité n'étant qu'insensé, trous de sens et crevasses choquantes et insupportables, alors, féroce je m'agrippe à l'art, à l'occasion de sillonner ce paysage sans trop de chutes, en construisant du sens (personnel) qui ne soit pas qu'insensé, mais aussi poésie, car opérant dans l'espace des possibles. Un sens surgissant de l'intégration dans l'œuvre d'éléments lui étant à priori étrangers et faisant naître des liens ou des tensions entre ces divers éléments.

Plus généralement, l'être désenchanté a la force de croire qui s'essouffle et se fane devant la réalité dépouillée de son caractère charmant ou mystérieux. Déçu et dépourvu d'illusions pour s'agripper, il ressemble au portrait des «derniers hommes» et des «anges vides» que trace Peter Sloterdijk, dans son *Essai d'intoxication volontaire*, en tant que figure de l'individu sans message à transmettre, errant dans le sillon de sa propre piste :

On les a placés devant cette alternative : devenir des rois ou des courriers des rois. À la manière des enfants, ils voulurent tous être courriers. C'est pourquoi il n'y a que des courriers, ils courent le monde et comme il n'y a pas de rois, se crient les uns aux autres des nouvelles devenues absurdes. Ils mettraient volontiers fin à leur misérable existence, mais ils ne l'osent

pas, à cause du serment de fidélité.⁴

L'art n'est peut-être en fait que cette opportunité qui me permet de donner du sens à cette mission essoufflante, à ce sentiment désenchanté devant la fatalité. Toujours courrier, mais d'un autre roi. Cette fois, je cours en criant haut et fort la possibilité de réactiver pour soi-même les vérités dont on a besoin. Mais voilà que toutes ces vérités, qui donnent un sens à ma course effrénée, rendent compte d'un roi personnel, d'un roi égoïste, et alors, que faire de tous ces rois qui se cachent au creux des courriers, de toutes les vérités qu'ils souhaiteront crier? Ainsi ce sentiment de désenchantement, bien que vécu de manière personnelle, constitue aussi un souci central de notre époque, comme on peut le voir autant chez de nombreux penseurs — Weber (*Économie et société*, 1995), Lévinas (*Entre-nous : Essais sur le penser-à-l'autre*, 1991), Vattimo (*La fin de la modernité : Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, 1987), Agamben (*L'Homme sans contenu*, 1996), Gauchet (*Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, 1985) — que chez certains artistes — Anri Sala, Anthony Goicolea, Aernout Mik — et semble un mal intimement lié à ce jour où, en guise de nouvelle à répandre, c'est l'annonce de la mort *du Roi*, de l'effondrement de l'être suprême, qui sera clamée haut et fort de la bouche des courriers.

S'il y a en moi l'ébauche d'un sentiment de désenchantement, en tant que réaction affective dont les causes me sont bien personnelles, le désenchantement ressenti par notre époque, de manière viscérale, s'est lui d'abord défini en rapport à la modernité, où la désacralisation de la nature provoque un surinvestissement de la science. Dieu mis à mort,

⁴ Franz KAFKA. Cité dans : Peter SLOTERDIJK. *Essai d'intoxication volontaire*, Hachette Littératures, Paris, 2001 p. 42.

démis de ses fonctions de *Roi* suprême, l'être n'a de choix que l'abandon de toutes croyances suggérant un ordre supérieur à celui de la nature, d'un sens absolu irréductible aux lois de la nature et aux explications rationnelles.

Le vague à l'âme, l'être cohabite avec sa finitude et son manque de fondement, au sein d'une humanité en crise marquée par la disparition de toute croyance. Max Weber trace ainsi le portrait de l'homme postmoderne exilé de la métaphysique, considérant les événements du monde comme l'unique produit de forces physiques, dont la compréhension lui semble constamment accessible. Le monde en vient ainsi à être considéré comme affaibli ou dépourvu de sa signification fondamentale, étant réduit à un pur mécanisme physique sans intention. « Le désenchantement du monde, ce n'est donc pas seulement la négation de l'interférence du surnaturel dans l'ici-bas, mais aussi : la vacance du sens⁵. »

Et ce sens parti au loin, en chute, n'est autre que ce sens mystique, rassurant par sa seule condition de vérité ultime, et plutôt succédé par un nihilisme, un désenchantement profond. Dès lors, ce sens qui, pour moi, semble manquer devant la fatalité, cette absence de sens provoquant ce goût amer au creux de ma gorge, cette noire traînée irritant et blessant corps et cœur, ne peut se définir ou se résoudre totalement par cette même équation, dans ce geste de négation postmoderne d'un sens mystique, mais peut du moins, me permettre de définir une recherche d'un sens poétique pouvant révoquer la fatalité, y ressusciter une beauté, en n'étant

⁵ Catherine COLLIOT-THÉLÈNE. *Max Weber et l'histoire*, PUF, Paris, 1990, p. 66.

pas insensé. Un sens me rassurant pouvant peut-être se profiler sous l'action du geste artistique, un geste comme « interférence du surnaturel dans l'ici-bas »⁶, et tout à l'image des vérités que se permet de déclamer haut et fort le *courrier* de mon *roi* égoïste et personnel. Ainsi, je me permet de penser l'art en tant qu'essence surnaturelle, pour produire un « effet » de sens sur la fatalité, pour adoucir cette saveur du vide, ce goût amer du désenchantement, se fait au risque de produire des œuvres comme architecture de vérités personnelles, marquées par la seule insistance d'être.

1.3 PRÉCARITÉ ET TENSION DE L'ÊTRE

Une séquence émouvante du film *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* (Part 3, 2005-2006)⁷ (fig. 1.1, p. 30) de l'artiste Yang Fudong présente 2 femmes, jupons de dentelle blanche et mains tachées, les pieds dans la boue jusqu'aux genoux et le regard à la fois aguerri et mélancolique. Silencieuses dans cette nature, qui paraît encore sans tache, ces 2 femmes considèrent fixement une délicate armature de branches prenant la forme d'une bête à cornes, d'une bête de somme, debout, dans cet étang de boue, comme oubliée de l'Homme et du temps. Notre monde désenchanté ne se trouve-t-il pas justement, lui aussi, comme ces femmes du film de Yang Fudong? Un monde figé, témoin, devant des traditions, des croyances et des fondements devenus squelette ou faible armature de branches? L'humanité

⁶ COLLIOT-THÉLÈNE, op. cit., p. 66.

⁷ Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea. *Yang Fudong*, édition Skira, Milano, 2006, p. 27.

debout, observant sa bête à cornes, sa bête allégorique, les quatre pattes ancrées dans la boue, le corps traversé par le vent et le temps et sans possibilité de lui faire porter ses charges et ses fardeaux.

Si la perte de notre recours aux croyances religieuses ou magiques, en tant que mode d'explication et d'interprétation du monde, constitue une forme de désenchantement, c'est plus fondamentalement que l'homme postmoderne se voit privé de la possibilité de rejeter le *fardeau* du monde sur cet autre (L'être suprême : Dieu). Pénible responsabilité dont chaque être est aujourd'hui chargé, devant assumer l'amour et la haine qu'il se porte à lui-même, dans l'égoïsme autant que dans le refus de soi. Un tel être vit confusément son ambiguïté, ne pouvant se réclamer d'une identité assurée et cohérente.

Mais voilà que cette position instable et tendue, cette précarité de l'être désenchanté qui semble vivre toujours en mourant sans cesse, possède certaines similitudes avec cette pulsion interne blottie au fond de moi et de l'ordre d'une « insubmersible dichotomie imposant en permanence une gestion au jour le jour de la déchirure, tâche redoutable parce que jamais couronnée d'un franc succès⁸ ». Ainsi, cette déchirure, ce conflit interne irréconciliable qui m'habite et se répand jusqu'au lieu de ma pensée artistique, se répercute dans l'œuvre,

⁸ Régis DEBRAY. *Les communions humaines, pour en finir avec la religion*, Fayard, Paris, 2005, p 128.

l'ébranle et la chavire comme une pulsion faisant s'élever ses voix plurielles. L'installation filmique THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX permet dans son architecture même les oppositions internes, de la fatalité se confondant à l'indéterminisme, à ce lieu unique possédant de multiples trames temporelles et narratives, la *chute des oiseaux* devient une fragile épopée pour constater d'un même élan ma foi et ma méfiance en ce monde, comme une nostalgie de l'avenir — en tant que fatalité — couplée d'un bonheur d'être (fig. 1.2 et 1.3, p. 31).

Dès lors, l'Être en tension sur lui-même, tout comme l'œuvre tendue ou déchirée, est un récit où s'établit le pronom réfléchi *se*. S'Être : pour rester — en étant — sans se soucier d'être. Mise en scène de l'Être précaire de Lévinas, le travail photographique d'Anthony Goicolea, *Dentention Séries*⁹, 2001, décuple le même garçon (Anthony Goicolea lui-même) et le mobilise au sein d'une bande d'« hommes-enfants », libres et désinvoltes, semblant poursuivis par cette aventure de vivre malgré tout. (fig. 1.4 et 1.5, p. 32) L'artiste, ainsi traversé de l'insistance d'être et d'un « instinct de conservation¹⁰ », paraît multiplier avec excès le « dernier homme¹¹ » au risque de se faire lui-même violence :

Secret d'une sauvagerie excluant délibération et calcul, violence en guise d'étants qui s'affirment sans égards les uns pour les autres dans le souci d'être. Vie des vivants dans la lutte pour la vie; histoire naturelle des humains dans le sang et les larmes, des guerres entre personnes, nations et classes; matière des choses, dure matière; solidité; le fermé-sur-soi jusque

⁹ Anthony GOICOLEA. *Anthony Goicolea*, Twin Palms Publishers, Sante Fe, 2005, p. 46-47.

¹⁰ Emmanuel LÉVINAS. *Entre nous : Essais sur le penser-à-l'autre*, B. Grasset, Paris, 1991, p. 9.

¹¹ SLOTERDIJK, op. cit., p. 42.

dans les confinements intra-atomiques dont parlent les physiciens¹².

Ainsi, pour mieux définir le concept de désenchantement du monde, nous vivons simultanément l'affaiblissement du sens — un sens mythique, un sens d'être — et la surproduction de sens — pluralité des voix par la science, les médias — dans un seul projet d'être. La postmodernité conjugue donc sevrage sémantique et griserie sémiotique : « chute du sens, emballement des signes, aimantation du réel par le virtuel¹³ ».

1.4 POSTURE / ÉTAT D'INCESSANTE RÉMISSION

Bien que mon sentiment personnel du désenchantement soit probablement intimement lié à celui dont souffre notre époque, à ce mal-être profond, à ce désenchantement du monde, c'est, en tant qu'artiste et être sensible, ce sentiment déçu personnel qui tapisse les murs de ma tête et, en l'occurrence, celui dont je décris le mieux les motifs et les couleurs, qui provoque et agence mon travail de création.

¹² LÉVINAS, op. cit., p. 11.

¹³ Michel GUÉRIN. « Après la modernité, hommage à Giorgio Agamben et Gianni Vattimo », *La pensée de midi*, no. 3, hiver 2000, Actes Sud, Arles, p. 156.

En fait, confrontée à la fatalité, devant ce qui ne peut manquer d'arriver, je suis en posture d'incessante rémission. Du latin *remissio* et de la famille du verbe *missus* signifiant l'action de « laisser aller de nouveau », de « remettre », la position de rémission constitue l'attitude que j'adopte et qui dirige mon regard artistique pour [à la fois] faire l'expérience du désenchantement et le confronter. État incertain et risqué qui promet le bonheur en vous suturant le cœur déchiré, être en rémission signifie renvoyer, abandonner, oublier, mais aussi se remettre, s'abandonner et se re-mémorer. Métaphoriquement, ma tête me dit qu'il faut « laisser aller », abandonner, souhaiter la guérison, mais je « reprends » toujours, alors il faut sans cesse renvoyer, « laisser aller de nouveau », comme s'il s'agissait de puiser du mal ma propre vitalité. Gianni Vattimo, décrivant l'être désenchanté, articule plutôt l'état de résignation face à la métaphysique, « si ce n'est une remontée qui sert à se souvenir de l'être comme ce dont déjà, et depuis toujours, nous avons pris congé¹⁴ ». Ainsi, je tente de pratiquer la rémission comme une remontée pour ne jamais oublier complètement [pour éviter de se guérir] les pires violences ou atrocités dont l'homme est capable.

Dès lors, l'œuvre d'art, comme résultante artistique d'une remontée, d'une incessante rémission, permet ici de traiter de la fatalité, du drame ou du tragique comme d'un oubli devant être opéré par la mémoire elle-même, l'ayant écorchée, marquée. Qu'en reste-t-il donc? Davantage qu'un souvenir aux pourtours de trou noir, il s'agit peut-être de considérer l'œuvre comme étant l'écorchure, la marque, celle-ci n'étant pas la fatalité, le drame ou la

¹⁴ Gianni VATTIMO. *La fin de la modernité : Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, p. 170.

tragédie, mais son comparable augmenté de cette traversée au travers de la mémoire. Chez Giorgio Agamben je reconnais le processus de rémission lorsque l'expérience de l'œuvre passe par ce qu'il nomme l'expérience de « l'immémorial, qui se précipite de mémoire en mémoire sans jamais accéder lui-même au souvenir, [et qui] est proprement inoubliable¹⁵ ».

Ainsi, pour confronter mon sentiment de désenchantement, ma pratique artistique, en tant qu'incessante rémission, opère en transformant l'événement tragique ou l'instant dramatique en oublis mémorables; pénible combat pour conserver aux choses leur magnifique défaillance et faire de la *chute des oiseaux* un hymne pour contempler ici-bas les beautés d'en haut. Mon travail de création consiste donc à architecturer, à matérialiser l'état de rémission et faire de l'œuvre le théâtre d'un sentiment désenchanté, où la fatalité y joue d'une poésie douce et réconfortante, et où la vie — lente et chaotique — de 3 enfants, Théo, Taureau et Turquoise, semble simultanément menacée et rassurée (fig. 1.6 et 1.7 p. 33).

1.5 PEUT-ÊTRE ET POSSIBILITÉS

S'il m'importe, à travers mon travail de création, de construire du sens poétique, de combler ce vide interprétatif qu'est mon sentiment de désenchantement face à la fatalité — en

¹⁵ Giorgio AGAMBEN. *L'Homme sans contenu*, Circé, Paris, 1996, p. 50.

présence de l'instant dramatique — je ne compte pas, toutefois, créer artificieusement un ré-enchantement. À l'image de la pensée de Gianni Vattimo, qui affirme que ce désenchantement postmoderne est notre provenance matricielle et que de « ne pas trahir le désenchantement, c'est comprendre qu'il ne peut pas s'en tenir à la pure et simple réciprocité de la communication, de l'égalité entre les individus¹⁶ », j'ai aussi cette impression que si notre monde est désenchanté, alors notre monde est le désenchantement et que tout doit être tenté à l'intérieur de celui-ci. Tout comme mes actes et mes gestes doivent être tentés à l'intérieur de ces murs tapissés de mon expérience personnelle du désenchantement.

Paradoxalement, le sens s'agite adroitement et merveilleusement devant mes yeux. Une rouge provocation qui sans cesse s'épuise et s'évapore, pour toujours ressurgir, lorsque je m'essouffle, ne l'espérant plus. Dès lors, si la création me permet de « faire sens »¹⁷ ou de construire du sens, c'est davantage pour « faire lien », de moi à moi, de moi au monde, de l'homme au monde et des hommes entre eux, entre ce qui a été dit, vécu et ce qui devra l'être. Ainsi, l'œuvre d'art en tant que forme d'expérience du lien, « l'œuvre-sens » ou « l'œuvre-lien », permet de « trouver notre voie propre entre un sens qui nous fuit en nous faisant courir le risque de l'irréalité et le virtuel qui nous cerne en menaçant d'occuper le lieu de la réalité¹⁸ ». Ainsi, cette voie propre qu'il faut trouver se dessine peut-être comme route intermédiaire, celle-là même qui ne semble plus autorisée par la postmodernité, qui conjugue

¹⁶ Gianni VATTIMO. *Éthique de l'interprétation*, La Découverte, Paris, 1989, p. 160.

¹⁷ Les guillemets sont ici utilisés car il s'agit d'un anglicisme (to make sens)

¹⁸ GUÉRIN, op. cit., p. 156.

plutôt sevrage sémantique et griserie sémiotique. En fait, cette route intermédiaire constitue le lieu du possible et des possibilités où s'épanouit véritablement l'être désenchanté.

Étrangement je célèbre ce lieu, ce lieu de l'œuvre d'art, cet espace où l'imagination est au pouvoir et où j'ai loisir à envisager le réel, à en repousser les limites. Ainsi, l'œuvre THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX met en espace un lieu unique où réalité filmée et représentée matériellement cohabitent et s'accordent, se contredisent et se contaminent, comme extensions d'une même réalité, d'une même virtualité.

Instable et précaire, le possible se présente à moi comme l'instant où l'on suppose et entrevoit à la fois la question et la réponse, l'arrivée et le départ, le début et la fin, chaque fois comme provoquant la naissance d'un milieu de potentialités, vacillantes et toujours sur le bord de l'évanouissement. Gianni Vattimo définit la possibilité pure comme étant la mort,

en tant qu'elle demeure de façon permanente une possibilité qui, en se réalisant, rendrait impossibles toutes les autres possibilités situées en deçà d'elle-même, elle joue encore comme le facteur qui manifeste dans toutes les autres possibilités leur caractère de possibilité, et donc confère à l'existence le rythme mobile d'un *discursus* : d'un contexte dont le sens se constitue comme une totalité musicale qui ne s'arrête jamais sur une note particulière¹⁹.

Dès lors, le sens ne semble se donner qu'en relation à la mortalité et l'être ne pouvant se déployer que dans l'éventualité de sa disparition. Le désenchantement du monde, comme

¹⁹ VATTIMO, 1987, op. cit., p 120.

symptôme de la postmodernité, met en place cette vision nihiliste de la constitution de « l'être-là » dans la mesure où il vit en permanence la possibilité de « ne-plus-être-là ». Ainsi, la pensée de Gianni Vattimo construit ce système de la permanence du possible comme condition à l'existence de l'être désenchanté. La mort au bout du regard, l'existence se constitue comme capacité à prospecter des possibilités d'existences alternatives.

L'installation filmique THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, en tant qu'« œuvre-sens » ou « œuvre-lien », s'organise — plus métaphoriquement — dans cette dynamique de la permanence du possible, où le corps du récit, amputé ou blessé, ne tient qu'à son instant dramatique, dépourvu d'amorce et sans dénouement, et couchant l'aptitude à sentir comme toujours en puissance, ce qui pourrait survenir dans ce qui est. Cette fiction ou ce récit de l'œuvre, au même titre que la totalité musicale de Gianni Vattimo, n'est que pistes de sens et de significations dans la mobilité, toujours en devenir, et laisse aux spectateurs de l'œuvre le choix de faire s'arrêter ce récit sur une note particulière, le choix d'y faire advenir ses propres vérités, dans ce qui manque ou lui fait défaut.

L'œuvre peut ainsi se définir comme la capacité à prospecter des « possibilités d'existence » en tant que pures possibilités, peut-être parce que tout comme l'imaginaire, l'art est un leurre, et semble autoriser certaines audaces, arrondit les angles trop contraignants de la réalité. Je considère mon travail artistique en tant que prospecteur de possibilités précisément parce que je tente, à l'intérieur même de l'œuvre, de maintenir vivant le

sentiment d'une lutte ou d'une opposition entre nécessité et impossibilité. Il s'agit peut-être ainsi de convoquer l'insensé et la fatalité, *la chute des oiseaux*, pour fonder le récit et produire du sens, pour « mettre en avant la terre comme élément obscur dans lequel tout s'enracine, puise sa propre vitalité, sans jamais réussir à en épuiser l'obscurité²⁰ ». Mais il y a nécessité d'user de stratagèmes pour parvenir à confronter le sentiment de désenchantement et la fatalité, notamment en leur taillant une place de choix, au sein même de l'œuvre, pour en comprendre réellement les forces qui les composent et y saisir tout le potentiel de sens qui y est contenu. Plus exactement, par l'art, je pallie ce sentiment personnel du désenchantement, je le confronte tout en admettant que sa présence précieuse à mes côtés m'anime tout autant que l'orage, les tempêtes et le tumulte. Mon travail en vidéo et en installation devient le lieu du *possible des fatalités* et mes productions semblent chaque fois réactiver le mythe, la fiction ou l'instant dramatique, non pas tant pour créer le ré-enchantement ou l'émerveillement, mais davantage pour fixer, représenter l'état chaotique d'une réalité, faisant maintenant sens pour moi, car déplacée à l'état de récit ou de fiction²¹ : (fig. 1.8 à 1.10, p. 34 à 36)

[...] l'art parvient ainsi encore une fois à faire de l'incapacité de l'homme à sortir de son statut historique éternellement suspendu entre vieux et neuf, passé et futur, l'espace même où il peut prendre la mesure originelle de son séjour dans le présent et retrouver à chaque fois le sens de son action. Selon le principe qui veut que seulement dans la maison en flammes devienne visible pour la

²⁰ VATTIMO, 1987, op. cit., p. 129.

²¹ Se référer à certaines œuvres récentes : le court-métrage Shanghai (2005) (fig. 1.10, p 36) présente, par exemple, l'urbanisation accélérée et la disparition de l'horizon par une ligne rouge encerclant l'ensemble du décor. Aussi, l'installation vidéo Génocide(s) (2006) (fig. 1.9, p. 35) se permet de grouper le corps de deux enfants, un mur de céramique blanche, un texte poétique en français, un paragraphe de l'hymne national russe, une baignoire remplie d'eau rouge et une baignoire remplie d'eau verte dans l'optique de tracer un portrait du mot « génocide ». Finalement, l'installation vidéo Between Rooms (2006) (fig. 1.8, p. 34), où deux enfants se déplacent dans un conduit de ventilation, permet, grâce à un ralenti vidéo extrême, de mettre en scène une situation tendue et irréconciliable, un moment d'inapaisement où l'impression de bien-être se confronte au sentiment de danger.

première fois le problème architectonique fondamental, l'art aussi, parvenu au bout de son destin, rend visible son projet originel²².

Véritable « maison en flammes », l'œuvre THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX me permet de retrouver du sens, de [re]lier, concilier, objectiver ce qui m'est insupportable et panser l'impensable. Mon travail artistique doit s'inscrire comme incessante possibilité, en tant que lieu qui admet et suppose le drame, la fin, la chute et le mal — personnel ou collectif — tout en n'admettant pas nécessairement leur réalisation.

Il ne s'agit pas toutefois de créer une œuvre comme lieu de *négation et d'inaccomplissement*, mais davantage comme espace dynamique, mouvant et instable d'où le sens émerge de la mobilité même. Pour reprendre la pensée de Gianni Vattimo à propos de l'œuvre d'art comme modèle de la dé-fondation, je propose des œuvres vidéo et installatives qui « fonde(nt) le monde tandis qu'(elles) en exhibe(nt) l'absence de fondement. ». Et ce monde dont il est question, ici, et en regard de mon travail artistique, n'est autre que ce frêle univers matérialisé ou architecturé en galerie, doutant par son statut même de construction imaginaire et se présentant ainsi à la fois vivant et en proie à la mort (au sens de disparition, de moment éphémère).

La chute des oiseaux, ainsi que tout l'imaginaire s'y rattachant au sein de l'œuvre, en tant qu'événement, doit avoir quelques chances d'être ou de se produire sans que l'on n'ait

²² AGAMBEN, 1996, op. cit., p. 149-150.

jamais de certitude à ce sujet. En fait, la seule certitude qui puisse être ou que l'œuvre autorise se présente peut-être comme la mise en espace et en matérialité de la mobilité d'un « conflit irréconciliable » entre conditions d'existence, potentialités et absence de réalisation effective, et se construisant par l'existence d'oppositions entre les diverses voix contenues dans l'œuvre : voix d'un monde filmé, voix d'un univers matérialisé en galerie, voix des matériaux qui y sont contenus, voix de la trame sonore, voix des objets et des accessoires qui s'y éparpillent.. J'utilise l'expression « voix » en parlant des divers éléments qui construisent l'œuvre, et ce sens que l'œuvre s'exprime par l'intermédiaire de ceux-ci. Ils sont les agents de la parole de l'œuvre. Des voix plurielles qui s'accordent et se désaccordent formant l'architecture d'un dispositif polyphonique.

En ce sens, l'œuvre THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, en tant que lieu de la mobilité et tout à l'image du conflit interne qui m'anime, qui me permet de trouver dans la défaillance, dans la fatalité, le bruit magnifique d'une promesse de vie, admet la précarité, les oppositions internes et les voix/voies multiples pour éviter l'univocité et pour produire du sens. Dès lors, l'exploration du conflit comme dialectique me permet de structurer ma pratique artistique pour pallier mon sentiment personnel du désenchantement, cette impression déçue de ne pas pouvoir trouver un sens raisonnable à la fatalité : à l'égard de ce qui m'apparaît irréprésentable, infigurable et innommable



Figure 1.1 Yang Fudong, image issue du film *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, Part 3*, (2005-2006)



Figure 1.2 détail, image issue de la vidéo *KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)



Figure 1.3 détail, image issue de la vidéo *OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE* (2008)



Figure 1.4 Anthony Goicolea *Detention Series, Pile* (2001)



Figure 1.5 Anthony Goicolea *Detention Series, Warrior* (2001)



Figure 1.6 détail intérieur *KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)



Figure 1.7 détail extérieur *KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)



Figure 1.8 *Between Rooms* (2006)

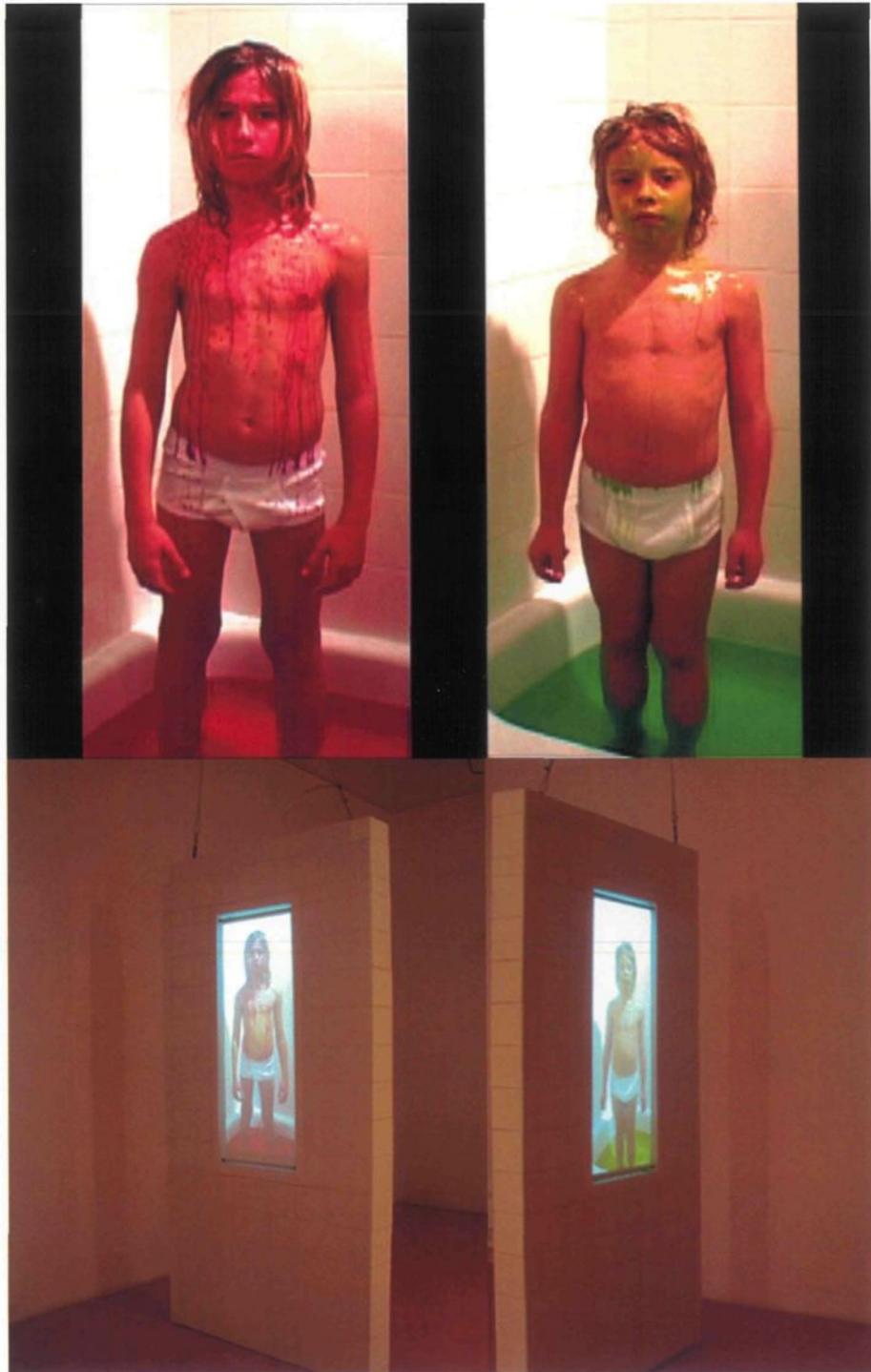


Figure 1.9 *GÉNOCIDÉ(S)* (2005)



Figure 1.10 *SHANGHAI* (2005)

CHAPITRE II

POLYPHONIE ET CACOPHONIE

C'est en soi-même qu'on porte l'oppositionalnaire le plus dangereux. Celui qui force à dépasser ce qui a été, ce qui est. Celui qui nie le « lendemain » et le « futur ». Celui qui ne peut coexister avec le « sentiment de sécurité », avec « l'assurance contre la vie », avec « la paix chez soi ». Celui qui pousse au large les êtres humains, comme le vent enfle la voile. Celui qui les détache du rocher auquel ils s'agrippaient, de la branche à laquelle ils se raccrochaient hier encore.

BATAILLE, op. cit., p. 156.

CHAPITRE II

POLYPHONIE ET CACOPHONIE

Au sein du chapitre deux, il sera question de la notion d'œuvre conflictuelle en tant que lieu de la mobilité. D'abord, je précise que le conflit qui traverse l'œuvre est de l'ordre d'une confrontation poétique et sémantique, d'un tiraillement, au sein même de ses diverses composantes. Dès lors, l'œuvre d'Anri Sala: *No Baragan, No Cry* pourra véritablement servir de portrait de ce que doit contenir et permettre l'œuvre conflictuelle. Ensuite, je trace un parallèle avec les notions de la polyphonie (Bakhtine) et de la révolte (Kristeva) afin de définir l'œuvre conflictuelle comme un discours constitué de multiples voix qui s'accordent et se désaccordent. J'explique ainsi comment ces voix de l'œuvre se construisent par un processus de création dépliant et multipliant le sens des images, des mots et des concepts. Puis, j'évoque la possibilité de construire une œuvre qui admet la fatalité, mais qui, par le dialogue de ses voix plurielles, agencent un récit en constante redéfinition. Ainsi, je réfléchis à l'œuvre comme une construction cacophonique : qui évite la pseudo harmonie et les résolutions hâtives. Il sera question d'une œuvre qui n'arrive pas à dire une fois pour toutes, car ses sens et ses significations sont sans cesse remobilisés et se déclinent en possibilités d'issus multiples.

2.1 CORPS PERMÉABLE

JE SUIS CONSTAMMENT TRAVERSÉE PAR LES CHOSES : mon corps étant toujours en état d'osmose, lente pénétration des sujets, des images, des sons et des matières. C'est en moi qu'elles prennent sens. L'esprit, en présence de ces corps étrangers, leur assigne par défaut, dans un élan fiévreux, une direction, une signification, une forme, une valeur afin qu'ils prennent [et renvoient à présent] du sens. L'artiste est constitué d'un corps astucieusement mutilé, finement troué pour assurer la traversée de la matière sensible, l'absorption des diverses réalités, dans une respiration constante et souvent difficile. L'art n'est peut-être requis

que lorsque l'esprit ne parvient plus à faire sens, que la fièvre grimpe, toujours et sans cesse, provoquant la fatigue et nous laissant tête basse et lasse, les muscles du cou déchirés. État sensible de l'être bousculé qui absorbe, accumule et considère la réalité avant de la renvoyer, de la restituer dans un élan créateur. En fait, l'art en tant qu'acte est la résultante d'un travail de ré-appropriation, de restitution.

Ainsi, l'art est absorption et emprunts, ré-appropriation de réalités autres. Véritable travail de reformulation, le geste de création permet la formation d'une œuvre en tant que langage et corps, comme le jaillissement ou la naissance au monde d'un petit univers sensible et organisé, dont les tout premiers balbutiements constitueront certainement un amalgame de paroles — bruits, rires, cris, plaintes et pleurs — que d'autres lui auront glissées dans la bouche, comme un legs pour construire plus grand et plus fort un langage personnel et propre à cet univers de sens : à l'œuvre d'art. Petit à petit, l'artiste active le travail de création : mâche, remodèle, re-visite et absorbe toutes ces paroles et ces concepts empruntés qui furent, en ce « temps-enfant » d'organisation, de construction et de re-formulation, l'essence, le sens et le souffle d'une pensée.

Une instable cellule orageuse : voilà ce qu'est cette pensée, ma pensée. Elle se compose de la rencontre de différents fronts, des fronts aux allures de ces concepts et aussi de tous ces balbutiements que je me permets d'emprunter — ou avec qui je dialogue — et qui me glissent dans la bouche pour aussitôt rejallir et ressortir mêlés de moi. Dès lors, dans l'optique

d'élaborer un parcours de recherche et une réflexion tout à l'image d'un travail de production balisé ou traversé par la notion de conflit, je choisis le dialogue avec les théories esthétiques et de la psychanalyse, que sont la polyphonie (Bakhtine) et la révolte (Kristeva), ceci afin de penser l'installation et la vidéo en tant que lieu de la mobilité. Mon corps-paroi, troué et perméable, permet le mélange de ces théories et des pensées qui sont miennes, pour l'obtention d'une solution, pour re-préciser la notion même de conflit et d'œuvre conflictuelle, en validant l'élaboration d'univers poétiques et d'architectures sensibles. Architecture ou construction qui, tout comme l'œuvre THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, constitue un univers ou encore un théâtre d'épopée qui admet la précarité, où les oppositions internes et les voix/voies sont multiples pour éviter l'univocité et pour produire du sens.

2.2 VACARME CONTRE VACUITÉ : L'ŒUVRE CONFLICTUELLE

De la notion de conflit, j'entends d'emblée une confrontation interne — un tiraillement au sein même de l'œuvre — dépourvue de sa charge de négativité et de violence, que trop souvent l'actualité de tous les jours entreprend de lui rendre, à coups d'attentats suicides, d'enfants qui meurent et de terres rougies par tant de vies inutilement brisées. Loin d'exclure les chocs et les heurts, je propose, en tant qu'artiste, un conflit qui les admet en les situant au plan abstrait, non pas dans les faits, mais dans la fiction. Là où se déforment les idées préconçues, les images habitées de chacun et où se forment les mots qui parlent plusieurs langues et les événements qui disent tout et rien à la fois. Grondement doux et tout à la fois

sourd, comme emmuré à l'intérieur des mots, des images et des concepts, qui supplie pourtant qu'on s'y attarde, qu'on prête l'oreille au risque d'y trouver tumultes et confusions. Et c'est précisément ce que l'idée de conflit suppose : l'art en combat et l'œuvre en désordre, une œuvre dont les sens — ou significations — s'agitent, se cognent et cherchent à s'évincer réciproquement.

Ainsi, l'image conflictuelle, (au sens d'une œuvre comme entité esthétique; par exemple : l'image de la chute des oiseaux rendue par l'œuvre.) résultante de forces antagonistes qui se butent réciproquement et de tensions internes qui refusent de céder pour le meilleur et pour le pire, construit son sens et sa voix par l'ampleur des sens et significations qui se déclinent en possibilités d'issues, de récits et de fictions multiples et infinies, à l'intérieur même de l'œuvre.

Peut-être tout cela n'est que stratégie évoquée dans la mesure où je crains la fin et l'insupportable deuil dans lequel les petites morts des choses, des actes et des pensées me plongent et me noient. Je poursuis l'exploration du conflit comme dynamique de création dans une éthique de me situer face à ce sentiment de désenchantement et d'objectiver, de concilier ce qui donc me semble insupportable. L'art se doit d'éviter de donner des réponses faciles, et doit davantage se définir tout à l'image de ce qu'est la vie, c'est-à-dire non linéaire, discontinue, incohérente et parsemée d'incidents, mais qui, par la fiction, admet la pluralité, l'indéterminisme et le mouvement perpétuel.

2.3 BÉGALEMENTS

Dans cet esprit de l'œuvre conflictuelle, le travail photographique de l'artiste albanais Anri Sala met en scène cette idée de l'œuvre en tant que construction tendue dont les voix plurielles semblent constamment « vouloir dire » et ne jamais s'accomplir dans un message, une signification, une image donnée une fois pour toutes. Les pieds pendants et le regard perdu, sur le toit d'un édifice à étages qui surplombe la ville de Mexico, un cheval blanc comme neige repose lourdement sur un socle de métal. Il semble, dans son déséquilibre, à la fois matérialiser le caractère de ce qui est et de ce qui n'est plus. L'œuvre photographique *No Baragan, No Cry*²³ (fig. 2.1, p. 62) témoigne de présence et d'absence, d'éphémère et de mémoire et se compose d'un monument précaire, d'une sculpture équine dis-fonctionnelle et conçue pour ne pas survivre au jour, et rappelle, dans un geste décalé et mélancolique, la passion de l'architecte mexicain Luis Baragan pour les chevaux. Devant sa résidence, l'homme avait fait construire des chevaux de bois posant fièrement sur des socles de métal, statues qui aujourd'hui ont disparu, n'existent plus. Mais le cheval blanc d'Anri Sala, aussi figé dans cette photographie que les chevaux de bois de Baragan, semble étrangement allier équilibre et déficit. L'œuvre semble chorégrapier ou plutôt « faire avec » un sentiment déçu qui comble ou pallie les manques, les absences et les disparitions. Un sentiment qui est aussi l'impression que dorénavant rien ne pourra rester intact, immuable et immortel. Tout n'est peut-être que brefs souvenirs, frêles architectures de sens, réalités décalées ou déconnectées de leurs véritables environnements, monuments imparfaits et toujours prêts à s'écrouler pour

²³ Mark GODFREY. Hans ULRICH OBRIST. Liam GILLICK. *Anri Sala*, Phaidon, New-York, 2006, p. 82-83.

laisser la place à de nouveaux *instants-chevaux de sens*. Pourtant, dans ce portrait qui me paraît signaler une faillite des utopies, des grands moments et des grandes statues disparues, le calme, la blancheur et la grâce de l'animal, le bleu du ciel et les impressions de ville au loin apaisent ce sentiment d'inconfort créé par cette mise en scène étrange et inaccoutumée.

Ainsi *No Baragan, No Cry*, ce portrait trouble et troublant de l'absence devenue présence, se lit davantage comme un sentiment, une émotion, un état intermédiaire, instable et irréconciliable. Une œuvre *conflictuelle* parce qu'à l'intérieur de celle-ci, tout reste à régler, rien ne s'y entend, tout s'oppose, aucun accord n'est possible, que le *possible accord*. Des chevaux de bois de Baragan au cheval blanc décalé de Sala, une humanité s'installe, à la manière d'un enfant qui voulait faire plaisir – et l'on y prend plaisir. Mais une impression amère se confronte à ce plaisir, lorsqu'on s'imagine que des anciennes statues à la nouvelle, s'est opérée une modification brutale, comme si l'histoire avait trébuché, avait bégayé.

J'envisage *No Baragan, No cry* d'Anri Sala, et donc l'idée d'œuvre conflictuelle, en tant que moment bavard et tendu où nous saurions nous placer la main devant la bouche lorsqu'il s'agit de tirer des conclusions. L'œuvre-conflit, constamment inquiète, ne tient pas à provoquer sa propre mort, à mettre en péril sa capacité à dialoguer. Il n'y a pas dans l'œuvre conflictuelle un message donné une fois pour toutes. Par conséquent, ce n'est pas ce qui se tait — le silence ou le mutisme — et ce qui pourrait avoir l'air d'un refus de dire ou de parler qui doit surgir de l'œuvre, mais véritablement un flot de paroles et de voix comme un

surgissement, une naissance, une infatigable arrivée de sens qui ne se tait ni ne tarit jamais. Éruption de peut-être et de possibilités où tout est encore et sans cesse à faire, à dire, dans une temporalité toujours reconduite, sous forme de bégaiements — bégaiements qui ne doivent conduire au blocage, au mutisme, mais davantage à la re-formulation. Des sens qui s'enfargent, s'essoufflent et s'épuisent pour simultanément s'apaiser et se reconduire en séditions de significations. L'œuvre-conflit craint les résolutions hâtives et refuse l'identité unique du sujet.

Petite confusion en forme de perturbation et douce commotion en sa présence. Je travaille ainsi l'œuvre pour le spectateur et souhaite qu'il s'anime de sensibilité, comme moi devant l'orage. Effectivement, j'adore les orages, j'y comprends chaque fois que j'assiste bien en vie à la possibilité qu'a l'humanité de mourir, ou de s'éteindre comme des flammes vacillantes de chandelles dans un courant d'air. Mon ventre se serre en entendant le tonnerre se briser sur le sol. La pluie martèle et inonde mes idées, je ne pense plus qu'à cela. Petite perturbation sous forme d'un tremblement du ciel et d'un grand chagrin d'en haut qui me rappelle qu'on ne décide pas de tout, qu'il faut parfois subir et attendre. Comment, dans de tels moments, ne pas craindre pour les oiseaux dans le ciel? Alors, c'est ainsi et sans prétention, que je me figure le spectateur et sa relation à l'œuvre conflictuelle, poursuivant le combat, dans l'instabilité chronique et dans la supposition, l'œuvre le martelant de ses voix plurielles, lui soulignant qu'il faut ici subir — au sens d'être l'objet de l'œuvre— mais que grande est sa liberté de craindre, de s'inquiéter et d'adopter une position réactive et affective, sachant que métaphoriquement, il *goûte à la mort sans y laisser sa peau*.

Ce danger de l'œuvre ne réside peut-être que dans la perte du rapport à soi, « à travers la perte de repères concrets, qu'il faut retrouver par un travail de refigurabilité entendue comme la (re) connaissance de la réalité de l'être comme acteur conscient dans un monde réel²⁴ ». En fait, l'art ne tient peut-être qu'à cela : enfiévrer gentiment, toucher au mystique et guider par tant de pistes promises. Nous laissant responsable et autonome dans l'affirmation de vérité(s) individuelle(s) et personnelle(s). Le parcours interprétatif est balisé, mais certaines bornes manquent. Une certaine liberté s'offre au spectateur qui, souvent, dans cette latitude interprétative, utilise son discours pour compléter le parcours. L'art peut donc préserver son processus fonctionnel de reconnaissance de la réalité, une réalité qui n'est en fait que différée, qui se présente à nous différemment chaque fois, mais qui reste cependant la même. L'œuvre témoigne alors d'une réalité composée d'un *Je* pluriel, un *Je* débordant d'interprétations et de discours.

2.4 JE-S- : BABELISME ET GRINCEMENT DES VOIX

Si le *Je* de Rimbaud, semblait-il, était *autre*, mon *Je* à moi — et celui de l'œuvre — court et se fatigue. Ses voix — voies — sont pluralités et ses discours se dispersent en mille facettes. Dans le silence, mon *Je* crie fort. Un silence gris, comme exposé à la lumière, d'où émane une multitude de tonalités silencieuses. Pluralité des tons et des visions, dont aucun n'est objet, mais tous sujets à se compléter réciproquement.

²⁴ Luce LEFEBVRE. « Les perturbations comme processus cognitif », *ETC Montréal, Les perturbations*, no 53, p. 18.

Mon *Je* est un moi désabusé, mais profondément gorgé d'espoir. Sueur aux tempes, ma conscience tente le saut, geste grand et périlleux, mais combien euphorique. Si, dans cette chute, dans cet espace entre la naissance et la mort des choses, entre le silence et le mot, se trouvait la possibilité de vivre et d'apprendre la langue qui plaît à mes mots/maux pour exister? S'il s'agissait de l'espace-temps entre le lancer des dés et leur impact au moment de l'atterrissage? N'est admissible assurément qu'une des six faces du dé : fatalité. À coup sûr, entre ces absolus, se trouve la trame du possible, le lieu venteux de la métamorphose où soufflent la commotion et l'inordination. L'Entre-deux confus où le dé déplié voit ses six faces juxtaposées sur une même surface : indéterminisme. In-déterminisme, du latin (*in*)*determinare*, « dont on ne peut assigner les bornes », illimité, infini.

Mon *Je* est un moi désabusé et gorgé d'espoir. Mon *Je* est un moi « égorgé d'espoir ». Ma conscience saute et s'immobilise brusquement dans la chute, comme suspendue dans l'espace des possibles et des peut-être. L'intervalle — ou l'à-côté — où le mot parle plusieurs langues; comme un petit pays culturel, bondé d'artistes résidents et d'œuvres d'art en tant qu'économie de résistance pour construire les bâtiments de sens et de fiction nobles et solides. Là, et seulement là, il est permis d'étendre l'infini de ma tête sur le réel. Par conséquent, l'intervalle des possibles demeure intervalle et n'est maintenu en vie que si l'impossible menace : l'espace du cadre est délimité par le cadre et n'existe que par lui. Dans cette optique, l'homme malade n'est en posture de rémission que si la maladie et la santé l'inquiètent. Ainsi, dans mon travail artistique, la fatalité et l'indéterminisme, le revers et l'avers, se côtoient et s'additionnent, pour qu'existe l'espace de suspension, l'entre-deux. Il s'agit d'une promenade

peut-être davantage asymptotique que parallèle. La tragédie de la fatalité conserve son masque, mais de sa bouche, s'écoule une poésie réconfortante et ré-conciliante. Le revers et l'obvers discutent et se comprennent, mais il semble que chacun tient à conserver son langage. Le babélisme confère donc aux œuvres tant la lourdeur de la fatalité que l'optimisme de l'avvers, un délicieux goût amer en guise d'impression d'inapaisement : saveur du vide et de la chute.

J'honore la fatalité ou le revers, puisque l'état de magnifique défaillance dans lequel il me plonge sert de rebond pour trouver l'intervalle du possible, là où dans un état de commotion, je cherche sensiblement des solutions poétiques et esthétiques à la fatalité. Travail artistique souvent dissonant qui cherche à rompre la tranquillité et à créer du sens en admettant à la fois la fatalité, le drame ou le tragique comme ancrage d'une réflexion, mais aussi comme discours constitué d'autres discours.

C'est par ce *Je* qu'est construite l'œuvre conflictuelle THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX – en tant qu'installation ou *architecture* filmique – rassemblant moments sensibles, morceaux d'émotions, motions d'inquiétudes et motifs en forme de petits bonheurs. Il s'agit d'un *Je* pluriel qui s'active et s'expose en adoptant plusieurs voix et en faisant se contredire les instances discursives, pour permettre la mise en scène de ma crainte de la fatalité et de mon sentiment de désenchantement. Un sentiment comme un grand pays en forme de vide interprétatif, me laissant trop souvent perdue en son paysage ~~de mon val sans échos.~~

En pratiquant l'extraction des voix multiples d'un événement, d'une image, d'un mot ou d'un concept qui relève de l'instant dramatique, du tragique ou de la fatalité, et en les matérialisant, il devient possible d'établir un dialogue entre toutes ces voix. Il n'y a donc plus de signification unique et *ce qui ne pouvait pas ne pas arriver* semble, dans cet espace de dialogue, devenir sans conclusion, sans synthèse. La création d'une œuvre conflictuelle passe donc par la démultiplication et la fragmentation des concepts, qui deviennent sans point axial. La pluralité des langues ainsi que la confrontation des discours (esthétique, poétique, formel, sémantique, rythmique, etc.) et des idéologies permettent de désamorcer la fatalité (tout en la gardant présente comme figure) et renvoient à l'exploratoire, au prospectif et au cognitif.

L'œuvre polyphonique, en tant que petite épopée filmique et architecturale, agit comme force de dissociation pour éviter l'attraction confusionnelle des choses et des êtres. THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, en tentant de restituer ou de faire entendre les diverses voix et réalités (sonore, matérielle, esthétique, poétique) d'un instant dramatique refuse la pseudo harmonie, la prépondérance absolue et l'identité unique du sujet. En ce sens, l'œuvre conflictuelle allie polyphonie et cacophonie, non pas parce qu'elle se présente en tant que mélange confus d'éléments divers, mais bien parce qu'elle évite que ses voix plurielles entretiennent un rapport harmonique. Musique des images, matières et espaces, composée dans la confrontation et le grincement des silences et des bruits, des tons de gris et des couleurs éclatantes, des agitations et des lenteurs. Une mélodie asynchrone et rythmée de la marche côte à côte de la fatalité et de l'indéterminisme ainsi qu'un babélisme filtré, retransmis, en des airs de babillage, de dialogue.

L'œuvre-épopée est tout à l'image du mot russe *Slovo*, employé par Mikhaïl Bakhtine pour redéfinir la réalité linguistique, qui signifie à la fois « mot », comme unité, mais aussi « discours » comme l'enchaînement des unités. Un langage peut être ainsi porté par un sujet et/ou un sujet peut se dégager d'un discours. « Ce mot/ce discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un « je » multiplié peut occuper *simultanément*. De *dialogique* d'abord, car nous y entendons la voix de l'autre — du destinataire —, il devient profondément *polyphonique*, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre²⁵ ».

En fait, le *Je* devient l'espace des conversations et des rapports de dialogue puisque le mot, selon Mikhaïl Bakhtine, ne renvoie jamais à une seule conscience, à une seule voix. La voix du mot consiste à passer d'une bouche à l'autre, d'un contexte à un autre contexte, d'un groupe social à un autre, d'une génération à une autre génération. Considérant les divers éléments de l'œuvre THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX comme des voix participant à la composition d'un discours, il est possible, par exemple, de faire passer le concept de « Turquoise » d'un contexte esthétique, formel à un contexte narratif. En fait, l'œuvre discute et se dispute pour rassembler, pour me rassembler, autour du sentiment de vide, de désenchantement qui me creuse, et me permettre d'y trouver une nouvelle entrée d'air; grande trappe pour éviter l'essoufflement et ré-activer l'impression d'un « *Je-s*²⁶ » présent en toute chose.

²⁵ Mikhaïl BAKHTINE. *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p. 35.

²⁶ Julia KRISTEVA. (Préface) In Mikhaïl BAKHTINE. *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p.13.

2.5 IMAGES-ARÈNES : DES SENS EN CAVALE

Bouche béante, le mot, tout comme l'image, est ouvert. Il avale et dévale les significations et parle différemment selon les contextes. Malléable, chacun l'habite de sa voix et le transmet au prochain qui le recevra déjà habité. Mikhaïl Bakhtine parle alors de translinguistique pour définir cet espace de la réalisation du discours. Julia Kristeva, elle, en présentant l'oeuvre de ce dernier, témoigne d'une intertextualité, au sens où il existe une interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul mot, texte ou discours. Et cette « action-entre », cet assemblage de la voix de l'autre résidant dans la bouche du mot et de celle du *Je* le recevant, est rendue possible par l'articulation flexible qui les allie, les réunit. En fait, tout comme la langue constitue l'organe de la parole, elle est, cette fois au sens d'un système linguistique et par métaphore, l'axe commun autour duquel s'activent aisément les sens pluriels du *Je*, dans un roulement continu, de l'antre de la gorge aux commissures des lèvres et glissant sur le palais à vif de tant de mobilités..

S'il s'agit ici de l'articulation des sens du mot, je souhaite croire que l'image, qu'elle soit vidéographique, filmique, sonore ou qu'elle implique une matérialité ou une architecture, possède l'organe qui, tout comme la langue dans la bouche béante du mot, actionne le roulement des sens et significations. En ce sens, les éléments composant une oeuvre ou un travail de création constituent également *la langue* de l'oeuvre, en tant que système abstrait de

signes organisant *sa parole*, son discours et son récit. L'œuvre peut ainsi être envisagée comme une bouche, cette grande cour intérieure de l'intertextualité de l'image qui, si spacieuse soit-elle, se doit de recracher et de relâcher sans cesse des *Je-s* en boules qui seront aussitôt remâchés par d'autres. L'œuvre, comme allégorie de la bouche béante, permet le mélange des saveurs, des essences et des significations et dans un mouvement de mastication amplifiée, occasionne des contorsions et la désarticulation des *Je-s* tirillés. Par exemple, l'installation OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE admet une mobilité continue du sens des divers éléments qui y sont présents en leur permettant une interaction constante. Ainsi, la couleur turquoise des oiseaux au sol relance le turquoise sur les mains de l'enfant dans l'image vidéo. La couleur rose des robes des garçons s'agence étrangement à celle des matériaux de construction du mur ainsi qu'au rose de l'habit du «petit Jésus russe» dans le tableau déposé au bas de la vitre. Enfin, le titre de l'installation qui propose l'idée de la « négligence » bouscule les épinettes mortes maintenues bien droites par un pied de bois et un tableau démontrant une scène de chasse s'allie aux gestes posés par les enfants dans l'image vidéo et aux oiseaux turquoises au sol (fig. 2.2, p. 63). À ce sujet, le chapitre trois évoque concrètement les divers sens et significations que prend l'action de «faire tomber les oiseaux».

Ainsi, l'œuvre ou l'image conflictuelle se désarticule tout comme le mot. Geste malhabile, glissement, d'une violence molle, mais augmentant de façon considérable et excessive la capacité de flexion, la flexibilité de la matière. Les signes, les syllabes, les codes, les couleurs, les lignes, les contrastes se rejoignent, se plient en tous sens, comme jamais. Se touchent avec prudence et gêne, comme des êtres qui s'appivoisent en des heures de première

fois. L'image désarticulée se glisse là où on ne l'attendait pas, adopte des positions complexes, opère d'incroyables torsions et jouit de possibilités infinies qui me laissent parfois sans souffle.

La pensée artistique permet ou provoque la dislocation des mots et des images dans leur unité même. Grande perturbation qui ébranle leur cohésion, leur impression d'identité unique, leur tout en fusion semblant univoque et indivisible et se répandant en une coulée épaisse de sens. Une nuisance considérable à toutes relations préétablies, aux langages déjà habités de paroles et d'instant figés. En fait, je crois qu'il n'y a ni images ni paroles à ce point paralysées, déshumanisées. Peut-être, par contre, que leur avenir n'en serait que plus facilement garanti si notre regard cessait chaque fois d'y contempler la — sa — fin, comme une petite mort en forme de point à la fin des phrases. Plutôt y voir des pauses pour reprendre son souffle, retrouver la vie²⁷.

La lecture ou le décodage des mots et des images se doit de procéder avec les mêmes tactiques qui ont permis leur construction; en tant que paquet de sens et d'essences, assemblage d'occasions et amalgames de logiques particulières, le mot et l'image ne sont que profil, contours, minces parois, qui circonscrivent, délimitent la latitude de leurs composantes. Mot-enclos, image-arène où courent, se croisent et se cognent le(s) sens des choses qui, une

²⁷ À propos de l'esthétique de l'œuvre conflictuelle, se référer à certaines œuvres récentes, où la désarticulation des images, des mots, des concepts s'y retrouve déjà. Voir à ce sujet la note 21.

fois devant l'exercice de lecture et de décodage, s'évadent, s'ouvrent et se déversent à tout rompre, dans de multiples voix — voies —, dans toutes les directions, au risque de se perdre de brefs instants. Volubiles moments de liberté pour *les* sens des choses, jusqu'au moment où, à nouveau encerclés, profilés, ravalés, ils articuleront de nouvelles images, des paroles autres pour encore réinventer nos manières d'être, d'agir et de sentir.

Incessamment désarticulés et ré-articulés en leurs diverses réalités sémantiques, l'image et le mot s'exposent à *côté et avec* leurs multiples composantes, comme l'homme et ses avoirs. Chacune des parties de sens qui compose le profil, étant en elle-même autonome pour caractériser l'image ou le mot, s'illustre véritablement en degrés de latitude où chaque fois on remarque une infime variation du sens. Voilà des images tempérées et des mots qui connaissent les grands vents et les inondations, les déserts en fleurs et les lacs qui se meurent.

La polyphonie, en reposant sur le mot *Slovo*, qui en soi témoigne simultanément de la partie et du tout, de l'image comme arène et des sens qui y cavalent, repose sur une plurivocité du mot et admet la variété et la contradiction. En fait, ce qui traverse le vocabulaire constitue peut-être une force alogique, « des sphères verbales proposant un ensemble d'expressions qui semblent violer toutes les distances habituelles entre les choses²⁸ ». L'image-conflit ou l'œuvre conflictuelle doit, en ce sens, être traversée de cette force alogique et braver poétiquement les

²⁸ Jean PEYTARD, *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours*, BERTRAND-LACOSTE, Paris, 1995, p.89.

parois entre les choses, à grands coups de beauté dans la fatalité, au risque de causer des déchirures, à jamais irréparables, irréconciliables. Des distances irritées (à vif), comme des frontières perméables en peine de rétention et responsables des plus riches croisements humains et culturels.

2.6 GRAND DÉPLOIEMENT

Devenus échos de la fatalité créée de par le sommet des monts et du creux des vallées, les concepts linguistiques de polyphonie et de dialogisme, établis par Mikhaïl Bakhtine, en rapport au mot et à la structure du discours, m'accompagnent au pays du désenchantement. En fait, je pratique *l'effritement des systèmes de représentation*, je fragmente, multiplie, décale et substitue les concepts. L'installation filmique THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX constitue l'architecture des multiples *Je* se faisant entendre dans l'événement dramatique que serait poétiquement *la chute des oiseaux* provoquée par les faits et gestes de trois enfants. Je construis des dispositifs créatifs à la manière dont Mikhaïl Bakhtine définit l'écriture ou le texte polyphonique. « Le texte s'empare des idéologies et, par la confrontation des *Je-s* parlant, ou des textes, leur fait voir leurs supports inconscients²⁹ ». L'œuvre est donc une mise en scène artistique où les idéologies s'exposent, s'épuisent ou se répondent, dans leur confrontation sémiotique. Chacune devenant la réinterprétation d'une autre et s'y comparant jalousement. Par exemple, le « turquoise » est à la fois couleur, prénom, oiseaux sur le sol,

²⁹ KRISTEVA, op. cit., p. 18.

rideaux à la fenêtre, trace de mains et de vie sur les murs d'une cuisine, mais aussi l'indice d'un récit, de l'événement dramatique de la chute des oiseaux.

Grand déploiement. J'ai déroulé et déplié le sens des mots, des concepts, des images ou des récits pour y déceler toutes les réalités sémantiques, esthétiques et poétiques susceptibles d'y être contenues, comme un souffle présent dans toute chose. Aussi, l'œuvre doute, car ces diverses réalités se confrontent et se relancent dans un irréconciliable conflit, provoquant la discussion incessante des voix. Je sème le doute et récolte la tempête. L'installation filmique construit le décor d'une vie au présent, un lieu troublant et troublé par la présence massive des traces d'un passé annonçant le pire à venir. Les tons de gris, de turquoise et de rose s'éparpillent pour représenter simultanément diverses réalités et les images en mouvement luttent sans relâche pour éviter de tomber dans la fixité. Ce procédé de travail me renvoie à l'exploratoire, au prospectif et au cognitif et ceci afin de provoquer l'inaisance, dans le sens où le concept emprunté nous instruit (le spectateur et moi) sur un contexte réel: celui de l'énoncé de l'œuvre et un en devenir: celui du possible contenu dans l'œuvre. En fait, en construisant un discours qui rend compte de la plurivocité d'un mot ou d'un concept, l'autre (le récepteur de l'œuvre) pourra à la fois recevoir des mots habités de ses inquiétudes ou connaissances et d'autres déjà habités par un sens qui m'est personnel :

Le discours de notre vie pratique est plein de mots appartenant à d'autres : il en est dans lesquels nous fondons notre voix, oubliant à qui ils sont, il en est dont nous nous servons pour renforcer nos mots à nous, considérant qu'ils font pour nous autorité, il en est enfin que nous peuplons de nos propres aspirations qui leur sont étrangères ou hostiles³⁰.

³⁰ Mikhaïl BAKHTINE. cité dans Jean PEYTARD. op. cit., p. 71.

Qu'il s'agisse de fonder, de renforcer ou de peupler ma voix par l'emprunt de mots, d'images, c'est davantage pour pousser si fort un cri que pour fixer, figer, cimenter un sens. Un son puissant déployé, semblable à un grincement, survenant et surgissant dans la friction et le frottement des voix multiples. L'œuvre est le crissement de ces voix et dialogues dû à la confrontation d'instances de significations parfois contradictoires à l'intérieur même du mot ou de l'image comme unité, désormais scindée, fragmentée. Je pense par exemple à la temporalité multiple (fig. 3.17, p. 102) que présente l'installation filmique, malgré l'unité de lieu et d'action, ou encore, à ce même lieu dont les murs sont à la fois extérieurs et intérieurs et puis à l'utilisation de mêmes couleurs (le turquoise, le jaune et le rose) pour l'identification d'éléments à priori sans lien, dont la relation n'est pas évidente. Voilà l'œuvre comme un grand cri, comme le sifflement du vent qui perturbe le silence et qui annonce l'orage et la tempête pour éviter les certitudes et détourner les attentes. Douces perturbations, polies, poétiques et sans danger réel.

De la disparition des statues équines de Baragan aux oiseaux qui tombent, l'événement dramatique, tout comme le mot ou l'idéologie, en plus de posséder son propre dialogue intérieur de signification, englobe, dans une sphère de réalités multiples, un sens esthétique, symbolique et poétique. Je conçois que chaque fragment de réalité possède aussi son côté « vidéogénique », en ce sens que l'installation filmique possède le pouvoir de rendre plus belle la fatalité, ne serait-ce que par la possibilité de choisir le côté le plus plastique de son pâle visage empreint d'inévitabilité certaine. Par l'œuvre, je compte révéler l'indéterminisme dans le profond regard de la fatalité et mêler l'avertissement et le revers. L'image dramatique recèle en elle

sa propre réalité cinématographique, photographique, picturale ou architecturale comme inhérente à sa structure. En tant que lieu de l'intertextualité ou espace de chute, elle est discours, elle est poésie, elle est structure esthétique et possède son lot de symboles. L'œuvre THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX est remplie de fatalité, elle est mon impuissance, mais aussi ma chance de faire naître autre chose, comme une parole est toujours une contre-parole, un sens : un non-sens.

2.7 RÉ-VOLTE-FACE

Imprévisible, accidentée et accidentelle, l'œuvre polyphonique oblige à la vigilance et se dresse devant moi dans son parcours sinueux, où la ligne de conduite est parfois encore non définie, pointillée, bouclée et souvent double, mais jamais à sens unique. Mikhaïl Bakhtine entend la polyphonie comme une traversée de l'autre côté de la représentation, celle qui se trouve *là où on ne l'attendait pas*. Il m'est donc possible de m'établir, par la création, dans ce *là éclaté* qui se redéfinit sans cesse, qui se métamorphose dans le dialogue et ne meurt jamais, essayant de mourir toujours :

Bakhtine dévoile ainsi que cet au-travers de la représentation, ce travail qui la ruine, a toujours été l'*autre* du discours théologique, a toujours constitué l'espace dramatique où le « je » prend le masque d'un rire ambigu ou de l'excès sexuel pour mimer le théâtre de son analyse, c'est-à-dire de sa *mort* [...] Théâtre sans scène, donc sans spectacle et sans représentation, car chacun y est son auteur et son acteur, son même et son autre — à Rabelais et Swift, à Joyce, Artaud et Bataille. Ce rire mortuaire du « je » désacralisé s'accentue et se précise, de plus en plus corrosif et efficace, il détruit le monologisme du discours littéraire représentatif et pose la scène généralisée

d'une écriture kaléidoscopique et plurielle où nous ne voyons rien car elle nous voit.³¹

Ainsi, je travaille l'œuvre polyphonique en souhaitant y trouver ce même regard brillant et resplendissant — comme la brillance de l'étoile — qui anime l'écriture kaléidoscopique, parce qu'elle reste en activité, est sans cesse en état d'apparaître, de venue au monde, ne finissant jamais d'arriver. De cet au-travers de la représentation, de cette trouée dans le tableau concret de la réalité, parvient constamment l'étincelante lumière du *Je-s-*, toujours en ré-volte, ne pouvant arriver au monde, restant toujours à venir, à dire, cherchant toujours à re-venir.

L'art et la littérature se permettent ce genre d'intervention dans l'image ou le texte. L'histoire, elle, par exemple, n'a pu suspendre l'arrivée du train de marchandises au camp de concentration de Westerbork, en 1942, au moment où, devant le champ de mauves lupins, Etty Hillesum profitait des chauds rayons de soleil. Ses écrits, par conséquent, lui ont permis de fixer les possibilités esthétiques de l'humanité, alors que le monde connaissait les pires atrocités jamais commises par l'homme envers l'homme :

Je viens à l'instant de monter sur une caisse oubliée parmi les buissons pour compter les wagons de marchandises : il y en avait trente-cinq, avec plusieurs wagons de deuxième classe en tête de l'escorte. Les wagons de marchandises étaient entièrement clos, on avait seulement ôté çà et là quelques lattes et, par ces interstices, dépassaient des mains qui s'agitaient comme celles de noyés. Le ciel est plein d'oiseaux, les lupins violets s'étalent avec un calme princier, deux petites vieilles sont venues s'asseoir sur la caisse pour bavarder, le soleil m'inonde le visage et sous nos yeux

³¹ KRISTEVA, *In* Mikhaïl BAKHTINE. op. cit., p. 32.

s'accomplit un massacre, tout est si incompréhensible. Je vais bien, affectueusement. Etty³².

Ainsi, les écrits de cette jeune Juive parviennent à relater la lourdeur de cette guerre, de ce massacre, sur un fond de bavardage, de sifflements d'oiseaux et de lupins flottant au vent. Il m'est arrivé de penser, peut-être naïvement, que sous le signe de telles atrocités, ni les mauves lupins ni les rayons ardents du soleil ne devraient se balancer au vent ou percer doucement le ciel voilé. Alors, c'est que l'œuvre polyphonique, tout comme les écrits d'Etty Hillesum, peut se permettre de refuser l'entendu, d'éviter de dire une fois pour toutes et, pour cette raison, s'anime d'un désaccord profond, d'une conflictualité profonde qui suspend la chute des choses. Ce matin-là, dans les cahiers d'Etty, le train de marchandise ne semble jamais finir d'arriver.

En ce sens, Julia Kristeva, dans son ouvrage *La Révolte Intime*, témoigne de cette dynamique de la confrontation et du conflit en terme de « Ré-volte ». En tant qu'attitude de questionnement, de re-tournement, de déplacement du sens pour re-fuser, pour re-visiter des concepts et contextes constitutifs de la réalité et pour opérer un retour rétrospectif sans fin. Ainsi, les concepts de polyphonie et de ré-volte s'agitent devant moi et dessinent les contours de ce qui, dans une éthique de me situer face à mon sentiment de désenchantement, m'apparaît comme un détournement à la fatalité, à mon sentiment d'impossibilité d'y faire sens et à mon impression que tout est figé. Loin de moi l'idée de prétendre pouvoir arrêter l'humanité dans sa chute, seulement la ralentir, comme l'oiseau en vol sur place ou le ralentissement du train,

³² Etty HILLESUM. *Une vie bouleversée*, éditions du Seuil, Paris, 1995, p. 277.

l'instant d'un souffle, pour contempler les lupins au vent. Ensuite, libre à moi de laisser cette humanité défiler vers une mort non pas assurée, mais assumée. La première partie de l'installation filmique : *La vitre trahison*, présente ainsi et à mon sens, une scène qui évoque poétiquement cette dynamique de la « ré-volte » (fig. 2.3, p. 64). L'oiseau en vol derrière le carreau de la fenêtre (fig. 2.4, p. 64) semble sans cesse vouloir entrer en collision avec celle-ci, ou plutôt semble destiné à s'y cogner, car au sol, d'autres oiseaux gisent. Par conséquent, cette relation entre l'oiseau à la fenêtre, les oiseaux au sol et l'idée de la collision se trouve incessamment reconduite, toujours en quête de résolution et jamais résolue.

Dès lors, l'œuvre THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, présentée et décrite au chapitre suivant, se déploie en possibilités de sens, « jusqu'aux sensations et aux pulsions³³, et s'avère tendue et « révoltée ». Sous forme d'installation ou d'architecture filmique, elle se constitue en espace de re-mobilisation et se présente comme la matérialisation d'une charge émotive, sa mise en image, en mouvements et en mots, par don de signifiante, pour maintenir les oppositions internes et laisser les questionnements ouverts. Le processus créatif qui mène à la composition de l'œuvre est un geste brutal, une volte-face ou une ré-volte pour réactiver une mémoire personnelle et oser se retrouver face à soi-même pour questionner, contrarier et déplacer le passé, collectif et individuel, et ceci pour rendre garant l'avenir, l'à-venir. Loin de s'afficher comme souvenir retrouvé ou représenté et comme mémoire de l'enfance, l'œuvre joue davantage sur l'enfance de ma mémoire où tout est sans cesse à inventer et à dire. Une re-naissance constante en tant que situation jamais résolue et toujours

³³ Julia KRISTEVA. *La révolte intime*, A. Fayard, Paris, 2000, p. 19.

en quête de résolution. Une œuvre conflictuelle alliant polyphonie et cacophonie, en des airs tendus et discordants. Un instant dramatique fictionnel, où trois enfants œuvrent poétiquement à la chute des oiseaux pour re-constituer mon intimité révoltée.



Figure 2.1 Anri Sala *No Baragan, No Cry*, (2002)



Figure 2.2 détail *OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE* (2008)



Figure 2.3 détail *La vitre trahison* (2008)



Figure 2.4 détail, l'oiseau, image issue de la vidéo *La vitre trahison* (2008)

CHAPITRE III

ARCHITECTURE D'INSTANTS DRAMATIQUES

L'art affirme ce que l'homme a de meilleur: l'Espérance, la Foi, l'Amour, la Beauté, la Prière... Ce dont il rêve, ce en quoi il espère... Quand on jette à l'eau un homme qui ne sait pas nager, c'est son corps, et non lui, qui commence instinctivement à essayer de faire les mouvements qui peuvent le sauver. L'art a quelque chose à voir avec ce corps jeté à l'eau. Il est comme l'instinct de l'humanité qui lutte pour ne pas sombrer au sens spirituel. L'artiste exprime l'instinct spirituel de l'humanité. Son œuvre traduit la tension de l'homme vers l'éternel, le sublime, le tout-puissant, en dépit de l'état de péché du poète lui-même.

Andrei, TARKOVSKI. *Le temps scellé*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004, Paris, p. 279.

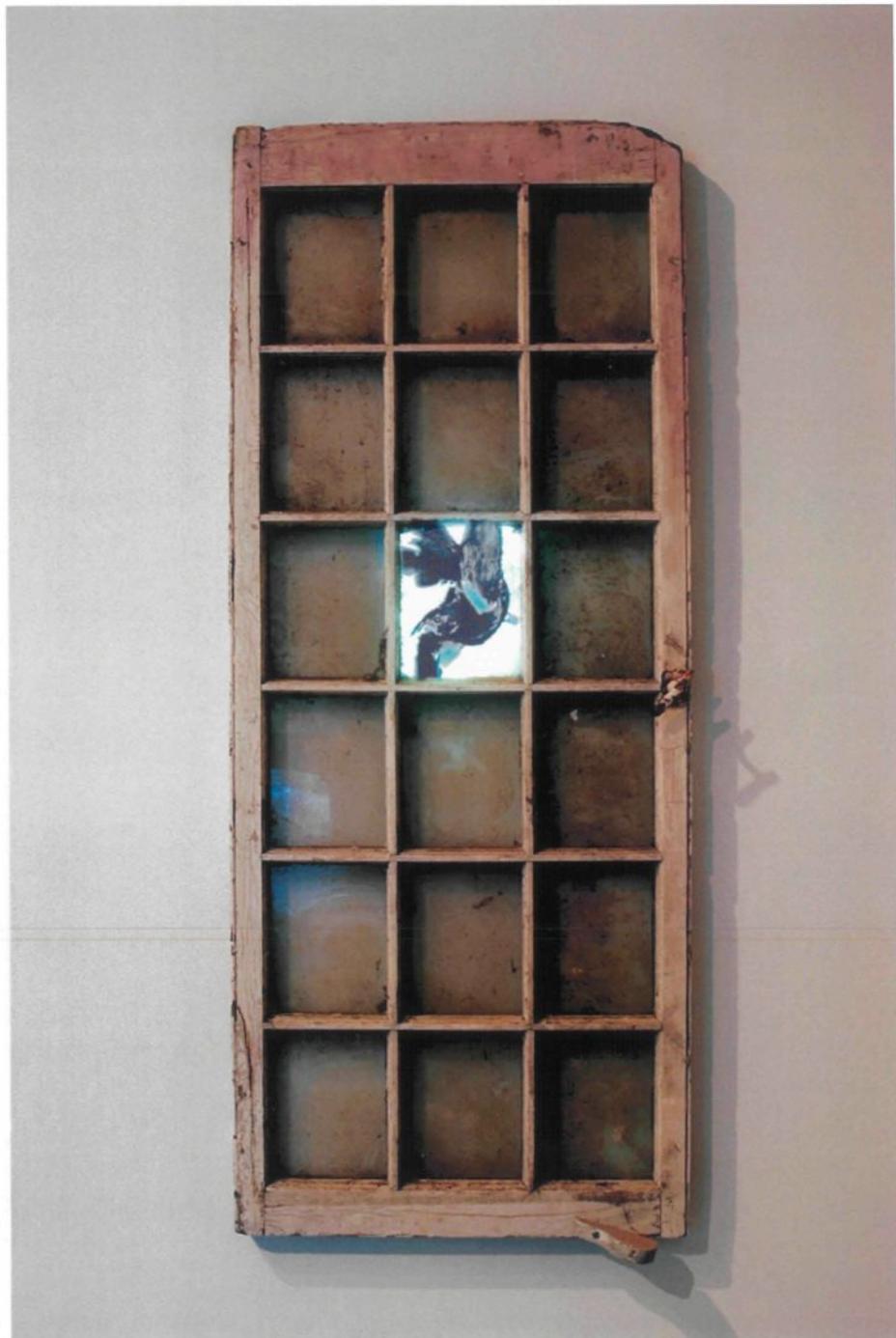


FIGURE 3.1 DÉTAIL *LA VITRE-TRAHISON* (2008)

CHAPITRE III

ARCHITECTURE D'INSTANTS DRAMATIQUES

Dans ce dernier chapitre, il est question de l'œuvre conflictuelle THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX. Nous verrons comment l'instant dramatique, ou fatal, de la chute des oiseaux s'agence, se déploie, dans une architecture alliant la vidéo, l'installation et le décor. Ensuite, j'exposerai les différentes voix (vidéo, sonore, matérielle, esthétique, poétique, symbolique) contenues dans ce récit, comme autant de morceaux, bavards et tendus, composant le portrait d'un événement confondant l'avant et le revers. Puis, il sera alors question de l'œuvre en tant que lieu du possible de la fatalité, et ainsi, de l'incarnation de la vie qui y est contenue : bouleversée et inapaisée.

3.1 THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX

3.1.1 MOTIF ÉMOTIF

LES OISEAUX NE S'HABITUENT PAS. Chaque semaine, j'entends le triste bruit de leur mort instantanée, violente collision entre l'oiseau en vol et son image-reflet, se résumant en un «Toc» sonore et quelques plumes collées à la vitre-trahison (fig. 3.1, p. 66). Deuil hebdomadaire gonflé d'espoir que les choses, tout comme les fenêtres de ma maison, n'ont de cesse de refléter la mort.

À certains moments, par contre, j'ai remarqué que l'oiseau entré en collision avec le paysage virtuel de la vitre éprouvait une commotion passagère pour ensuite s'envoler de nouveau, légèrement ébahi et un peu troublé, vers de nouveaux horizons. Voilà soudain qui

me permet de croire en des collisions dépourvues de fatalités, *aux oiseaux qui tombent sans mourir*. Ainsi je suis parfois saisie par une crainte de la mort, seulement pour l'instant d'un souffle, pour qu'ensuite surviennent et reprennent, avec soulagement, l'envol et le cours des choses, calme et rassurant.

J'aime côtoyer le drame, que ce soit le drame de l'oiseau assommé qui me fait croire à la mort, ou encore, le drame du taureau dans l'arène. Surgit alors le sentiment de gloire, de surpassement, devant la possibilité de survivre, de s'envoler à nouveau, de foncer encore et toujours, sans que la mort y mette un terme.

L'installation filmique THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, souhaite en fait s'installer précisément dans cette dynamique de commotion et de léger trouble où la fatalité ne tient pas à s'associer à la mort, à la fin inévitable des actes et des pensées. Elle invoque ce motif pour croire que les oiseaux ne font que tomber. « Ils se relèveront! » lance timidement l'installation.

Imaginons que l'œuvre ici mise en scène agisse à la façon d'une grande fenêtre où il est possible de se voir et d'entrer en collision avec soi-même. J'y entre à tous les jours et j'y travaille, dans le fracas de vitre et de mes idées, de mes souvenirs et de mes gestes, qui se rencontrent et se reconnaissent.

Quel est donc le récit de cette œuvre installative qui se raconte et me raconte? Puisqu'il s'agit d'une collision, d'un « Toc » sonore, je voudrais raconter la façon dont il est survenu, c'est-à-dire comme l'oiseau à la fenêtre, trompé ou attiré par l'image réfléchie d'un petit univers organisé sur les parois miroitantes de mon imaginaire, et aussitôt assommé pour que mon *Je* désorienté se brise et s'ouvre en de multiples éclats de sens.

3.1.2 CONTEXTURE

Il est difficile pour moi, voire périlleux, de vouloir décrire l'œuvre, en ce sens qu'on ne décrit pas une histoire ni même une fable. L'œuvre-image est agglomération et peut s'auto-expliciter ou s'écrire en blocs de sens et de sensations concentrés qu'il faut savourer pour doucement activer la dissolution des sucres et des significations dans le corps. En ce sens, je crois nécessaire d'accompagner cette description de l'œuvre par un travail d'écriture, la narration et la description seules ne lui rendant pas justice. Ainsi, il m'apparaît important de *décrire et d'écrire* l'installation filmique pour introduire, dans le corps et la tête de mon lecteur, l'énergie de la création, de la cristallisation des pensées sous forme d'œuvre-récit ou d'œuvre-film dont la narration est d'abord et avant tout dynarration, et les matières d'expression au service du récit. Ainsi, dans ce troisième chapitre, je me servirai donc de ces phrases concentrées³⁴, de ces passages d'écriture — qui à mon sens condensent l'essence de

³⁴ Se référer aux sections où le texte se divise en deux colonnes. Ce texte est davantage d'ordre poétique et sert d'introduction aux principales thématiques abordées dans ce chapitre. Il s'agit en fait des différents paragraphes composant deux textes poétiques se rattachant respectivement aux parties de l'œuvre intitulées : KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME et OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE. L'intégrale de ces deux textes se retrouve à la toute fin de ce chapitre.

l'œuvre — pour activer la dissolution des thèmes et concepts constitutifs de l'installation
filmique THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX.

3.1.3 TURQUOISE, THÉO ET TAUREAU

Abrité sous la table de la cuisine sans toit,
Et cachant de ses mains les yeux de TAUREAU,
Pour lui assurer la tranquillité d'esprit,
TURQUOISE aperçoit les eaux du lac en mal de mer,
Par les carreaux sans vitre de la fenêtre d'un blanc centenaire,
Qui en a vu d'autres des années.
À force d'espérer vivre et voir, sa peinture craque et s'écaille.

THÉO épuisé par tant d'effolement se fait petit
Sous la table lui aussi, sa vie recroquevillée.
Une matinée à essuyer ce jaune sur ses mains,
Qui de s'en laver est presque impossible.
Jaune-sang, Jaune-sable.
Jaune parce que sans cesse il pense au lit des lacs.
Grande l'étendue de bleu qui gratte, racle et graffigne
Les montagnes, les terres et les berges
Pour en faire du sable jaune,
Du sable fin qui fait courir l'humanité
Vers les maillots de bain, vers les serviettes de plage.

TAUREAU pris en cavale sous la table
Aveugle par les mains serrées de TURQUOISE
Le sable il déteste car on y court mollement
Pieds lourds, enfant-bête,
Petit corps et grosse tête à cornes
Préfère espérer trouver la force qu'ont les vagues
Pour violemment foncer sur la grève et l'avalier.

Il se sent alors moins seul à mourir.
Non pas qu'il en a contre la vie,
Il ne souhaite pas le mal,
Mais vive est cette pensée de possibles grands désastres
Qui l'empêche de se départir de l'amour qu'il porte aux gens.
S'ouvrir grands les yeux devant la précarité du monde.
Sentir sa fragilité,

Voilà donc trois *prénoms-images* : Théo, Taureau et Turquoise, des enfants dont l'apparition dans l'œuvre déborde et dépasse leur simple réalité de personnages. Leur présence est assurée par la vidéo, mais aussi par les couleurs dans l'espace et les taches sur les murs et les objets; les actes et les conséquences qui en résultent se font sentir dans une forme architecturale, soit une pièce abîmée, une cuisine sans toit, nommée *Kitchen*, décrépité et même décrépité³⁵ par le temps et l'environnement (fig. 3.2 et 3.3, p. 90-91). Ces trois noms tracent l'ébauche de vies fragiles, aux allures poétiques. Ainsi, en guise de costumes pour ces

³⁵ En référence à l'œuvre : aux murs de crépi vieilli, en décrépitude.

trois enfants : il y a des morceaux de ma douce folie qui m'a jadis permis de porter ma délicate robe rose les jours de grandes pluies; il y a aussi des morceaux de ma tête en forme de longues cornes de taureau pour la bête qui y mugit et des morceaux de mon pouvoir, comme artiste, d'adoucir et d'apaiser les malheurs en préférant maculer les visages et les mains de jaune et de turquoise plutôt que de rouge. *Jaune sang, Jaune sable* (fig. 3.4 et 3.5, p. 91-92).

Ces enfants sont désenchantés, paralysés devant ce monde qui « s'imagine », ce monde qui se trouve délaissé par la réalité au profit d'un imaginaire devenu réel. Ainsi, THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE, s'abritent, se recroquevillent ou s'élèvent dans leur solitude. Pris au dépourvu devant ce monde qui s'emballe et se décrépît, leur imaginaire en déroute se confronte à ce lieu, cette cuisine —*Kitchen*— déjà habitée d'un trop-plein d'illusions et d'objets symboliques. Il s'agit d'objets gonflés de charme pour adultes en mal d'enchantement, en besoin de béquilles sacrées. D'un réfrigérateur exempt de vivres, mais bondé de tournesols noirs pour des oiseaux imaginaires (fig. 3.6, p. 93) au tableau illustrant une chasse aux sangliers (fig. 3.7, p. 94) et à celui représentant un petit Jésus russe. (fig. 3.8, p. 94) De la bouteille de verre remplie d'eau « miraculeuse » (fig. 3.9, p. 95), aux épinettes mortes maintenues bien droites par des supports de bois. Ainsi, de l'un à l'autre, il est possible de cerner l'instant de vie d'enfants égarés, d'une vie les devançant et les rendant coupables, ou responsables, de la chute, bien que poétique, des oiseaux. Il s'agit de mettre en scène des êtres frêles, adultes dans leur négligence devant le drame, et toujours enfants dans la composition de cet instant tragique se composant aussi dans la beauté, la lenteur et la

poésie. C'est alors que s'accroît notre capacité à s'émouvoir devant l'enfant placé en situation d'inconfort, on touche alors, et parfois péniblement, du bout des doigts et de tout notre cœur, à un sentiment du désenchantement.

Ainsi, un geste dramatique, leitmotiv de leur frêle existence d'enfants, souligné dans la formule *FAIRE TOMBER LES OISEAUX*, s'illustre en sons, vidéo et accessoires, afin de replonger sans cesse le sens dans l'insensé et leur vie fragile dans la fragilité. L'œuvre, comme architecture d'instant dramatiques, joue et re-joue sans cesse, dans une mouvance et un élan sans atterrissage, sa survivance, car toujours sur le bord de nous faire mourir. Pris au piège par le sentiment de ne pas souhaiter que des êtres blanchis par leur jeunesse, aux noms poétiques de Théo, Taureau et Turquoise, commettent *l'incommettable* et l'impossible chute des oiseaux.

Par la fiction, l'œuvre, tout comme l'art et la littérature, ne se commet pas, elle s'accomplit. Elle crée le monde de la façon dont chaque jour on le détruit, grande épopée qui ne demande qu'à se remplir de sens parce que toujours elle se vide. Bouche béante qui avale mais dévale aussi, pour que la mort, sous forme de fatalité, et le désenchantement qu'elle imagine et installe, serve d'avenir à nos actes et gestes, leur projetant un futur rempli de compassion envers une humanité qui, pour se transcender, devra sans doute s'évanouir. *FAIRE TOMBER LES OISEAUX*, un geste pour nous inviter à contempler sur la terre ferme les beautés d'en haut qui, trop souvent, existent loin de notre regard, aux limites de la vue.

3.2 ARCHITECTURE : AGENCER LE RÉCIT

Kitchen : là où ils habitent, à trois, entassés.
 Les murs décrépits tombent
 Mais les oiseaux y volent et ne se posent jamais.
 Taches roses dans un ciel gris-ciment,
 doucement volent, virevoltent et vacillent.
 Lourd leur pèse sur les ailes la responsabilité du vent.

Vent rouge d'automne, vent blanc d'hiver
 Vent gris de tempête et de tumulte.
 THÉO, TAUREAU et TURQUOISE
 Des vies-enfants que l'éternité regarde.

Enfants désenchantés
 Essoufflés et en mal d'air : trop-plein de terre et de sable
 Désirent faire tomber tous ces oiseaux
 Leur emprunter, l'instant d'une commotion,
 L'air des cieux dans leurs poumons
 Le vent gris sous leurs ailes.
 Les gaver ensuite de noir tournesol
 Leur demander d'emporter là-haut
 Tous les cris et les larmes

J'ai une envie insistante de conciliation incessante et ce besoin d'entre-deux à satisfaire.
 Les concepts de polyphonie et de révolte, établis par Bakhtine et Kristeva, m'accordent la possibilité de penser la création comme lieu de conflit pour maintenir dans l'œuvre les oppositions internes. C'est pourquoi il me semble d'autant plus pertinent de faire s'élever dans l'œuvre une voix tierce, conflictuelle, un cri perçant comme une promesse tenue à l'une et à l'autre des parties, en gage de leur alliance jamais éternelle, toujours instable et jamais harmonique

L'œuvre THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, se construit en deux volets, en deux plans d'une même histoire qui s'intitulent : KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME (salle I)(fig. 3.10, p. 96) ainsi que OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE³⁶ (salle II) (fig. 3.11,

³⁶ En ce sens, le mélange des mots en anglais et en français, dans le titre des deux installations, me permet de construire un énoncé esthétique et poétique équilibré. En fait, pour un même mot, une réalité même, l'anglais et le français utilisent des agencements, des rythmiques et des accents sonores qui leur sont propres. Ainsi, pour

p. 97). Cette œuvre n'est pas seulement installation ni même de la vidéo ou du cinéma, mais davantage cette tierce voix, amalgame de genres, de médiums et de discours que je me plais à définir en tant qu'« installation filmique³⁷ ». Ne s'agissant pas ici de proposer prétentieusement l'idée d'hybridité tant réclamée par le concept d'interdisciplinarité, mais plutôt une exigence de circonscrire ma pratique artistique, d'en préciser les contenus par un travail de re-figuration des discours et langages propres au cinéma, à la vidéo et à l'installation pour, d'un d'élan créateur et nourricier, en re-tirer profit. Geste d'appropriation peut-être égoïste, mais ô combien pertinent dans l'optique d'une re-structuration de la pensée et dans la formulation d'un discours en accord avec mon travail de création.

Dès lors, l'installation filmique fait fièrement son cinéma en proposant la mise en espace et en lieu d'un fragment de récit dans le temps : un espace-temps autre, celui de cette maison-cuisine *Kitchen*, habitée par les tensions d'une vie bouleversée, celle de ces trois enfants désenchantés en mal d'oiseaux et d'air. L'image filmique, littéralement cadrée par des murs recouverts d'un ciment crépi et isolés par une surface rose de laine isolante, se construit aussi de hors-champs aux allures de murs de salle d'exposition, d'un blanc aseptisé, servant uniquement à l'accrochage des systèmes de projection vidéo de l'oeuvre-film.

l'expression choisie, je sélectionne le mot qui me semble plus approprié, en regard de ses qualités sensibles et sonores. Ici, je choisis les mots anglais *kitchen* plutôt que «cuisine» et *out of* plutôt qu'«à l'extérieur de». Par conséquent, l'expression «un matin sans cri ni larme» et le mot «négligence» sont à mon sens plus sensibles en français. Enfin, je conçois que certains mots possèdent un sens poétique plus grand lorsqu'ils sont utilisés en français ou en anglais.

³⁷ J'emploie les mots «film» et «filmique» en référence au langage, aux codes cinématographiques. En ce sens, je conçois qu'il est possible de faire *un film en vidéo* ou d'affirmer qu'une *vidéo fait son cinéma*. Ici, dans l'œuvre, la vidéo est matériau, au même titre que le crépi, les épinettes mortes et le sable, et rend possible le récit filmique.

Mais cette œuvre d'imagination en tant que récit filmique, loin de se contenter d'une présence bidimensionnelle sur écran, s'ouvre à l'espace du réel, maintient entre le monde représenté ou filmé un état de redéfinition mutuelle et perpétuelle. Le récit s'est éclaté dans l'espace, gonflé sous la pression du devoir de prendre place ici et maintenant, au présent, de n'avoir de choix que celui de s'incruster dans la trame du réel. Il se présente ici en tant que film incarné, espace de vie et d'histoires enchevêtrées, où le décor du récit abrite en *ses murs et fenêtres*, sous forme matérielle et vidéo, la présence des vies-enfants et des paysages troublés qui font le récit (fig. 3.12, p.98). Ici, l'œuvre polyphonique résonne de ses voix plurielles, les meubles et les accessoires, le plancher, les fenêtres et les portes déjà centenaires, ainsi que l'action et les paysages vidéo, la présence des enfants, leurs costumes et la trame sonore, toutes ces choses possèdent leurs histoires personnelles, qu'elles soient d'ordre matériel, temporel, événementiel, esthétique ou humain. Elles constituent les sens de l'œuvre qui se rencontrent, se confrontent, s'interrompent, se contredisent et se relancent en une architecture complexe. Le décor du récit, tout comme le cadre cinématographique, est la condition d'apparition d'un univers sensible qui s'invente, se raconte et s'estompe sans cesse.

En ce sens, l'œuvre THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, se présente poétiquement sous forme de *cinéma gris*, d'une image qui s'est arrêtée à mi-chemin au cours d'un fondu au noir, qui a été prise entre présence et absence, naissance et évaporation, clarté et obscurité. C'est un cinéma-tiers qui se présente à la fois par ses images animées et inimaginables, par ses objets inanimés aux récits imaginables, et par sa « négligence » entre le monde filmé, représenté et le monde réel, hors film. Ainsi, l'œuvre se constitue en tant que

récit filmique matérialisé dans l'espace; architecture plutôt qu'installation, car la construction abrite le récit et répond aux règles et proportions que ce dernier détermine. Cette architecture de sens et de fragments régit les conditions d'existence du récit à un point tel qu'il ne peut avoir lieu hors de cette architecture.

L'architecture et le récit filmique se rencontrent dès lors dans cette œuvre aux allures de décors et de studio de tournage afin de répondre à un besoin incessant de conciliation, de dialogue, entre l'occupation et la construction matérielle de l'espace et le pouvoir d'extension de la réalité des images en mouvement. Véritable lieu du phénomène ou du récit filmique, le décor — cinématographique ou télévisuel — en étant construit dans l'optique d'un regard dirigé, d'une ligne de conduite unique, d'un seul espace écranique, n'a de réalité que celle de l'univers cinématographique et possède donc, comme inhérents à sa structure, le récit filmique, l'univers virtuel et les possibilités d'un espace-temps propres au cinéma.

Qu'il s'agisse donc ici du moment *KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME*, installé dans la salle II de la galerie, ou du moment *OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE*, construit dans la salle III, le récit installé, sous forme d'architecture filmique, constitue le décor et les conditions d'existence de l'instant dramatique qui se condense dans la proposition imagée de la chute des oiseaux. *Kitchen*, lieu abîmé où la vie semble à l'étroit, paraît négligé, abandonné, laissé à lui-même — tout comme les trois enfants s'y trouvant — par ses murs de crépi craquelé, son plancher meurtri et délaissé par la peinture, ses meubles défectueux, son réfrigérateur jauni

ainsi que ses portes et fenêtres plus que centenaires³⁸. Toutes ces choses fatiguées de toutes ces années et affichant l'envie de dire qu'elles ont déjà trop vécu.

Intemporelle et décalée, *Kitchen* constitue l'étendue où se déploie la substance de l'imaginaire rattachée au récit filmique, à l'instant dramatique. À travers les fenêtres et les portes, sur les murs de crépi et sous la table, des images vidéo témoignent d'une vie bien présente et font office d'ambiances au récit, de temporalités et d'actions posées par les protagonistes du récit filmique. Sur le mur où se trouve un vieux réfrigérateur, transformé en espace de rangement pour des quantités incroyables de tournesols noirs, une image vidéo, faisant office de tapisserie et présentant des silhouettes d'oiseaux, est ralentie à un point tel que le mouvement y est presque imperceptible. *Les oiseaux y volent et ne se posent jamais* (fig. 3.13, p. 99). Sur un autre mur, par une immense fenêtre, il est possible de voir dehors : le vent souffle à coup de tumulte sur le lac agité et se décompose en tons de gris. Par une porte, on observe le soleil qui se lève et éclaire la grève pour libérer le jour (fig. 3.14, p. 100). Parfois, par la fenêtre, il n'y a ni tumulte ni jour qui se lève, seulement l'oiseau qui encore et toujours est trompé par son image reflet (salle I).

Théo, Taureau et Turquoise, ces trois enfants aux prénoms-images et n'existant que par l'image vidéo, proposent des extensions spatio-temporelles numériques au décor de *Kitchen* en évoluant dans des espaces autres, mais toujours liés au réel par des traces, des gestes qui y

³⁸ L'utilisation de mobilier, d'accessoires et de matériaux usagés, et donc déjà remplis de sens et de vie, participent à la composition d'une œuvre polyphonique.

ont été posés et des restes de ces lieux (sable, terre, empreintes de mains sur les murs, etc.) laissés dans l'installation pour que ne sombre jamais dans l'obscurité, dans la noirceur, l'image grise (fig. 3.15, p. 101). Les traces réelles d'événements virtuels (numériques) sont donc à leur manière des traits d'union par lesquels la vidéo et la réalité individuelle s'interpénètrent et se définissent réciproquement à travers la fluidité des expériences qu'elles procurent. Ainsi l'œuvre, en tant qu'architecture d'un récit filmique et espace de partage du sensible, abrite, sous forme matérielle et numérique, trois enfants, leurs faits et gestes, leur lieu de vie, les meubles et accessoires qui accompagnent leur frêle existence. La trame sonore de cet événement dramatique tisse ensemble autant de morceaux d'une même histoire gisant ça et là, près de la fenêtre et sous la table.

3.3 MORCEAUX D'ÉPOPÉE

Vent gris de tumulte qui gronde et qui grince
 Qui s'élève au large et qui largue les eaux de colère
 Le lac en pleurs fracasse ses vagues sur les rives
 À grands bouillons sur les herbes hautes qui chavirent.

Impatients devant le matin qui déjà s'épuise
 TAUREAU et TURQUOISE, out of kitchen
 Souhaitent s'étirer vers le ciel des oiseaux
 Bleu comme jamais, froidure d'automne.

Tourner sur soi, doucement
 Apaiser les angoisses et presser le bonheur
 Succession des pas sans cesse retenus
 Succion par le sable-boue en mal d'enfance.
 Rituel de solitude
 Construction symbolique
 Danse gauche, écart de conduite.
 Le lac en pleurs s'apaise et se vide,
 En mal de rétention au profit d'une grève élargie.
 Du sable-boue comme des champs au printemps.

L'installation filmique THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX a pour origine un sentiment de désenchantement profondément lié à la fatalité, à la mort des possibilités ou à l'impossible re-génération dans la réalité du sens d'un événement tragique ou dramatique. Par conséquent, il s'agit aussi d'un heureux constat sur les possibilités

presque infinies du geste créatif ou artistique, pour « révolter³⁹ » la fatalité et lui permettre de côtoyer l'indéterminisme afin de *faire tomber les oiseaux* et danser les enfants.

L'œuvre filmique empreinte de poésie, en tant qu'architecture d'instant dramatique peuplée de peut-être et de possibilités, ne permet toutefois pas la concrétisation du drame ou de la tragédie et semble ainsi sans cesse en état de bravoure devant la fatalité. Récit fragile, sous forme de morceaux d'événements, affichant sa nervosité par un *lac en pleurs* et des *rituels de solitude* (fig. 3.16, p. 102), pour répondre à des envies personnelles d'accéder, si bref soit-il, à l'instant d'une épopée, petite et belle qui me glisse dans le dos, me saisit l'échine et me supplie de croire à un espace-temps autre, à un imaginaire devenu chair.

Le geste créatif active le sourire, un sourire de l'intérieur s'apparentant à la sensation doucement dérangeante du nez qui pique; comme l'impression de pouvoir aller au bout du monde et de vaincre toutes ses peurs, mais seulement par mille détours. Voilà que le lieu d'exposition, les pièces blanches et blêmes deviennent l'épopée d'un sentiment de gloire où la crainte de la vie, d'un *vent gris de tumulte*, devient véhicule d'une fierté, *écart de conduite* et *construction symbolique*, pour faire croire à tous qu'il est possible de se réinventer. Que de mourir, le monde s'arrêtera et que de vivre il se réinventera, cette fois lentement, sous la table, derrière les portes et les fenêtres.

³⁹ Se référer à la réflexion sur le concept de révolte établi au chapitre II, en dialogue avec la pensée de Julia Kristeva, comme «incessant retour rétrospectif».

La vie s'est abritée dans l'installation filmique, ce qui a été rendu possible par la complicité qui s'installe entre le monde filmé des images vidéo et la réalité matérielle, son extension-décor ou architecture. Le monde de l'imaginaire investi par l'un est parallèle à celui investi par l'autre et ne peut le remplacer. Parfois ils sont contraires (voir l'état du lac salle II et salle III) (fig. 3.17, p. 102) et toujours complémentaires, tout comme cette complicité du cinéma avec le corps, la réalité et l'imaginaire dont témoigne Nicolas Renaud :

La force d'imprégnation particulière de l'image en mouvement dans l'esprit dépend justement de cette reproduction du réel tel qu'on le perçoit, parce que nos images mentales sont faites de la même matière que la perception du réel, sans que jamais, dans la normalité, on ne les confonde. Nous pouvons simplement en perdre l'origine⁴⁰.

Cette origine, dont il est possible de perdre la trace et qui habituellement permet de définir une trajectoire, de rendre compte d'un parcours, est ici dans l'œuvre comme absente, ou plutôt, loin du regard, pas à portée de vue. En regard de l'œuvre, ici en tant qu'architecture d'un récit, d'un instant dramatique, l'origine constitue sans doute l'histoire, le commencement du monde représenté — filmé et matérialisé — et ce qui permet l'avènement du récit comme contenu narratif, en tant qu'installation filmique. Par conséquent, en raison de cette histoire partie au loin, l'œuvre THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX accuse une narration en difficulté : une *dysnarration* affichant ses troubles et bouleversements par un récit en morceaux, des gestes et actions posés si lentement (toutes les images vidéo sont ralenties) que rien ne permet de croire en un aboutissement quelconque; par une temporalité multiple permettant toutefois de croire simultanément aux vents d'été et d'hiver

⁴⁰ Nicolas RENAUD. «L'évidence du monde», *Etc Montréal*, no 63, 2003, p. 22.

et par l'existence virtuelle (numérique) d'enfants dont les gestes et conséquences sont toutefois réels (matériels).

Récit littéralement *sans queue ni tête* parce que dépourvu d'origine et de dénouement, l'histoire s'est enfuie, mais sur son chemin, cette trajectoire défilante, les images n'ont pu éviter la collision. Des images blessées, meurtries, trouées. L'installation filmique se construisant ainsi d'images sans histoire, mais trouées par cette dernière. Un récit filmique dont l'histoire n'est autre que son absence, provoquant l'insoutenable impression que son contenu narratif ne fait que gémir et déclarer ses blessures. Semblable à l'architecture de mon esprit, ce récit dynarratif fonctionne avec ses étrangetés, ses trous, ses obsessions, ses régions obscures et bien que sachant qu'il s'agit de *faire tomber les oiseaux*, l'origine des pleurs du lac, de la nécessité de fixer les arbres morts, du jaune sur les mains de Théo, du regard vide de Taureau et du souci de Turquoise pour le bruit, qui pourtant n'est que sourdine, semble perdue. Peut-être sera-t-il possible ainsi d'éviter les résolutions hâtives en proposant une œuvre qui ne s'adresse qu'à la sensibilité, qu'à la faculté de regarder, d'écouter, de sentir et de se laisser émouvoir. Je souhaite que l'installation filmique ne soit que sens tout en cessant de dire. Des sens qui dirigent et perdent le regard, des voix et des voies qui vont saisir le cœur et les affects afin de proposer des contenus, des objets esthétiques, qui happent l'imaginaire ou ce qui n'est pas encore comme imaginaire.

Le vague à l'âme, le récit de l'œuvre est nostalgique et la raison de sa mélancolie, en cavale avec l'histoire, et rien ne permet de croire à son retour, seulement en son incessante possibilité. Tout comme l'œuvre, le récit agencé n'est que conscience du temps qui passe, ou du temps *qui y est passé*, à travers, au cœur de l'image. L'exposition incarne l'instance diégétique du projet filmique, laquelle est cristallisée en ses murs et transpirant en lumières, formes, sons et matières et la narration quant à elle s'y trouve éparpillée : en crise! Seulement parce qu'a-t-on véritablement besoin de tout savoir en blocs, en phrases complètes, en paragraphes d'actions chronologiques et en bruits incessants de paroles figées? L'événement filmique poursuit son chemin séquentiel en plein cœur de la réalité, sans être trop marqué ou contraint par elle, si ce n'est qu'il se présente comme un peu bouleversé et morcelé. Présence au monde éphémère, mais ô combien massive et bien inscrite en mesures de réalités, d'espaces et d'instant.

Du récit qui relie KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME et OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE, s'installe ou « s'architecture » en moi l'impression de devoir, en tant qu'artiste, porter les conséquences de cette intrusion filmique dans la réalité. Nécessairement, par crainte que tout passe si vite et que j'oublie. Ce chemin d'événements, sous forme d'œuvre d'art, se doit de marquer la vie comme un petit détour qu'on aime emprunter parce que toujours l'occasion de se rappeler, de revivre et de re-sentir. En présence de manifestation artistique, chacun doit garder la trace de cette venue au monde, la poursuivre comme l'homme, la bête. Se rappeler son odeur pour toujours ensuite pouvoir lever le nez et humer l'air à sa recherche. L'art se remarque de loin pour qui aura compris. Ici, je dirai que mon imaginaire a vécu. Ici, je dirai

que le monde est passé et, tout comme l'histoire de cette architecture d'instant dramatique, qu'il est entré et qu'il est reparti. N'est-ce pas toujours ainsi? La vie, ça entre et puis ça sort.

3.4 ÉVÉNEMENT DIÈSE

On a fixé les arbres morts
Des pieds de bois pour des pieds d'arbres morts
En criant à tue-tête que tout est en vain.
Se laisser croire en une forêt-fierté
Malgré le pire,
Et pour le meilleur de leurs branches dégarnies.
Grande mort debout,
Le corps si droit en forme d'épinette.
Ici, vent gris s'en est allé,
S'est assoupi, paisible et plat.

L'ambiance qui pèse tout de même lourd
Dans un mouvement de gravité constante
À faire tomber les oiseaux.
Violemment décrochés de leur ciel,
Gisent sur le sol, comme figés dans le temps.
Des oiseaux turquoise,
Turquoise comme les mains de TURQUOISE
Couleur-culpabilité,
On a fait tomber les oiseaux
Et mis les arbres morts debouts.
Out of Kitchen : négligence.

L'idée de la mort elle-même — dans sa verticalité d'épinette — se ramifie, s'offre en de multiples voix. Seulement trop souvent, on ne veut pas entendre, s'entendre, alors on présume que la fatalité (comme image de la mort des possibilités) constitue un hymne silencieux, dont la partition se compose d'absences, de blanches creuses et de noires obscures comme des gouffres. « On vit à crédit, d'une vie qu'on doit au fait qu'on meurt et que tout meurt autour de soi, obligeant chacun à se dépenser corps et âme pour donner un peu de sens à cette fatalité⁴¹ ». Pourtant, voilà que le silence de cet hymne hurle et nous supplie de cesser de vivre qu'en se *dépensant corps et âme*, autrement que pour passer le temps; parce qu'en appréhendant la mort en tant que fin inévitable, le temps qui nous reste ou qui nous est offert se transforme alors en un temps mort. Un *time out*, un « temps-extérieur » à soi, qui ne nous

⁴¹ Pierre OUELLET. *Le sens de l'autre, éthique et esthétique*, Liber, Montréal, 2003, p. 79.

appartient plus. Comme un grand corps d'arbre chétif, vainement balancé et traversé par le vent qui, à tout moment, menace de vous entraîner dans sa chute. Plutôt que le souci de soi de Foucault⁴², voilà qu'à présent on se soucie davantage de ce qui n'est plus en soi. *Perdre son Temps et vivre out of time.*

Ainsi, bien que certaines choses soient inévitables, ma pensée artistique est un ciel couvert, parfois troué par de grands moments de luminosité, qui soudain, jettent un éclairage différent sur les choses, les êtres et les événements. Tout en précisant ainsi les formes et les contours, voilà qu'elle participe aussi à la composition d'ombres, comme une veille d'orage violent rassurée par un dégagement toujours à l'horizon. Par l'œuvre conflictuelle THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX et par un travail artistique pratiquant le drame, la tragédie ou l'instant dramatique, je me prépare poétiquement à la mort. Non pas que je sois plus habile à mourir, et loin de moi l'idée de chercher à vivre dans un temps mort, un *time out*, mais j'espère construire un espace-temps autre où se côtoient allégrement la fatalité, la chute des oiseaux, la *grande mort debout des épinettes* (fig. 3.18 et 3.19, p. 103-104) et les *matins sans cri ni larme* sous le signe d'un *ciel bleu comme jamais*, un bleu-promesse de lendemains meilleurs. L'œuvre est parcouru pour apprivoiser l'inévitable et se sentir bien au chaud, blotti dans le confort de l'intervalle des possibilités. Trajet sinueux s'étirant et se construisant de multiples détours, d'une multitude de ramifications, où

⁴² En référence à la notion du «souci de soi» de Michel Foucault *In Michel FOUCAULT. Dits et Écrits 1954-1988*, Gallimard, Paris, 1994, p. 783 à 813.

En fait, nous avons, selon Foucault, le devoir de nous inquiéter de l'activité de notre âme, activité comme présence au monde. Dans cette culture du soi, la connaissance de soi constitue la quête du souci de soi et permet, par l'écriture, par exemple, de réactiver des vérités dont on a eu besoin auparavant. Ainsi, je considère l'œuvre d'art comme manière d'écrire sur moi, pour pouvoir réactiver pour moi-même certaines vérités. Se soucier de soi, c'est donc se soucier de ce qu'il y a en soi et non de ce qui risque un jour de s'envoler.

s'agitent de tous leurs sens l'avert et le revers, lesquels relativisent, débattent, discutent et se relancent.

Égoïste, l'œuvre se construit de la manière dont j'aime que les choses soient, c'est-à-dire rarement compréhensibles d'un seul *coup*. Lente pénétration du sens des choses, peut-être parce qu'elles possèdent de multiples temps. Jamais simple, toujours complexe. Qu'est-ce donc que le temps des choses, rendu en nombre de *coups*? S'agit-il de la palette des tons d'une réalité, sens et significations finement étalés en degrés d'exactitude, de précisions et de phases? Ainsi, chaque fois qu'une chose est mise au monde par la pensée, la parole ou le geste, il me vient une forte envie de choisir, d'arrêter un temps, un ton propre à ladite réalité. De lui coller violemment, d'un *coup*, un sens exact, unique et précis, risquant alors de provoquer la mort de tous les autres. Geste de compréhension meurtrier, avortement des temps autres, menaçant d'emprisonner le souffle à l'intérieur des choses. De ce premier coup, résulte alors un trauma, une tumeur : multiplication incessante des cellules de sens et de signification, rapidement à l'étroit, étouffées par la paroi d'un temps, d'un ton arrêté. Il suffirait de s'apercevoir que d'un second *coup*, tout pourrait éclater. Reprendrait alors la circulation du sens des choses ou plutôt *des sens d'une chose*.

Ainsi, on sent davantage les choses lorsqu'on ne les comprend pas totalement et on évite d'épuiser le vent des images et des mots, de le voir s'assoupir. De toute évidence, je préfère les tempêtes et le tumulte, quand tout s'entrechoque, que les voix grondent simultanément

comme en temps d'orage. Création d'un vent polyphonique par peur de donner la mort aux mots, aux êtres et aux images et pour chercher à ramifier, à se ramifier, créant ainsi la multiplication de la sève et des sens. Un seul vent mais à la fois de l'Ouest et du Nord. Étourdissement. Pupilles écarquillées et naseaux dilatés, possibilité de s'envoler comme l'oiseau et d'éviter que ma bête plante, tête première dans le sable.

Dans l'installation OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE, des oiseaux turquoises *gisent sur le sol, comme figés dans le temps*, rien n'indiquant que la vie en eux s'est envolée. En fait, si l'instant dramatique doit laisser croire à la fois à la fatalité et à l'indéterminisme, c'est en les confondant qu'il évite de simplement présenter ces éventualités comme deux produits distincts sur des tablettes d'épicerie. L'intervalle les séparant doit être réduit : événement dièse haussé d'un ton poétique, pour que résonne l'altération et que l'instant tragique, dramatique ou empreint de fatalité accueille soudainement la vie.

L'événement dièse, en tant qu'architecture d'instant dramatique, doit ainsi permettre, bien qu'étant fiction et fatalité, de donner l'impression au spectateur d'assister à de véritables instants de vie. Par conséquent, transmettre la vie implique qu'elle est contenue. En ce sens l'art s'applique d'abord à contenir. L'installation filmique doit attraper la vie, la saisir, l'absorber, s'en imprégner. Petite captation d'instant et importante retransmission de sensibilité. Malgré tout, dans l'instant dramatique, dans l'instant vertigineux de la chute des oiseaux, l'action saisie est si courte et condensée, comme compressée ou en bloc, qu'il devient nécessaire de bâtir, forte et spacieuse, l'installation filmique pour que s'opère le

processus de décompression, d'expansion. Permettre à la vie contenue dans l'instant dramatique de gonfler, de reprendre sa forme. Un grand déploiement, un parachute-installation se gonflant de sens, *dans un mouvement de gravité constante* pour une chute toute en beauté, des oiseaux et de l'instant dramatique.

En fait, l'instant dramatique devient instant à son point culminant, moment extatique, apogée, trop-plein d'émotions. Avant ce point, ne s'agit-il pas d'une d'action dont l'intensité dramatique monte en pente plus ou moins douce, pente d'absorption des corps, temps et terre d'accueil pour la vie? Jusqu'au seuil, jusqu'au trop-plein. Gare au débordement. Alors donc l'installation filmique se doit de retrouver tout ce temps d'accueil, cette terre riche de sens. Processus d'accumulation de vie, du gonflement des corps. C'est ainsi que l'instant dramatique dilaté, gonflé en une installation-architecture, permet au spectateur de retrouver dans toute sa complexité la vie accumulée. Riche gamme d'émotions, de sensibilité et de moments divers en possibilités décontractées. La tension dramatique étirée et morcelée devient davantage des émotions et des impressions au présent, ici et maintenant.

3.5 KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME

Vent gris de tumulte qui gronde et qui grince
 Qui s'élève au large et qui largue les eaux de colère
 Le lac en pleurs fracasse ses vagues sur les rives
 À grands bouillons sur les herbes hautes qui chavirent.

Abrité sous la table de la cuisine sans toit,
 Et cachant de ses mains les yeux de TAUREAU,
 Pour lui assurer la tranquillité d'esprit,
 TURQUOISE aperçoit les eaux du lac en mal de mer,
 Par les carreaux sans vitre de la fenêtre d'un blanc centenaire,
 Qui en a vu d'autres des années.
 À force d'espérer vivre et voir, sa peinture craque et
 s'écaille.

THÉO épuisé par tant d'affolement se fait petit
 Sous la table lui aussi, sa vie recroquevillée.
 Une matinée à essuyer ce jaune sur ses mains,
 Qui de s'en laver est presque impossible.
 Jaune-sang, Jaune-sable.
 Jaune parce ce que sans cesse il pense au lit des lacs.
 Grande l'étendue de bleu qui gratte, racle et graffigne
 Les montagnes, les terres et les berges
 Pour en faire du sable jaune,
 Du sable fin qui fait courir l'humanité
 Vers les maillots de bain, vers les serviettes de plage.

TAUREAU pris en cavale sous la table
 Aveugle par les mains serrées de TURQUOISE
 Le sable il déteste car on y court mollement
 Pieds lourds, enfant-bête,
 Petit corps et grosse tête à cornes
 Préfère espérer trouver la force qu'ont les vagues
 Pour violemment foncer sur la grève et l'avalier.

Il se sent alors moins seul à mourir.
 Non pas qu'il en a contre la vie,
 Il ne souhaite pas le mal,
 Mais vive est cette pensée de possibles grands désastres
 Qui l'empêchent de se départir de l'amour qu'il porte aux gens.
 S'ouvrir grands les yeux devant la précarité du monde.
 Sentir sa fragilité,
 Grande beauté du désenchantement

Kitchen : là où ils habitent, à trois, entassés.
 Les murs décrépits tombent
 Mais les oiseaux y volent et ne se posent jamais.
 Taches roses dans un ciel gris-ciment,
 doucement volent, virevoltent et vacillent.
 Lourd leur pèse sur les ailes la responsabilité du vent.
 Vent rouge d'automne, vent blanc d'hiver
 Vent gris de tempête et de tumulte.

THÉO, TAUREAU et TURQUOISE
 Des vies-enfants que l'éternité regarde.
 Enfants désenchantés
 Essoufflés et en mal d'air : trop-plein de terre et de
 sable
 Désirent faire tomber tous ces oiseaux
 Leur emprunter, l'instant d'une commotion,
 L'air des cieux dans leurs poumons
 Le vent gris sous leurs ailes.
 Les gaver ensuite de noir tournesol
 Leur demander d'emporter là-haut
 Tous les cris et les larmes.

3.6 OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE

Impatients devant le matin qui déjà s'épuise
 TAUREAU et TURQUOISE, out of kitchen
 Souhaitent s'étirer vers le ciel des oiseaux
 Bleu comme jamais, froidure d'automne.
 Tourner sur soi, doucement
 Apaiser les angoisses et presser le bonheur
 Succession des pas sans cesse retenus
 Succion par le sable-boue en mal d'enfance.

Rituel de solitude
 Construction symbolique
 Danse gauche, écart de conduite.
 Le lac en pleurs s'apaise et se vide,
 En mal de rétention au profit d'une grève élargie.
 Du sable-boue comme des champs au printemps.

On a fixé les arbres morts
 Des pieds de bois pour des pieds d'arbres morts
 En criant à tue-tête que tout est en vain.
 Se laisser croire en une forêt-fierté
 Malgré le pire,
 Et pour le meilleur de leurs branches dégarnies.

Grande mort debout,
 Le corps si droit en forme d'épingle.
 Ici, vent gris s'en est allé,
 S'est assoupi, paisible et plat.

L'ambiance qui pèse tout de même lourd
 Dans un mouvement de gravité constante
 À faire tomber les oiseaux.
 violemment décrochés de leur ciel,
 Gisent sur le sol, comme figés dans le temps.
 Des oiseaux turquoises,
 Turquoise comme les mains de TURQUOISE
 Couleur-culpabilité,
 On a fait tomber les oiseaux
 Et mis les arbres morts debouts.
 Out of Kitchen : négligence.



Figure 3.2 détail, traces et lac en tumulte *KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)



FIGURE 3.3 DÉTAIL, TRACES *KITCHEN* : *UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)



Figure 3.4 détail, Sous la table *KITCHEN* : *UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)



Figure 3.5 détail, Jaune-sang, Jaune-sable *KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)



Figure 3.6 détail, le tournesol *KITCHEN* : *UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)



Figure 3.7 détail, Chasse aux Sangliers *OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE* (2008)



Figure 3.8 détail, Jésus russe *OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE* (2008)



Figure 3.9 Eau « Myraculeuse » *La vitre trahison* (2008)

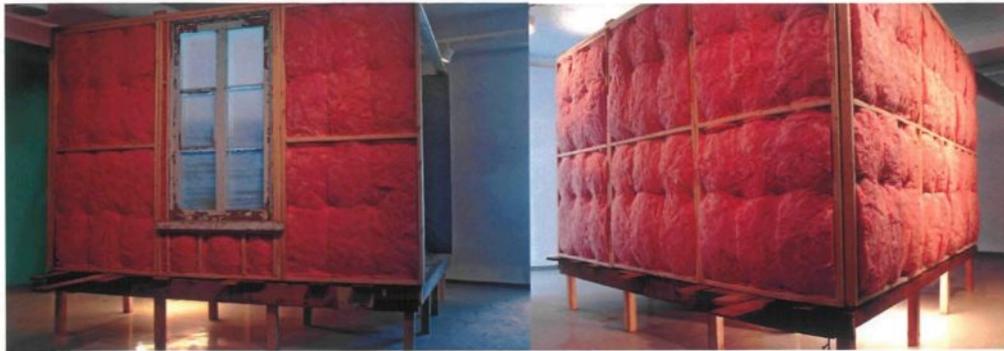


Figure 3.10 extérieur et intérieur *KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)

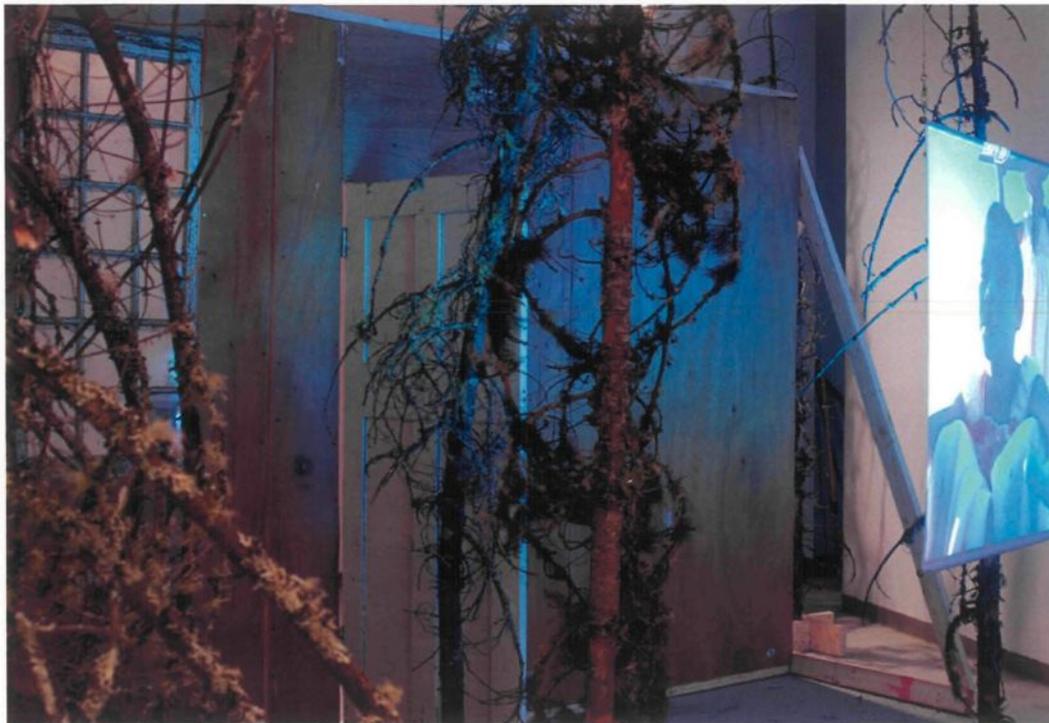


Figure 3.11 intérieur et extérieur *OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE* (2008)

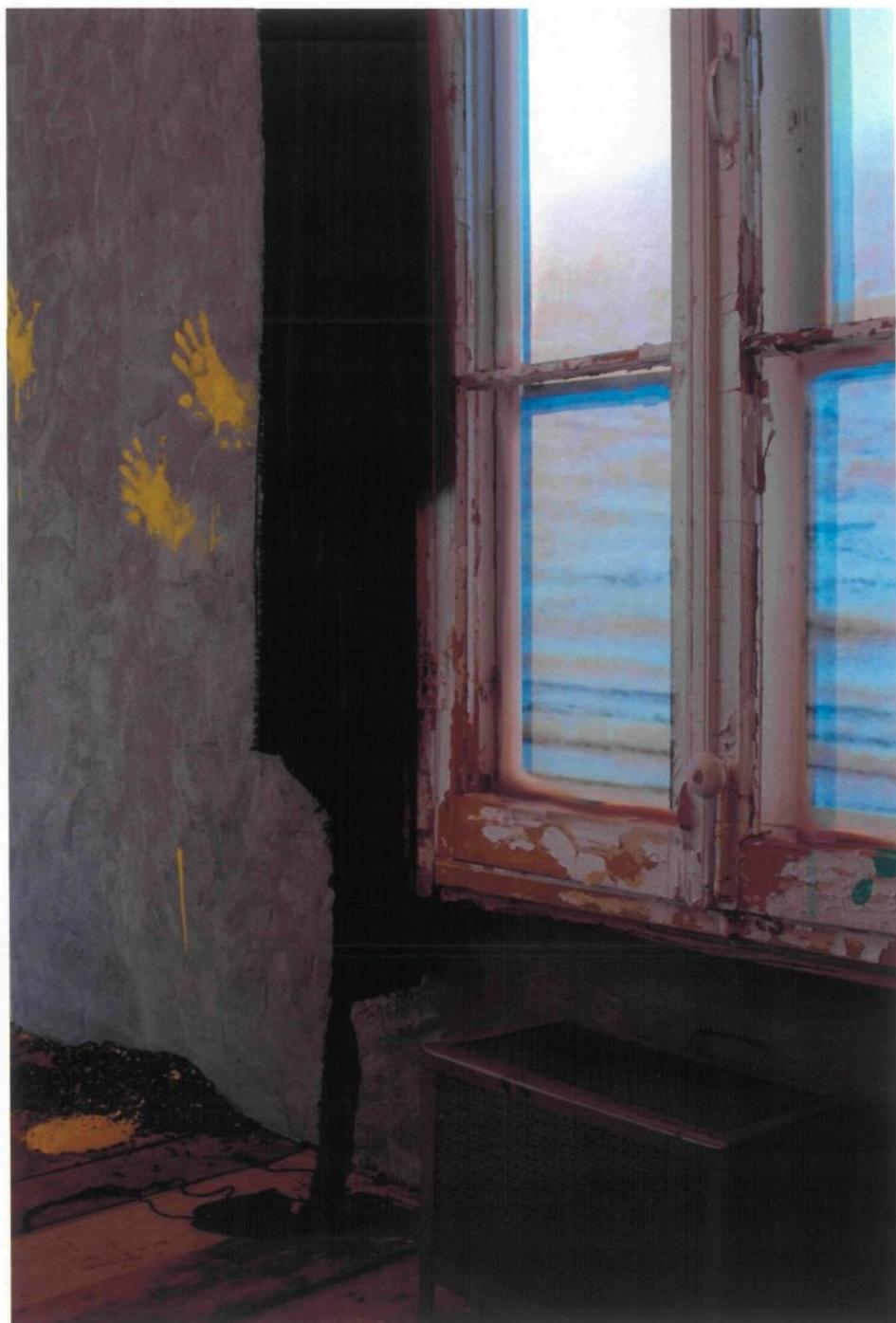


Figure 3.12 détail, Paysage *KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)

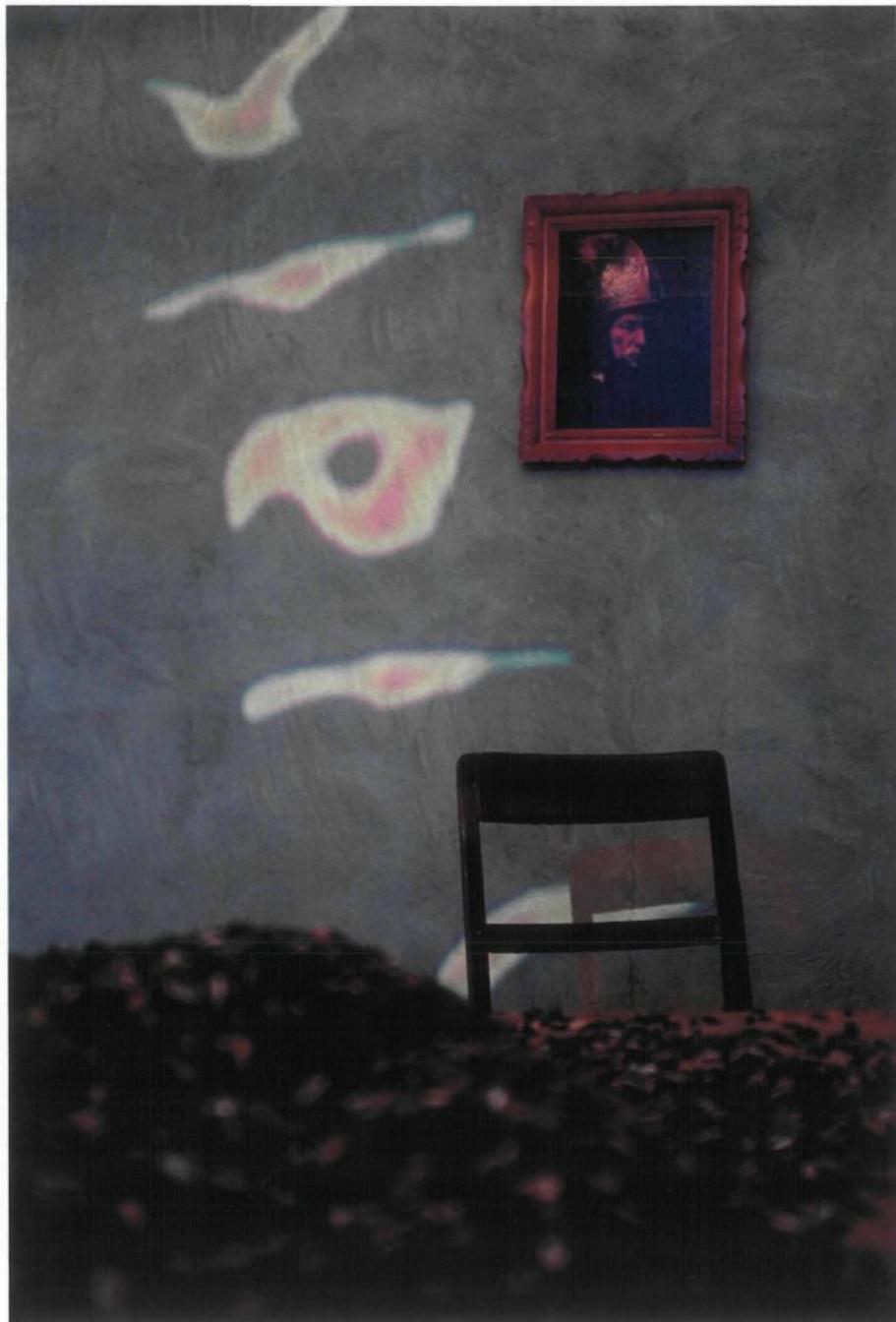


Figure 3.13 détail, Tapisserie d'oiseaux *KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)



Figure 3.14 détail, Derrière la porte *OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE* (2008)

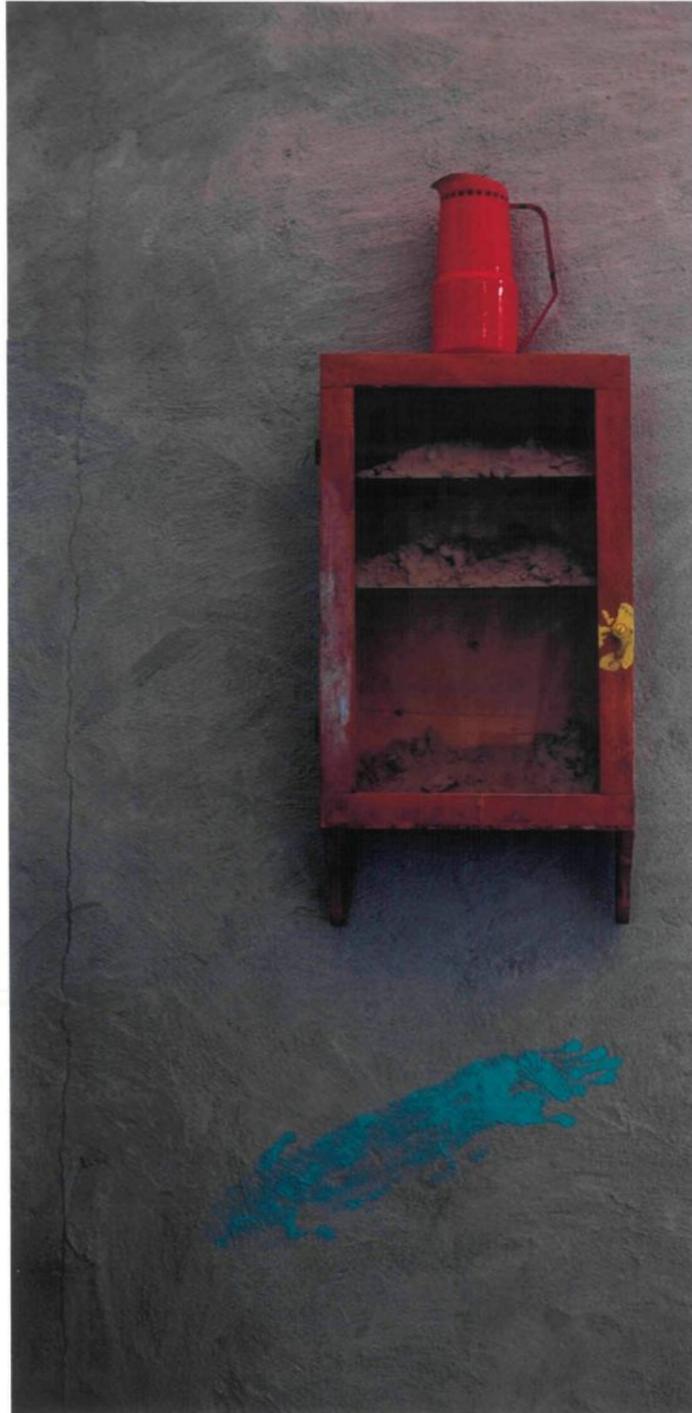


Figure 3.15 détail, Sable et trace *KITCHEN : UN MATIN SANS CRI NI LARME* (2008)



Figure 3.16 détail, rituel, image issue de la vidéo *OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE* (2008)



Figure 3.17 image issue des vidéo, Deux temporalités pour un même lac

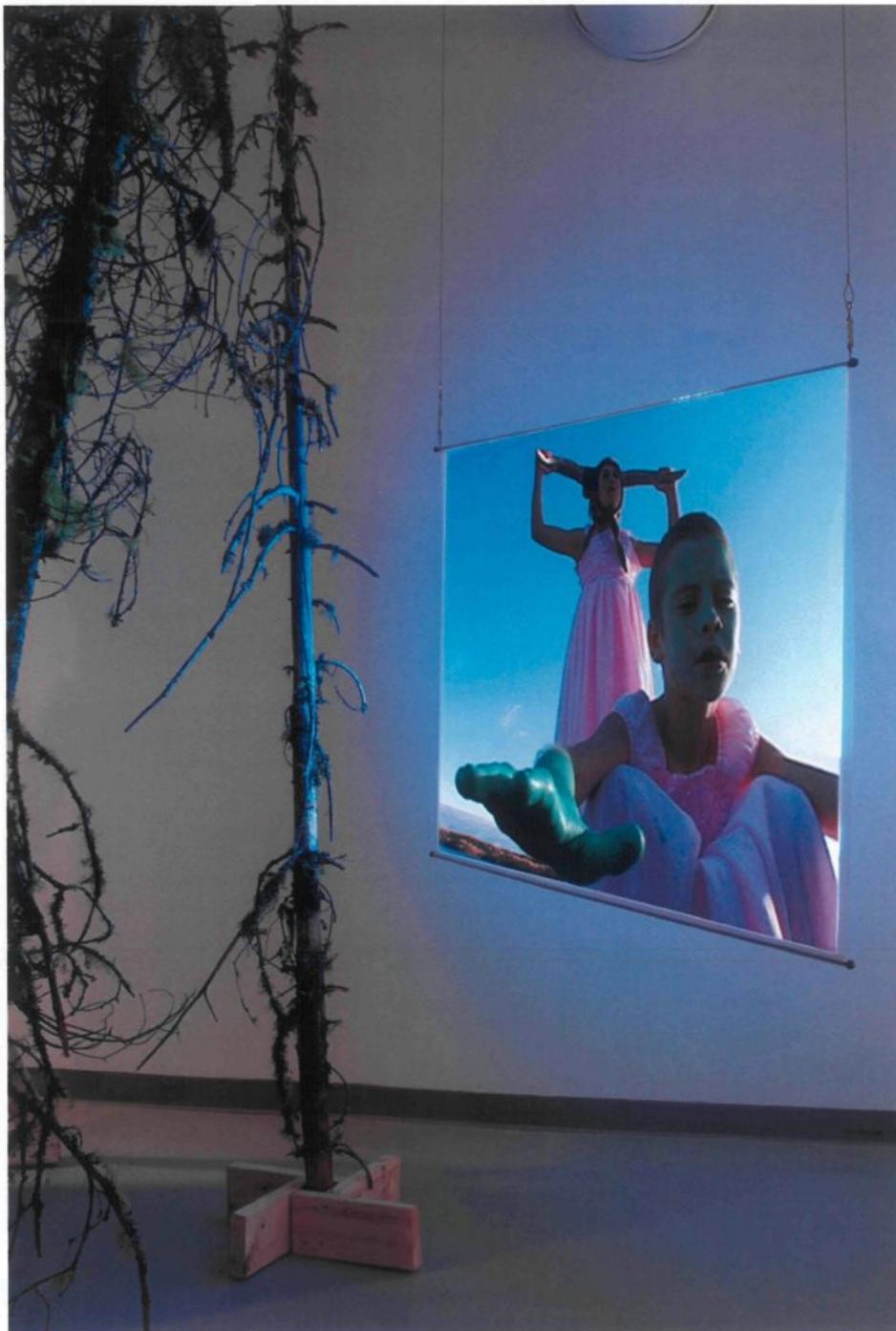


Figure 3.18 détail, Fixer les arbres morts *OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE* (2008)



Figure 3.19 détail, Fixer les arbres morts *OUT OF KITCHEN : NÉGLIGENCE* (2008)

CONCLUSION

THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX, propose l'architecture d'une chute suspendue, d'un instant dramatique qui rassure par l'inaispement. Voilà matérialisée l'émotivité contenue dans ce sentiment personnel du désenchantement, un sentiment déçu devant la fatalité — le drame, le tragique — à l'égard de la fin inévitable des choses. L'œuvre est commotion, état confus, tout à l'image de mon attitude considérant les fautes et les égarements que commet notre grande humanité, des tragédies trop souvent construites de négligence, de décisions politiques prises dans la noirceur de l'ignorance, et qui nous plongent tête première au cœur des pays écorchés et de ces terres tapissées de malheurs. C'est sous le signe de jours ordinaires, à prix d'usine et comme fabriqués par des enfants, que l'on s'étonne d'une planète qui nous glisse entre les doigts. On s'en étonne à grands coups d'éclats et d'attentats suicides, de génocides et d'inondations, de forêts en flammes et d'horizon qui disparaissent derrière l'urbanisation accélérée.

FAIRE TOMBER LES OISEAUX, c'est aussi, sous forme de chuchotement et de métaphore, tout le chaos, le désenchantement et le désordre résultant des grands désastres : des eaux agitées d'un lac en pleurs aux tentatives de redresser les arbres morts, aux faits et gestes de trois enfants, dont la vie recroquevillée, dans une « maison-Kitchen », semble en tous points celle d'adultes en mal de beauté, d'illusions et de figures sacrées. Grand détour artistique ponctué d'un déroutement bien réel, pour ramener les choses à moi, souhaiter qu'elles me traversent

le corps et l'esprit, pour faire sens et reprendre des forces devant toutes ces fatalités, ces instants d'autant plus dramatiques que mes *oiseaux violemment décrochés de leur ciel*, événements dramatiques qui eux, ne s'épuisent pas.

Je pratique la rémission en faisant de l'œuvre, de ce récit fatal de la chute des oiseaux, un oubli mémorable. Car j'aime le drame ou la tragédie, mais souhaite la suspendre pour en conserver seulement l'instant des possibles, ce lieu instable et précaire de la mobilité où s'affiche à la fois le sens et l'insensé et que chacun se réponde dans un irréconciliable conflit. Pénible combat pour admettre la fatalité et le désenchantement au cœur de l'œuvre et n'en conserver que la magnifique défaillance qui fait de la chute des oiseaux un hymne pour contempler ici-bas les beautés d'en haut.

Je remobilise ainsi la fatalité en agençant et en architecturant un conflit irréconciliable — un tiraillement au sein même de l'œuvre —, entre conditions d'existence, potentialités et absence de réalisation effective, et se construisant par l'existence d'oppositions entre les diverses voix contenues dans l'instant dramatique. Des voix plurielles (sonore, matérielle, esthétique, poétique, symbolique) qui cohabitent et s'accordent, se contredisent et se contaminent, comme extensions d'une même réalité. Polyphonique et cacophonique, l'œuvre craint la pseudo harmonie et les résolutions hâtives et pour cela, permet la multiplication de trames temporelles et narratives tendues et discordantes. Une dynarration, blessée,

fragmentée qui semble constamment « vouloir dire » et ne jamais s'accomplir dans un message, une signification, une image donnée une fois pour toute.

L'installation filmique, rassemblant moments sensibles, morceaux d'émotions, motions d'inquiétudes et motifs en forme de petits bonheurs, gronde et grince. En y prêtant l'oreille, on y trouve tumulte et confusion. Musique des images, matières et espaces, composée dans la confrontation et le grincement des bruits et des silences, des tons de gris et des couleurs éclatantes, des agitations et des lenteurs. Une mélodie asynchrone et rythmée de la marche côte à côte de l'avant et du revers pour braver poétiquement les parois entre les choses, à grands coups de beauté dans la fatalité, au risque de causer des déchirures, à jamais irréparables, irréconciliables.

J'ai déplié, révolté l'instant dramatique de la chute des oiseaux. J'y ai trouvé ce lieu, *Kitchen*, en perpétuelle re-définition, où vivent entassés trois enfants : Théo, Taureau et Turquoise. Leur existence fragile est à la fois numérique et matérielle, vidéo et taches de couleur sur les murs. Le jaune, le rose et le turquoise sont à leur tour narrations et tissent dans l'espace des effets de sens, des rapports entre les morceaux de l'œuvre comme des mirages. La trame sonore s'éparpille en chant d'oiseaux et s'allie au vent gris de tumulte pour simultanément menacer et rassurer. Des fenêtres et des portes, une table et un réfrigérateur, tous patinés d'un long passé et bien bavards pour combler le silence troublant de ces trois enfants pris entre présence et absence.

THÉO, TAUREAU ET TURQUOISE : FAIRE TOMBER LES OISEAUX architecture la fatalité et abrite l'émotivité contenue dans le désenchantement comme autant de morceaux d'une même épopée déployés, s'agitant, se cognant et cherchant à s'évincer réciproquement. Voilà le récit mobile d'images trouées, blessées, meurtries, parce qu'étant sans fond ni fondement. Un récit filmique pourtant rempli de vie, un parcours de recherche-crédation qui, dans un temps autre, dans un présent à venir promet d'épargner les oiseaux pour se consacrer à d'autres événements poétiques, façonner d'autres récits fatals et en intensifier la vie.

L'œuvre à présent achevée, je ne sais toujours pas si les oiseaux tomberont. Par conséquent, je constate que bien que l'instant dramatique puisse se déployer comme le possible de la fatalité dans le bouleversement et le tumulte, il s'agit toujours d'un récit d'équilibre. Un récit qui dans sa complexité doit pouvoir juger du moment opportun pour s'exclamer et se taire. Pour parler de moi, de nous et des autres. L'œuvre propose les éléments d'un récit disloqué, défaillant, comme résultante d'un travail de création transportant mon âme hors d'elle, afin de garder intact et près de moi le sentiment de magnifique défaillance. Avec bonheur, je constate que ce rôle de créateur et le travail qui s'y rattache me permet, tout comme l'oiseau à la fenêtre, d'entrer en collision avec moi-même et de faire de la chute, l'occasion de retrouver toute l'amplitude de la vie.

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- AGAMBEN, Giorgio. *L'Homme sans contenu*, Circé, Paris, 1996, 150 pages.
- ANZIEU, D., C., Barrois, A., Boureau, A., Compagnon, A., Crivillé, R., Dorey, P., Fédida, M., Fogel, F., Gantheret, C., Jouhaud, M., Khan, C., Lanzmann, M. I., Little, J.-B., Pontalis, L.E., Prado de Oliveira, J.-C., Rolland, H., Searles et M., Schneider. *L'amour de la haine*, Éditions Gallimard, Paris, 2001, 514 pages.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, 347 pages.
- BATAILLE, Laure. *Écrits de Laure, texte établi par J. Peignot et le collectif Change*, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, Paris, 1979, 313 pages.
- BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris, 1978, 180 pages.
- BELLOUR, Raymond. *L'entre-Images, photo, cinéma, vidéo*, Éditions de la Différence, Paris, 2002, 349 pages.
- DEBRAY, Régis. *Les communions humaines, pour en finir avec la religion*, Fayard, Paris, 2005, 160 pages.
- CASTELLO DI RIVOLI, Museo d'Arte Contemporanea. *Yang Fudong*, Édition Skira, Milano, 2006, 95 pages.
- CASTANEDA, Carlos. *L'herbe du diable et la petite fumée*, 10/18, Paris, 1977, 128 pages.
- CIORAN, Émile Michel. *De l'inconvénient d'être né*, Éditions Gallimard, Paris, 1973, 246 pages.
- COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine. *Max Weber et l'histoire*, PUF, Paris, 1990, 122 pages.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits 1954-1988, tome IV 1980-1988*, Gallimard, Paris, 1994, 895 pages.
- GODFREY, Mark., ULRICH OBRIST, Hans., GILLICK, Liam. *Anri Sala*, Phaidon, New-York, 2006, 154 pages.
- GOICOLEA, Anthony. *Anthony Goicolea*, Twin Palms Publishers, Sante Fe, 2005, 58 pages.
- HILLESUM, Ety. *Une vie bouleversée*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, 360 pages.

- KRISTEVA, Julia. *La révolte intime*, A. Fayard, Paris, 2000, 382 pages.
- LA CHANCE, Michaël. *La culture Atlantide*, Fides, 2003, 180 pages.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nous : Essais sur le penser-à-l'autre*, B. Grasset, Paris, 1991, 268 pages.
- LINO. *La saveur du vide*, Les 400 coups, Montréal, 2003, 110 pages.
- LINO. *L'ombre du doute*, Les 400 coups, Montréal, 2006, 151 pages.
- MAZA, Monique. *Les installation vidéo, « œuvres d'art »*, L'Harmattan, Collection Champs Visuels, Paris, 1998, 285 pages.
- OUELLET, Pierre. *Le sens de l'autre, éthique et esthétique*, Liber, Montréal, 2003, 250 pages.
- PARFAIT, Françoise. *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 2001, 366 pages.
- PEYTARD, Jean. *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours*, BERTRAND-LACOSTE, collection Référence, Paris, 1995, 128 pages.
- RUSH, Michael. *L'art vidéo*, Thames et Hudson, Paris, 2003, 224 pages.
- SLOTERDIJK, Peter. *Essai d'intoxication volontaire*, Hachette Littératures, Paris, 2001, 348 pages.
- TARKOVSKI, Andreï. *Le temps scellé*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2004, Paris, 300 pages.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Éditions du Seuil, Collection Poétique, Paris, 1981, 315 pages.
- VATTIMO, Gianni. *La fin de la modernité : Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Éditions du Seuil, Paris, 1987, 185 pages.
- VATTIMO, Gianni. *Éthique de l'interprétation*, La Découverte, Paris, 1989, 231 pages.
- VEBER, Hélène. *Toi et moi aller-retour : l'installation vidéo comme reflet de l'humain*, Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi, 2003, 73 pages.

Articles de périodique

- BÉGHIN, Cyril. « Cinéma gris, Sur quelques vidéos d'Anri Sala », *Cahiers du cinéma*,

no 591, juin 2004, 100 pages.

GUÉRIN, Michel. « Après la modernité, hommage à Giorgio Agamben et Gianni Vattimo », *La pensée de midi*, no. 3, hiver 2000, Actes Sud, Arles, 216 pages

LEFEBVRE, Luce. « Les perturbations comme processus cognitif », *ETC Montréal, Les perturbations*, no 53, 2000, 115 pages.

RENAUD, Nicolas. « L'évidence du monde », *Etc Montréal*, no 63, 2003, 121 pages.

Références internet

Dictionnaire en ligne : <http://www.cnrtl.fr>