

UNIVERSITE DU QUEBEC EN OUTAOUAIS

EXPOSER : LE RACCORD DES VOIX AU SEIN DE LA PRATIQUE ARTISTIQUE.
ENTRE CE QUE JE DIS, CE QUE L'AUTRE DIT ET CE QUE JE DIS EN
FONCTION DE CE QUE L'AUTRE A DIT.

MEMOIRE-CREATION
PRESENTE COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN MUSEOLOGIE ET PRATIQUES DES ARTS
CONCENTRATION PRATIQUES DES ARTS

PAR
MARC-OLIVIER HAMELIN

AOUT 2019

Résumé

Pour ce projet de recherche-création, je réfléchis à la notion d'auteur à partir du phénomène commun de la prise de notes par la construction d'une installation vidéo narrative à plusieurs voix. L'objectif est d'observer les rapprochements et les décalages qui s'opèrent entre différents registres de voix¹ au sein de ma pratique artistique. Dans mon journal de bord, mes voix d'artiste et d'étudiant chercheur s'unissent aux voix lues et rencontrées lors de cette maîtrise. La réception des unes sur les autres devient perceptible dans ce contexte donné. « Qui parle? ». Je souhaite étudier les opérations littéraires entre ce que je dis, ce que l'autre dit et ce que je dis en fonction de ce que l'autre a dit. Je m'intéresse aux contrastes des voix et aux impacts sur la narration. Il s'agit d'une réflexion sur la forme textuelle et sa dérive visuelle, et sur la place des différentes voix en contexte de création.

¹ Il s'agit de voix variées : théoriques, littéraires, poétiques, artistiques, universitaires et intimes.

Remerciements

Annie, Alex et Pierre pour l'amour, la compréhension et le chalet du lac Beauchastel.

Luc pour le respect, les freins, le radiateur et l'alternateur.

Karina, Julien, Léon et Blanche pour l'amitié et le sofa-lit.

Coco-Simone, Aya et Danielle pour l'amitié, le petit lit au sous-sol et le café de céréales.

Marie-Hélène et Jean-Michel pour le soutien, l'amitié et les sandwiches de la Brûlerie.

Jérôme, Nada, Mélanie, Valérie, Pavel, Sophie et Clément pour l'enseignement.

Pavel pour le soutien et l'affiche de Lawler et de González-Torres.

Madeleine pour les rencontres enrichissantes et la lecture.

L'Écart pour la résidence et pour l'exposition.

Antoine pour l'amitié et la voix.

Sabina pour l'amitié et l'aide au montage.

Les cafés 8 oz. de Montréal et Equator Coffee d'Ottawa.

À Gabrielle, Hannah, Zoé, Marthe et Samuel pour l'amitié et le soutien.

Sophie pour le temps (!), les livres, les photocopies, les recommandations, les phrases justes, l'expérience, la précision, le respect, les courriels, les appels et la confiance. Je suis heureux d'avoir insisté le mercredi 7 septembre 2016.

Pier-Antoine pour l'amour, la patience (!), le soutien, le calme et l'écoute. Merci pour les corrections et les révisions (entre autres de ce mémoire) à 22 h 30. Merci pour le travail d'équipe quotidien. Merci pour la visualisation commune de la maison de campagne.

Tous ces auteurs et toutes ces auteures, particulièrement Maggie Nelson, Chris Kraus et Moyra Davey.

Table des matières

Résumé	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
Liste des figures.....	vi
Introduction	2
1. Récit I	4
2. Qui parle?	12
3. Celles et ceux qui ont parlé.....	14
4. L’auteur comme fonction et comme geste	24
5. « Il s’agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix »	29
6. Récit II : La conférence	35
7. « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] » : Tris Vonna-Michell	39
8. « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] » : Moyra Davey	48
9. 22 août au 5 septembre 2018 et 29 août au 7 octobre 2018.....	55
Conclusion : Déstabilisation du <i>je</i>	67
Bibliographie	69
Annexe I	74
Annexe II	82
Annexe III.....	91
Annexe IV.....	93

Annexe V	101
Annexe VI.....	102

Liste des figures

Figure 1	Vue partielle de mon journal de bord lors de la transcription du premier poème récité sur l'île en 2014.	5
Figure 2	Page marquée de la nouvelle <i>Prendre congé</i> de Tove Jansson. Illustration dans son contexte : Jansson, T. (2005). <i>L'Art de voyager léger et autres nouvelles</i> . Paris : Le Livre de poche, p. 135.	6
Figure 3	Vue partielle de mon journal de bord daté du 4 et 5 avril 2018.	10
Figure 4	Paragraphe comportant la phrase « Qu'importe qui parle » de Samuel Beckett. Illustration dans son contexte : Beckett, S. (1958). « III » dans <i>Nouvelles et Textes pour rien</i> . Paris : Éditions de Minuit, p. 143.	12
Figure 5	L'œuvre <i>Within and Beyond the Frame</i> de Daniel Buren, présentée par la galerie John Weber en 1973 à New York. Illustration dans son contexte : Owens, C., & Bryson, S. S. (1992). « From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author' ? », dans <i>Beyond Recognition : Representation, Power, and Culture</i> . Berkeley : University of California Press, p. 131.	20
Figure 6	Vue globale de deux pages de mon journal de bord datées du 15 et 19 mars 2018. ...	34
Figure 7	Ces pages présentent ma biographie, mon sujet de recherche et deux illustrations. Il s'agit du catalogue de la 22 ^e RIMAV. Le design graphique a été fait par mon collègue de maîtrise Daniel Leblanc.	38
Figure 8	Tris Vonna-Michell en performance. Illustration dans son contexte : http://www.centrevox.ca/exposition/tris-vonna-michell/	39
Figure 9	Vue de l'exposition <i>Finding Chopin : Dans l'Essex</i> présentée à VOX — Centre de l'image contemporaine à Montréal. Illustration dans son contexte : http://gallerytpw.ca/wp-content/uploads/2014/05/RD-TRIS.pdf	43
Figure 10	Image et texte tirés du projet <i>Finding Chopin</i> (2005-2015) de Tris Vonna-Michell. Illustration dans son contexte : Vonna-Michell, T. (2011), <i>Tris Vonna-Michell</i> , Zurich, JRP Ringier, p. 28 et 29.	47

Figure 11 <i>Fifty Minutes</i> de Moyra Davey (2006). Arrêt sur image. Illustration dans son contexte : Davey, M. (2008). « Fifty Minutes (video transcript) », dans Davey, M., Molesworth, H. A., & Harvard University. Art Museums. <i>Long life cool white : photographs & essays</i> . Cambridge, Mass. New Haven : Harvard University Art Museums ; Yale University Press, p. 122.....	50
Figure 12 <i>Fifty Minutes</i> de Moyra Davey (2006). Arrêt sur image. Illustration dans son contexte : Davey, M. (2008). « Fifty Minutes (video transcript) », dans Davey, M., Molesworth, H. A., & Harvard University. Art Museums. <i>Long life cool white : photographs & essays</i> . Cambridge, Mass. New Haven : Harvard University Art Museums ; Yale University Press, p. 134.....	54
Figure 13 Cette image a été utilisée pour les communications promotionnelles de mon exposition à la Galerie UQO et à L'Écart.	55
Figure 14 Ces pages présentent un dessin à la main du plan de salle de mon exposition à la Galerie UQO.	58
Figure 15 Documentation de mon projet de création <i>Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double</i> , « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.....	82
Figure 16 Documentation de mon projet de création <i>Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double</i> , « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.....	83
Figure 17 Documentation de mon projet de création <i>Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double</i> , « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.....	84
Figure 18 Documentation de mon projet de création <i>Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double</i> , « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.....	85

Figure 19 Documentation de mon projet de création <i>Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double</i> , « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.....	86
Figure 20 Documentation de mon projet de création <i>Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double</i> , « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.....	87
Figure 21 Documentation de mon projet de création <i>Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double</i> , « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.....	88
Figure 22 Documentation de mon projet de création <i>Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double</i> , « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.....	89
Figure 23 Documentation de mon projet de création <i>Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double</i> , « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.....	90
Figure 24 Le PDF de l'opuscule pour mon exposition produit par l'équipe de la Galerie UQO (recto).	91
Figure 25 Le PDF de l'opuscule pour mon exposition produit par l'équipe de la Galerie UQO (verso).....	92
Figure 26 Documentation de l'exposition <i>It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double</i> , dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs, présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.	93
Figure 27 Documentation de l'exposition <i>It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double</i> , dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs, présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.	94

Figure 28 Documentation de l'exposition <i>It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs</i> , présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.	95
Figure 29 Documentation de l'exposition <i>It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs</i> , présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.	96
Figure 30 Documentation de l'exposition <i>It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs</i> , présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.	97
Figure 31 Documentation de l'exposition <i>It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs</i> , présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.	98
Figure 32 Documentation de l'exposition <i>It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs</i> , présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.	99
Figure 33 Documentation de l'exposition <i>It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs</i> , présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.	100
Figure 34 Numérisation du texte accompagnant le projet d'exposition diffusé à L'Écart.	101

Je ne sais pas, je suis ici, c'est tout ce que je sais, et que ce n'est toujours pas moi, c'est avec ça qu'il faut s'arranger. Il n'y a de chair nulle part ni de quoi mourir. Laisse tout ça, vouloir laisser tout ça, sans savoir ce que ça veut dire, tout ça, c'est vite dit, c'est vite fait, en vain, rien n'a bougé, personne n'a parlé. Ici, ici il ne se passera rien, ici il n'y aura personne, de sitôt. Les départs, les histoires, ce n'est pas pour demain. Et les voix, d'où qu'elles viennent, sont bien mortes.

– Samuel Beckett, (1958). *Textes et nouvelles pour rien*. Paris : Éditions de Minuit, p. 151-152.

Personne ne peut.

Il faut le dire : on ne peut pas.

Et on écrit.

– Marguerite Duras, (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard, p. 52.

INTRODUCTION

Le déroulement et le processus de cette recherche n'ont pas été anticipés et les résultats étaient insoupçonnés. Elle s'est développée au fur et à mesure de ma formation. La problématique a émergé en réponse à l'observation d'une accumulation de citations d'auteurs dans mes journaux de bord. Dans cette méthode de travail particulière, ces voix cohabitaient avec la mienne — un mélange de fragments théoriques et de récits de soi. D'entrée de jeu, l'écriture et la lecture sont des composantes importantes de ma pratique artistique et le journal de bord est un outil privilégié. Il fallait donc réfléchir à cette nouvelle intrusion massive dans le travail de recherche, soit celle de la voix de l'autre. Qui parle dans ce journal de bord? Cette recherche-crédation vise à comprendre le phénomène commun de la prise de notes par la pratique artistique, tout en réfléchissant à l'autorité du discours en contexte de création et d'exposition.

Le mémoire est divisé en neuf chapitres. Les chapitres 1 et 6, nommés *Récit I* et *II*, sont des réflexions personnelles qui peuvent favoriser la compréhension de cette recherche-crédation. Ces récits permettent de situer autrement la voix de l'artiste-chercheur² en misant sur des éléments de son parcours. Le chapitre 2 porte sur la problématique, les objectifs et la justification de cette recherche-crédation afin d'étudier le déplacement de la théorie et le raccord des voix et dialogues possibles dans la pratique artistique. Cette partie aborde et explique le contexte d'émergence de la question de recherche : « qui parle? ». Le chapitre 3 détaille l'état de la question par la présentation d'auteurs qui ont travaillé à partir de la même problématique et traite, notamment, de la disparition et de la fonction de l'auteur dans la littérature et dans l'espace d'exposition. Au chapitre 4, l'auteur est défini comme fonction et comme geste ; les concepts de la fonction-auteur de Michel Foucault et de l'auteur comme geste de Giorgio Agamben permettent de pousser plus loin la réflexion sur le rôle et la présence des voix multiples

² Le mémoire a été écrit au *je* et au *il* afin de réfléchir aux postures possibles du soi dans un travail universitaire.

au sein d'un projet de création. La méthodologie de cette recherche-crédation est exposée au chapitre 5 : une posture autoethnographique permet au chercheur de s'appuyer sur son expérience personnelle et ses données de terrain afin de valider et de mener à terme sa recherche. Les chapitres 7 et 8 exposent le travail artistique de Tris Vonna-Michell et de Moyra Davey afin d'exemplifier le raccord des voix au sein d'une pratique en arts visuels. Au chapitre 9, le projet de création qui accompagne cette recherche *par* la création est décrit.

1. RECIT I

AVANT

Avant toute chose, et avant de m'avancer vers mon projet de recherche, je considère qu'il est important de situer ma pratique artistique antérieure en présentant deux œuvres. Mon travail s'amorce au sein du journal de bord et se développe dans la prise de note et la rédaction de comptes-rendus quotidiens. Le journal mélange l'intimité du banal à la réflexion intellectuelle : lieu privilégié où se développent conceptuellement mes projets. Cette méthode — entre l'écriture et la lecture — me permet de construire mes projets et de réfléchir aux formes et aux enjeux qui seront soulevés lors de l'exposition. Mes projets artistiques suscitent des enjeux relatifs au langage et à sa production. Je travaille l'écriture et je m'intéresse à ses conditions d'émergence. L'écriture se présente sous deux formes : une première tenue dans le journal et l'autre transposée dans mes projets exposés, sous la forme d'installation et de performances. Elle est à la fois méthode et médium. Même si l'une découle de l'autre, elles doivent être comprises séparément. Comment, quand et pourquoi écrivons-nous? Dans quels contextes? À qui parlons-nous? Ces questions définissent les limites du futur projet et en déterminent le système. Il s'agit de considérer les rencontres entre le langage ordinaire, la prose et la théorie au sein de la pratique et du journal de bord, et qui en marquent le processus.

Ce premier récit cerne ma pratique artistique antérieure en présentant l'œuvre *Projet de l'île* (2014) et la performance *Prendre congé* (2016).

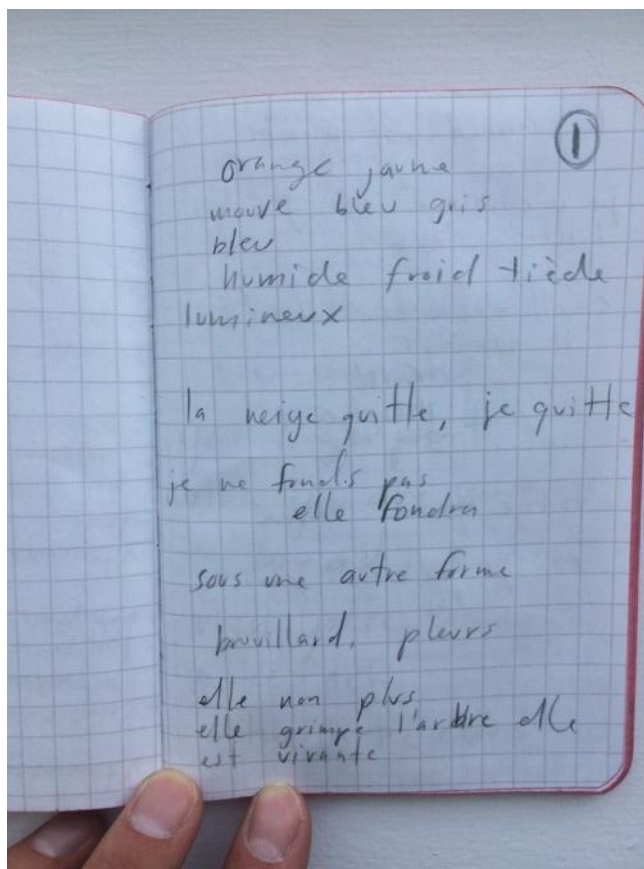


Figure 1 Vue partielle de mon journal de bord lors de la transcription du premier poème récité sur l'île en 2014.

Le *Projet de l'île* est un montage alliant texte et image. Il a été conçu en collaboration avec mon partenaire Pier-Antoine Lacombe en 2014, lorsque nous vivions à Rovaniemi, en Finlande. La méthode était prédéterminée. Nous devions nous rendre sur une île au milieu d'un étang gelé. Une fois sur place, j'improvisais oralement un poème tout en faisant différentes actions en performance. Pier-Antoine avait comme consigne de retranscrire le plus précisément possible le poème dans mon journal de bord, tout en photographiant les gestes que je posais. Il ne pouvait pas noter tous les mots dits ou prononcés et c'était prévu ainsi. Il s'agissait de considérer la perte dans l'activité de documentation. Une fois la suite d'actions terminée, les fragments de texte étaient rassemblés à nouveau afin de former une nouvelle version et étaient agencés à une photographie. L'ensemble était regroupé en trois impressions laser au format lettre, où chaque feuille présente une image et un texte en anglais. Je souhaitais étudier d'une part l'influence du contexte sur la version orale improvisée, d'autre part ce que le protocole imposait à la forme du

discours final, soit le texte présenté dans l'exposition. Il faut préciser que les textes ont été dits en français puis traduits en anglais pour le projet, car c'était dans cette langue que nous communiquions avec collègues et professeurs. Cette traduction a eu un effet sur le texte et il fallait considérer cette étape. La collaboration de Pier-Antoine était importante, en tant que témoin unique de l'événement. Par son écoute et par son geste de transcription dans le journal, il ajoutait sa voix au travail.

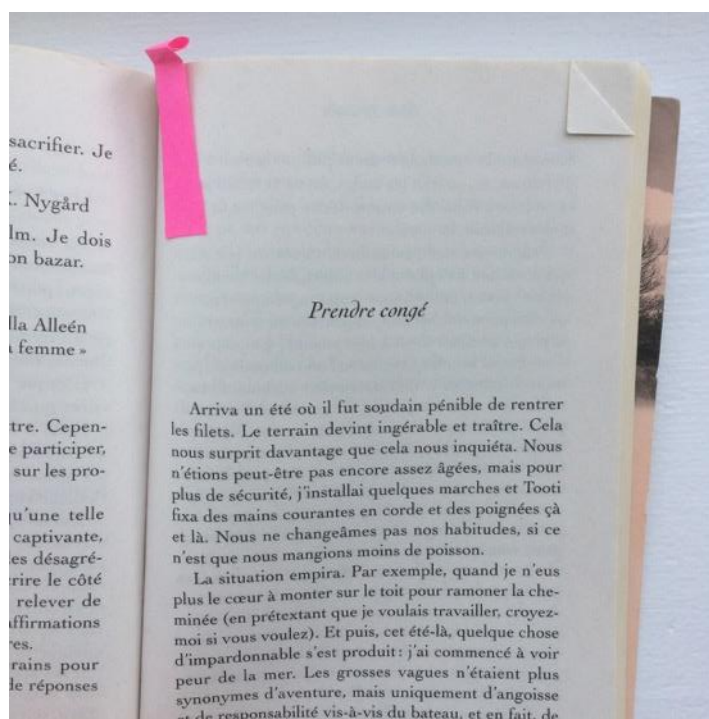


Figure 2 Page marquée de la nouvelle *Prendre congé* de Tove Jansson. Illustration dans son contexte : Jansson, T. (2005). *L'Art de voyager léger et autres nouvelles*. Paris : Le Livre de poche, p. 135.

Prendre congé est une performance faite en collaboration avec Pier-Antoine pour la 8^e Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda, en 2016. Ce projet s'est concrétisé à la suite de la lecture d'une nouvelle de Tove Jansson, *Prendre congé*³, où la narratrice définit son statut de femme au sein d'un couple vieillissant et ses incapacités nouvelles à, par exemple, rentrer

³ Jansson, T. (2005). « Prendre congé » dans *L'Art de voyager léger et autres nouvelles*. Paris : Le Livre de poche, p. 135 à 143.

elle-même le bateau de la mer. Il s’agissait pour nous d’une intervention proposant un récit minimal où des questions relatives à la construction du soi au sein d’une relation étaient posées. Quelle est ma position face à celle de mon partenaire? Comment arriver à me situer, et à situer l’autre, dans un environnement changeant? Travailler à deux sur une performance — notamment par l’intégration d’une tierce personne, soit celle de Tove Jansson⁴ — nécessite d’être à l’écoute afin d’intégrer ce que l’autre veut dire. Une dépendance s’installe : il faut présenter une performance conjointement, tout en étant relié intimement.

J’ai commencé la performance en activant une bouilloire électrique. Pier-Antoine était assis sur un petit banc de bois, en tenant en équilibre sur ses genoux une dizaine de livres et de cahiers de notes. Une fois l’eau assez chaude, je l’ai versée dans un grand bol métallique et j’y ai ajouté des gouttes d’huile essentielle d’eucalyptus. J’ai pris un tissu noir et je me suis couvert la tête au-dessus du bol, duquel émanait de la vapeur. Ensuite, pendant environ dix minutes, mon partenaire m’a récité des mots finnois⁵ tirés des livres qu’il avait sur les genoux, tout en taillant le bois du banc à l’aide d’un couteau. Sur le mur, j’ai tracé à l’aveugle les traductions en français. Cet échange, pouvant être perçu comme un dialogue, demeurait en partie opaque pour le spectateur, d’un côté car la langue était inconnue pour la plupart (le finnois) et de l’autre par la mauvaise lisibilité des mots traduits. À la suite de cette conversation, nous avons changé de place. De la pile de livres maintenant au sol, j’ai pris celui qui contenait la nouvelle *Prendre congé* et en ai fait la lecture. Cette série d’actions accorde le geste quotidien à la voix double. Pouvons-nous dialoguer à partir de deux langues différentes et la traduction est-elle en soi un dialogue?

Ces deux œuvres mettent de l’avant des questions relatives au langage, à la traduction, aux types de voix et aux dialogues⁶ qui se retrouvent dans mon travail. Ce sont des thèmes récurrents.

⁴ À ces voix, il faut ajouter celle de Carine Bruy qui a traduit du suédois le texte de Jansson.

⁵ Les mots se trouvaient dans différents livres (dictionnaires et romans) et cahiers de notes, et chaque page avait été marquée d’un bout de papier afin de la retrouver facilement. Il s’agissait de mots simples ou de mots compliqués que nous avons eu à traduire lors de notre session d’étude en Finlande. Certains étaient écrits dans des livres, d’autres dans la marge du cahier de notes ou dans le journal de bord. Ils provenaient de voix variées et l’acte de traduire était presque devenu quotidien — un état abstrait. Il faut aussi préciser que Pier-Antoine avait commencé, sur une base personnelle, l’apprentissage de la langue.

⁶ Au dialogue avec Pier-Antoine lors du processus de création par exemple, ou encore avec le regardeur. Il est aussi possible de voir le dialogue avec les auteurs et les artistes lus lors de l’idéation.

Au sein de ma pratique artistique et dans celle d'autres artistes, je m'intéresse à la forme textuelle, à l'échange verbal et écrit entre soi et l'autre, et aux variantes possibles dans la forme du dialogue — c'est ce que je cherche à problématiser. L'intérêt envers la traduction est apparu lors de ma session universitaire en Finlande. Nous étions amenés à parler et à lire en anglais, puisque le finnois n'était pas accessible autant en classe qu'au quotidien. Nous parlions toujours en anglais, sauf dans l'espace domestique. J'en suis venu à intégrer dans mon travail artistique des mots provenant de ces deux langues, supporté par un registre scolaire et amoureux ; j'y étais pour une session d'étude et mon copain m'accompagnait. Cette expérience a eu un effet sur mes projets. La langue utilisée pour parler cible ceux et celles qui la comprennent. Le transfert d'une langue à une autre engendre nécessairement un déplacement (qui ne pourrait se résumer à la perte ou au gain) et est avant tout une opération de médiation ancrée dans un contexte et destinée à une adresse bien précise. Il est rare que l'on puisse y redire exactement la même chose. Alors, comment dire? Comment redire les mots prononcés par autrui — dans sa langue maternelle ou dans une autre langue et comment portent-ils les différents registres (savants, affectifs, etc.)? Ces questions sont apparues dans les mois qui ont suivi mon entrée à la maîtrise.

APRÈS

À l'automne 2016, j'ai commencé une maîtrise en muséologie et pratiques des arts à l'Université du Québec en Outaouais. Je ne savais pas à quoi m'attendre, sachant seulement que je devais cibler une problématique, me poser des questions et tenter d'y répondre. Quelques collègues savaient déjà articuler ce sur quoi ils passeraient les deux, trois ou quatre prochaines années. Ce n'était pas mon cas. Tout de même, j'ai participé à des séminaires, je me suis prêté à l'exercice de la lecture savante, j'ai rédigé des essais, des textes critiques et des comptes-rendus, tout en poursuivant ma pratique artistique de manière professionnelle. Tout se passait très vite. Je devais rendre compte de mon travail artistique, participer à l'analyse de celui de mes collègues et présenter le travail d'artistes dont les enjeux rejoignaient le mien. Je devais comprendre la recherche et son articulation à la création. Je notais tout, dans la mesure du possible, dans mon journal de bord. La prise de notes reliée à l'université se mêlait à celle de l'intime et du quotidien. Petit à petit, à la suite de nombreuses lectures supplémentaires, mon

journal devenait l'hôte de paroles entre guillemets. Je recopiais un grand nombre de passages lus en indiquant, chaque fois, la provenance des citations. Cette méthode de va-et-vient entre les lectures et le journal de bord me permettait de rester ancré dans le familier. J'ai constaté que ce n'était plus seulement ma voix qui s'activait dans le journal. Les voix d'auteurs prenaient beaucoup de place. *Je me disais que c'était normal, car j'étais dans un mode actif de recherche.* Par exemple, voici un extrait de mon journal de bord en date du 4 avril 2018 :

Il pleut beaucoup, je m'en rends compte au réveil, par le bruit. C'est évidemment très sombre. Mon corps est lourd et je pointe le vin d'hier pour la sensation. Ma barbe me dérange. Le travail ne m'effraie pas, pour l'instant.

« Comment passer de l'individu quelconque à l'individu que nous sommes chacun? ». Ricœur, P. (1996). *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, p. 43.

La présence de voix autres que la mienne dans mes journaux n'était pas inattendue, car ce travail de prise de notes n'est pas récent. Or, la proportion avait changé. Il y en a eu de plus en plus : dans le journal, dans l'agenda, sur des bouts de papier dans les poches de mon manteau. Ces citations avaient des dérivées : elles s'accompagnaient d'une cote pour localiser un livre à la bibliothèque, de noms d'auteurs suggérés par un enseignant ou une enseignante, de mots clés, etc. Mon atelier était tapissé de *Post-it*, sur ma table s'amoncelaient les livres. Je prenais conscience d'une table des matières, d'une date de parution ou d'une traduction précise. Les citations étaient copiées afin de conserver les concepts clés des lectures faites, et aussi dans le but d'archiver des passages que je trouvais pertinents. *Je me disais que c'était normal, car j'étais dans un mode actif de recherche.*

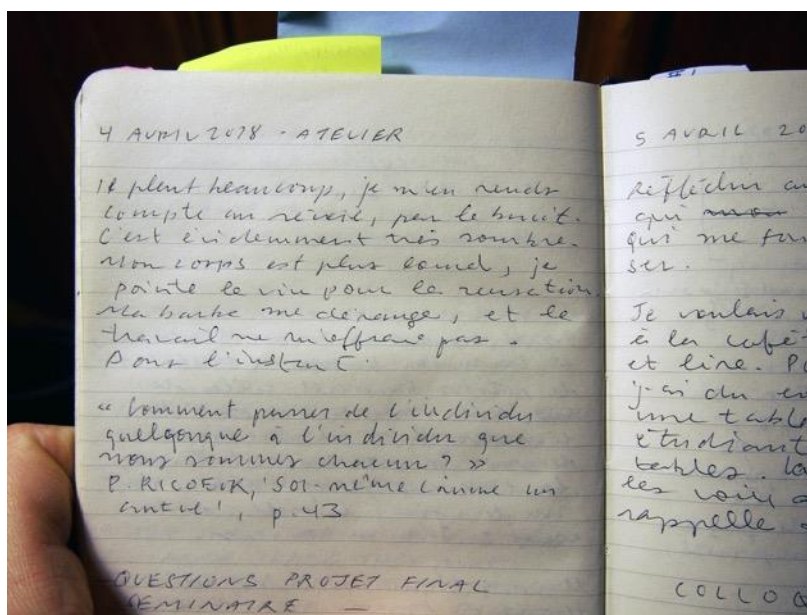


Figure 3 Vue partielle de mon journal de bord daté du 4 et 5 avril 2018.

Au tout début, je saisis mal l'usage que je devais faire de ces mots. Je ne comprenais pas les méthodes que j'établissais — cela viendra beaucoup plus tard. Cette tâche me plaisait et j'y voyais un apport important à mes connaissances. Puis, la littérature savante est devenue une source d'inspiration pour mon travail d'artiste. Pendant un moment, la lecture et la rédaction ont remplacé ma pratique artistique. J'observais ce changement dans mon journal de bord. Je n'étais pas en mesure d'articuler avec justesse les enjeux du travail ni de développer un protocole de production. Les passages cités se mêlaient à des monologues intérieurs banals. Les voix d'auteurs se mêlaient à la mienne. Pour la maîtrise, je devais aussi produire des œuvres et souvent, elles s'appuyaient sur des sources théoriques reliées, entre autres, à la littérature, à l'étude du genre et à la philosophie. Mes projets se développaient en lien direct avec l'environnement des études supérieures. La recherche documentaire devenait importante et négociait sa place avec l'élaboration plastique ; l'une teintait l'autre. Dans le cadre du cours Atelier II, nous devions élaborer un projet qui aurait lieu directement dans notre espace d'atelier afin de rendre compte de notre situation d'artistes aux études supérieures. Je me posais déjà des questions sur les auteurs lus, sur les citations notées, sur la présence de livres sur ma table de travail. Mon atelier n'était pas encombré de projets d'art, il était encombré de livres. Finalement, et pour la présentation devant jury, j'ai décidé de renverser mon atelier : j'ai démonté les

meubles, débranché les lampes, décroché les papiers du mur. J'ai tout rassemblé au milieu de l'espace, comme anticipant un déménagement. Puis, j'ai repositionné les livres (achetés, empruntés à la bibliothèque, laissés par un collègue ou un enseignant, à consulter pour un séminaire) dans l'espace central que formaient les meubles. Ils étaient soigneusement ordonnés, exposant le nom des auteurs et les titres. Je proposais au regardeur de voir les livres qui se trouvaient, à ce moment, dans mon atelier. Un membre du jury m'a demandé ce que je montrais. J'ai répondu qu'il y avait à voir des auteurs. Ce dispositif suspendait temporairement ma voix dans l'atelier, présentant une piste de réflexion sur la présence de l'autre, d'un autre auteur, dans l'exposition. Je présentais une constellation de voix. J'en suis venu à me demander « qui parle? » dans l'acte d'exposer.

2. QUI PARLE?

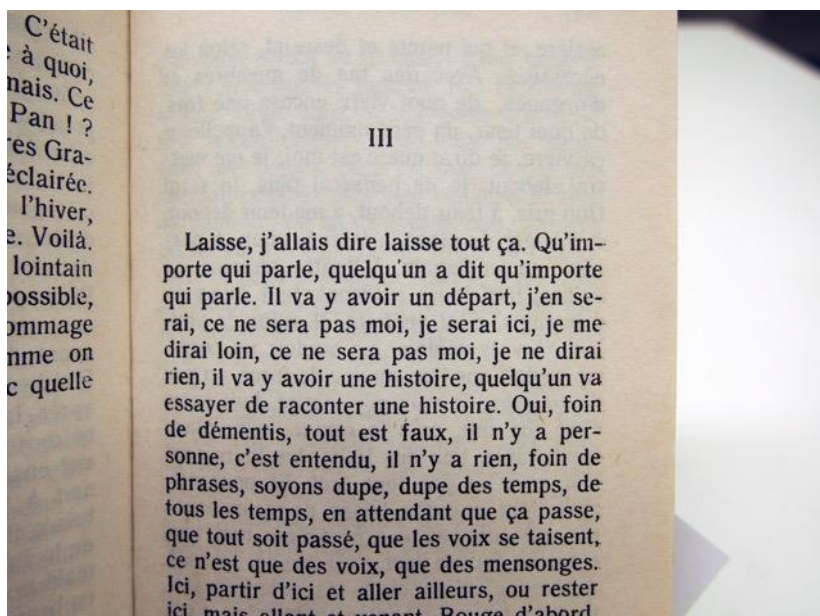


Figure 4 Paragraphe comportant la phrase « Qu'importe qui parle » de Samuel Beckett. Illustration dans son contexte : Beckett, S. (1958). « III » dans *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris : Éditions de Minuit, p. 143.

Les passages entre guillemets situés dans mes journaux de bord sont devenus plus nombreux par rapport à mes écrits personnels. Je me disais que c'était normal, car je m'exerçais régulièrement à la lecture. Compte tenu de la constellation des voix traversant d'une part ma pratique artistique, d'autre part le journal de bord, j'en suis venu à me demander « qui parle? » dans un texte composé de transcriptions. Cette problématique a orienté ma recherche documentaire et ma création. Ma réponse se concentre sur la question de la construction de la subjectivité, et sur celle de l'autorité partagée.

Comment les voix raccordées par la pratique artistique et le travail du chercheur universitaire peuvent-elles s'agencer et s'articuler? Je repose la question « qui parle? » afin de

comprendre et d'étudier le dialogue entre l'auteur-je et l'auteur-autre par un projet de recherche-création universitaire. Je me suis longtemps demandé, et je me demande encore, est-ce possible en tant que jeune chercheur d'intégrer toutes ces voix rencontrées, lues, entendues lors du parcours scolaire afin d'en rendre compte?

Avec cette recherche-création, je tente d'observer ce que je peux dire (en me situant comme un artiste-auteur) et ce que je peux dire en fonction de ce que l'autre a dit (en situant l'autre comme l'auteur des citations récoltées). Il s'agit de proposer un dialogue, par le biais d'une œuvre, entre ma voix et celle de l'autre dans un contexte d'exposition. Par l'utilisation des voix présentes dans mon journal de bord, je construis un nouveau discours — un raccord de voix — et étudie leur cohabitation dans l'espace d'exposition, tout en tenant compte de la fonction des différents dispositifs de médiation (affiche, opuscule, etc.) et de leur place respective dans cette constellation de voix dans l'exposition.

L'objectif de ma recherche-création est de repenser la notion d'auteur à partir du phénomène commun de la prise de notes. Il s'agit donc d'effectuer un retour dans mes journaux de bord, de les relire, afin d'y analyser la position de l'autre — et la mienne — et d'y étudier, d'une part le raccord possible entre les différentes voix, d'autre part la question de l'auteur — ou comment émerge et se définit ma voix au sein d'une telle constellation de discours? Mon rôle sera d'interagir avec les citations, sous forme dialogique, afin de comprendre et de rendre visible ma fonction d'auteur (en arts visuels) dans le processus et de répondre à la question « qui parle? ».

3. CELLES ET CEUX QUI ONT PARLE

Ce chapitre aborde des auteurs dans le domaine de l'analyse du discours, de la muséologie et de la critique d'art. Cette revue de la littérature présente *La mort de l'auteur* (1967) de Roland Barthes, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) de Michel Foucault, une critique de ces deux textes par Andrew Bennett dans son article *The Death of the Author* (2005) et par Craig Owens dans son texte *From Work to Frame, or, Is There Life After The Death of the Author?* (1985) et le positionnement de Mieke Bal face à cette problématique dans son chapitre *Telling, Showing, Showing Off* (1996).

Honoré de Balzac, écrivain français, publie en 1830 la nouvelle *Sarrasine*. Construit en deux parties, ce texte rassemble d'une part l'histoire de la famille Lanty organisant un bal, d'autre part l'histoire d'un sculpteur, nommé Sarrasine, tombant amoureux de la chanteuse d'opéra Zambinella. Le récit se situe à Rome en Italie, et ces deux personnages se rencontrent au théâtre d'Argentina. Pour Sarrasine, Zambinella représente l'idéal et c'est le coup de foudre. Il décide donc de la représenter dans le marbre. Plus le temps passe et plus l'homme se prend d'amour et de désir ; Zambinella doit donc révéler sa réelle identité. Il découvre que son idylle est en fait un castrat⁷.

Roland Barthes, dans son essai *La mort de l'auteur* considère un extrait de cette œuvre : « C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiments ». À la lumière de ce passage et du contexte de l'ouvrage présenté plus haut, il se demande « qui parle ainsi? » (Barthes 1984 : 63). S'agit-il du personnage de la nouvelle, ce sculpteur nommé Sarrasine, ou

⁷ Chanteur masculin qu'on castrait avant la puberté afin de lui conserver une voix aiguë d'enfant.

encore est-ce Balzac, l'auteur de ce texte, ou bien est-ce « la sagesse universelle [et] la psychologie romantique » (1984 : 63)? Pour Barthes, il est impossible d'attribuer avec certitude un auteur à ces mots, car l'écriture élimine toutes voix rendant la recherche de l'origine difficile.

La mort de l'auteur a été écrit en 1967⁸ afin de remettre en question certaines idées sur la notion d'auteur et de réfuter une « littérature qui se pose comme fonction principale l'expression d'une certaine vérité, d'une morale donnée ou la vie d'un auteur » (Samiky 2014 : 38). Il s'agit du premier texte touchant directement la disparition de l'auteur, afin de mettre en lumière l'autonomie du langage. Donc, « qui parle » ainsi?

Lorsqu'un auteur écrit, lorsque quelque chose est raconté, il perd nécessairement « l'origine de sa voix » (1984 : 63). Cette disparition, que Barthes symbolise par la mort de l'auteur, se produit lorsque l'écriture commence. Il précise que la notion d'auteur d'un récit, tel que nous l'envisageons aujourd'hui, apparaît avec la modernité, où nous découvrons « le prestige de l'individu [...], de la personne humaine » (1984 : 64). Nous accordons à l'auteur une importance, le plaçant ainsi en situation d'autorité. En effet, lorsque nous pensons à un auteur et à son œuvre, nous visualisons des caractéristiques très précises qui le constituent en tant qu'entité, reliant ses ouvrages et sa personne. Nous cherchons, selon Barthes, « l'explication de l'œuvre [...] du côté de celui qui l'a produite » (1984 : 64).

Stéphane Mallarmé propose en 1914 le poème graphique *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, paru chez Gallimard. Barthes le présente dans son texte afin d'illustrer l'idée d'un langage performé qui remplacerait l'auteur : « pour lui [en parlant de Mallarmé], comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (1984 : 64). Le langage, c'est le texte en soi, l'écriture ou le « geste » (1984 : 64), qui linguistiquement peut se faire sans auteur, puisque « l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs » (1984 : 66). Barthes le rappelle, le langage n'est pas associé à l'individu qui écrit, mais à un sujet écrit. Dès lors, en précisant l'éloignement de l'auteur, nous pouvons étudier le nouveau statut du texte : « [il] est désormais

⁸ Le texte de Roland Barthes *La mort de l'auteur* est diffusé dans sa version anglophone en 1967 dans le magazine multimédia *Aspen*, à l'invitation de Brian O'Doherty, avant d'être publié en France l'année suivante. Roland Barthes (1967). « The Death of the Author » dans Brian O'Doherty (dir.) *Aspen Magazine 5-6 : The Minimalist Issue*, Fall 1967, New York: Roaring Fork Press.

fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous ses niveaux, l'auteur s'absente » (1984 : 66). Temporellement, l'auteur se situe dans le passé, il conçoit l'œuvre comme un geste « performatif [où] sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription [...], n'a d'autre origine que le langage lui-même [...] » (1984 : 67).

Ensuite, Barthes propose que le texte ne doive pas être perçu comme une suite de mots, mais plutôt comme un espace « à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture » (1984 : 67). À la lumière de cette idée, nous pouvons nous poser la question à nouveau : qui parle? Nous pouvons nous demander si cette constellation de voix, pour l'auteur, peut être un outil de création. Car il s'agit d'un travail, d'un « pouvoir » comme le mentionne Barthes, celui d'être en mesure de comprendre et de démêler ces écritures. C'est une posture qu'il trouve plus libre, car il explique que « donner un auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt » (1984 : 68), c'est-à-dire lui imposer une finalité — ou lui imposer une identité nette (son histoire, sa provenance, ses associations). En réponse, Barthes soutient que « [dans l'écriture multiple] tout est à démêler » (1984 : 68) laissant une plus grande liberté au lecteur et ne l'obligeant pas à se soumettre à des caractéristiques précises qui appartiendraient au nom d'auteur imposé. Puis, il revient à son exemple sur le texte de Balzac et écrit : « Personne (c'est-à-dire aucune "personne") ne l'a dit : sa source, sa voix, n'est pas le vrai lieu de l'écriture, c'est la lecture » (1984 : 68). La lecture, c'est le lecteur qui l'exerce, c'est lui qui tente de passer au travers de ces voix multiples. Il est, selon Barthes, « l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination » (1984 : 69).

Michel Foucault présente en 1969, soit un peu plus d'an après la parution de *La mort de l'auteur*, la conférence *Qu'est-ce qu'un auteur?* à la Société française de philosophie⁹. Il introduit son discours avec cette phrase : « Qu'importe qui parle? ». Cette phrase, il la tient du livre *Nouvelles et Textes pour rien* de Samuel Beckett paru en 1955 aux Éditions de Minuit. Dès

⁹ Publié initialement dans *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, no 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

lors, il remarque l'indifférence et précise qu'il ne faut pas, de nouveau, se positionner face à la disparition de l'auteur, mais plutôt chercher dans le texte les endroits où il peut « exercer sa fonction » (Foucault 2001 : 817). Nous devons entendre dans le terme *indifférence* la résistance face à la position de l'auteur ; dans la question « qu'importe qui parle? », nous nous détachons de la personne qui écrit ou parle. Foucault précise que l'écriture « se déploie comme un jeu qui va infailliblement au-delà de ses règles, et passe ainsi au-dehors » (2001 : 821) et appuie l'idée d'une écriture affranchie de toute individualité. Pour lui, le texte écrit n'est pas un endroit où nous pouvons visualiser le geste d'écrire et le sujet parlant. Il s'agit plutôt de « l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître » (2001 : 821). Il précise que l'écriture est maintenant liée « [...] à l'effacement des caractères individuels du sujet écrivant » (2001 : 821). Par le biais de l'écriture, par le « geste » (2001 : 821), l'auteur s'absente.

Il nous rappelle que la « disparition » (2001 : 821) de l'auteur permet de prendre conscience de l'espace vacant qu'il laisse afin de « suivre de l'œil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition laisse apparaître » (2001 : 824). Ainsi, il est possible de se demander « comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre du discours? » (2001 : 839). Qui parle, oui, mais qui parle sous le parler? Plus précisément, Foucault nous appelle à voir le discours comme étant singulièrement constitué et détaché de son origine auctoriale¹⁰.

Andrew Bennett, professeur de littérature à l'Université de Bristol au Royaume-Uni, propose avec son ouvrage *The Author* (2005) un retour critique sur les textes de Roland Barthes et de Michel Foucault. Son chapitre *The Death of the Author* résume les problématiques importantes de ces deux textes, notamment la position de l'auteur et du lecteur situés face à l'œuvre. Il précise que la performativité du texte écrit, contrairement à celle des actes de langages parlés, ne dépend pas de la présence de son auteur. Il écrit :

You can read this sentence now, in the 'now' of your reading, whether or not
I am alive. In principle, writing operates in the same way in either case : *structural*

¹⁰ Le concept de la fonction-auteur sera détaillé au chapitre 4 de ce mémoire.

to writing is the possibility of the absence, including the death, of the subject who writes (Bennett 2005 : 10).

Il ajoute que cette *mort* redonne une certaine importance à la notion d'écriture et permet de considérer les caractéristiques qui la constituent, notamment sa différence des actes de langage à l'oral. Spécifiquement, en reprenant l'extrait de Balzac¹¹, Bennett illustre le fait que Barthes l'utilise afin de démontrer que l'écriture est sans origine, vu l'ambiguïté du « qui parle? ». Il ajoute que Barthes tente de déplacer l'autorité de l'auteur — l'auteur comme source unique du texte, du sens et du savoir. Toutefois, Bennett soutient que cette posture demande une stratégie de lecture particulière, puisqu'elle appelle au renversement. En effet, il affirme qu'un texte normalement construit et constitué est défini et limité par la subjectivité, l'esprit, la conscience, les intentions, la psychologie et la vie d'une auteur. L'auteur détient le texte et il nous assure qu'il est original : il est l'Auteur. Donc, son effacement au profit du langage vient défaire les codes, et cette position permet de libérer le lecteur de l'autorité auctoriale. En nous dégageant de l'auteur, nous pouvons lire le texte sans en limiter les intentions. Bennett rappelle que pour Barthes, elles sont multiples au sein d'un texte et permettent un espace où toutes notions d'originalité et d'appartenance n'existent plus. Cette intertextualité est anonyme et le texte est une suite d'anciennes citations. Il faut comprendre que cette posture dégage complètement le pouvoir de l'auteur, tel qu'il l'a été mentionné précédemment.

Bennett résume que Barthes pose la question « qui parle? » et y répond en disant que personne ne parle, que c'est l'écriture qui propose une suite textuelle aux sources infinies. De son côté, Foucault ne demande pas seulement « qui parle? », il ajoute « qu'importe qui parle? » et propose de considérer concrètement, par l'indifférence, la position auctoriale au sein d'un texte et ce qui en résulte. Pour Barthes, soutient Bennett, l'écriture est un espace vide où le sujet écrivain se perd, et pour Foucault, cette disparition est perçue comme la poursuite de l'écriture qui nous mène vers une analyse sociale et historique, sortant de l'expression, « beyond the conception of writing as the expression of a certain subjectivity, the expression of an individual who is outside of or who precedes the text » (2005 : 21).

¹¹ Celui où un homme sculpteur tombe amoureux d'un castrat habillé avec des vêtements féminins.

Avec son article *From Work to Frame, or, Is There Life After the Death of the Author?* (1985), Craig Owens présente un retour critique sur l'essai *La mort de l'auteur* de Roland Barthes et propose une réflexion sur sa valeur symbolique et sur les répercussions sur les pratiques artistiques après la parution du texte en 1967. Si l'auteur, comme le mentionne Barthes, ne peut plus se poser comme source unique du texte — de son sens et de sa valeur, alors qui le sera? Owens écrit :

It is my contention that, despite its diversity, the art of the last twenty years, [...] can perhaps best be understood as a response or series of responses to this question — even when artists simply attempt to reclaim the privileges that have traditionally accrued to the author in our society (Owens 1992 : 123).

L'article vise les stratégies postmodernes d'appropriation par l'analyse du travail d'artistes des années 60 et 70¹², des œuvres qui négocient avec le rapport auctorial et où la création se présente par le langage — la lecture — et s'active par le regardeur. Owens soutient que ces pratiques artistiques proposent d'engager le regardeur dans la diffusion (y compris le lieu), la compréhension et la réception de l'œuvre. Ces artistes se positionnent face à la place de l'auteur laissée vide, à la suite de la parution de *La mort de l'auteur* et cherchent à déjouer les codes de la représentation et à négocier le rapport à l'originalité. Owens écrit :

Where do exchanges between readers and viewers take place? Who is free to define, manipulate and, ultimately, to benefit from the codes and conventions of cultural productions? These questions shift attention away from the work and its producer and onto its *frame* (1992 : 126).

Son hypothèse est qu'il faudrait décentrer notre attention de l'œuvre elle-même, et considérer plus concrètement son lieu de diffusion et insister sur sa valeur sociale, de la production à la diffusion. Il définit le cadre comme un réseau de pratiques institutionnelles qui définissent, limitent et regroupent la production artistique et sa réception. Il détermine l'importance du contexte dans la réalisation et la compréhension de l'œuvre. Ici, un lien peut être fait avec la perspective amenée par Roland Barthes, soit celle de considérer toute œuvre

¹² Notamment sur le travail de Robert Smithson, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke et Louise Lawler.

littéraire comme un tissu de citations, où l'auteur disparaît au profit du texte, de sa lecture et de celui ou celle qui l'engendre (Barthes 1984 : 67).

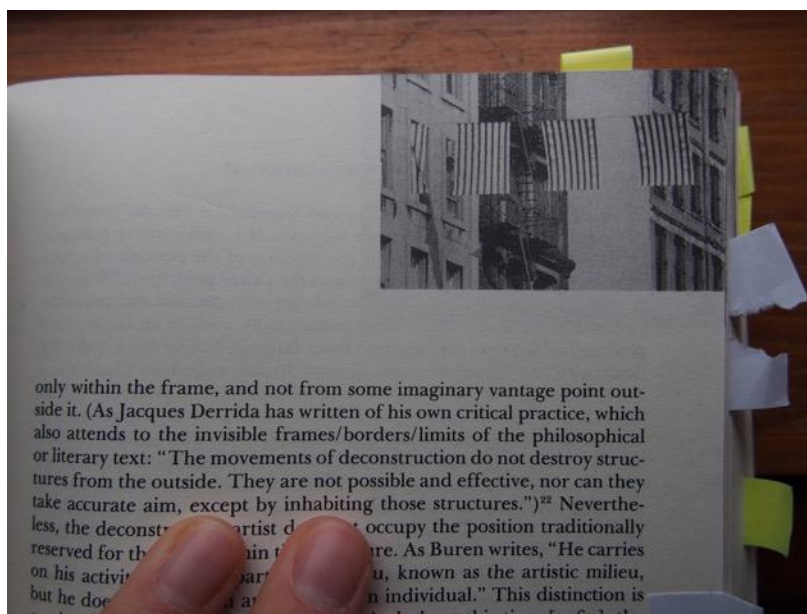


Figure 5 L'œuvre *Within and Beyond the Frame* de Daniel Buren, présentée par la galerie John Weber en 1973 à New York. Illustration dans son contexte : Owens, C., & Bryson, S. S. (1992). « From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author" ? », dans *Beyond Recognition : Representation, Power, and Culture*. Berkeley : University of California Press, p. 131.

L'œuvre *Within and Beyond the Frame* de l'artiste Daniel Buren est présentée par Craig Owens dans son article. L'installation, regroupant de grandes bannières à rayures, a été présentée en 1973 à la John Weber Gallery de New York, s'étendant jusqu'à la rue West Broadway. Owens écrit : « In these projects, Buren turned the tables : instead of being contained by the museum, his work contained the museum » (1992 : 129). L'intention portée sur le lieu de diffusion — d'une œuvre in situ — permet de réfléchir à la fonction de l'œuvre d'art et de considérer les différentes sphères qui la constituent. Il écrit : « [...] what is contained should provide, very subtly, a screen for the container » (1992 : 130). L'artiste, en déployant ses bandes à rayures dans l'espace public avoisinant le musée, rend le geste impersonnel et dépourvu d'expressivité, où le travail ne peut être approprié (1992 : 131). Owens poursuit :

Buren's positioning of his work in relation to the institutional frame constitutes a critique of attempts to regain artistic freedom by working outside it —

as if works placed outside the walls of a gallery or museum are not subject to external constraints (1992 : 130).

Finale­ment, en expo­sant son travail à l'exté­rieur du lieu de diffusion, l'artiste s'engageait dans une position alternative, soit celle où il s'affranchit de son apparte­nance et de son statut. Cette posture permettait de mettre de l'avant le travail sans qu'il soit relié à son auteur, même si, paradoxa­lement, il est possible de reconnaître le travail de Buren à ce motif même, qui se confond avec sa signature. Réfléchir aux marges institutionnelles de l'exposition permet à l'artiste d'étendre la fonction de son œuvre. Le lieu de diffusion de l'œuvre devient contextuel et son cadre soutient la construction narrative du travail artistique.

Mieke Bal publie en 1996 *Double exposures : the subject of cultural analysis* aux presses Routledge. Cet ouvrage de Bal est orienté vers l'exposition — les méthodes, les principaux acteurs, les actions et les conséquences, les dits et les non-dits. Elle évoque le sujet, celui qui opère l'exercice de l'exposition, et écrit : « Therefore, in publicizing these views the subject objectifies, exposes himself as much as the object ; this makes the exposition an exposure of the self. Such exposure is an act of producing meaning, a performance » (Bal 1996 : 2). Dès lors, elle insiste sur le raccord entre l'agent d'exposition et l'exposition elle-même, et le rôle distinct qui leur est attribué. Il y a donc deux types de voix : une première de l'agent et une deuxième de l'objet exposé lui-même, et ainsi ils fabriquent un dialogue, parfois ambigu. C'est sur cette contradiction dans le discours que Mieke Bal décide de s'arrêter. Elle questionne l'antipode dialogique au sein de l'exposition qui, selon elle, se trouve entre le sujet qui est présenté et ce qui en est dit. Les actions d'exposer et de mettre en évidence forment une division entre le sujet et l'objet, et demandent à ce dernier d'émettre un discours. Un discours qui prend la forme, le plus souvent, d'un texte qui vient confirmer l'identité de l'objet. Par contre, l'objet devient dépendant de ce discours et ne peut être vu et lu sans ce complément, et tout cela dans le but d'informer convenablement le regardeur. Les objets qui sont présentés dans le musée ont une provenance et une adresse, et leur présence dans l'exposition réactive quelques codes : la fabrication, l'utilisation et le sens, formant un des niveaux narratifs de ce qui est vu par le

regardeur (*second person*) en exécutant le trajet établi par l'institution, liant les éléments un à un comme la lecture d'un livre.

« Who is speaking? » (1996 : 20). Cette question, Bal la pose afin d'amorcer la réflexion sur les voix multiples au sein de l'exposition. Il y a le *je*, cet agent d'exposition qui transite l'information et transforme l'interaction entre le visuel et le texte (le verbal), et qui dirige le regardeur vers l'analyse et la compréhension d'un processus culturel (ce qui est montré). Le regardeur doit garder sa posture face à ce qu'il regarde, c'est-à-dire un rappel de son statut d'Occidental face à quelque chose d'oriental, par exemple. Mieke Bal propose l'analyse d'une fresque présentée dans le *Hall of Asian Peoples* du American Museum of Natural History de New York, montrant la représentation picturale d'un sacrifice canin opéré par des hommes. Dès lors, l'Occidental est surpris par cette scène, il met en doute ses valeurs et son histoire, et c'est ici que le panneau d'information devient important. En effet, il installe (avec les données supplémentaires que l'image ne fournit pas) « the taxonomy of *us* and *them* » (1996 : 29) où le regardeur peut se rassurer et se conforter face à l'épreuve du temps, l'écart chronologique qui le sépare de cette scène (et de ceux qui sacrifient le chien). Mieke Bal poursuit :

My point is this: the visual panels get away with this rhetoric because the order in which they are displayed constitutes the syntax that gives the well-shaped 'sentence' its meaning. But the combination of the exhibits can only pull this off because the verbal direction, the rhetorical set-up of the addressee's semiotic attitude, sustains the circle. This specific collaboration between visual and verbal sign-systems partakes of an epistemology that is very much in place in our present-day culture (1996 : 36).

L'ajout de la troisième voix par *they and them* construit un discours où la partie *us* devient presque invisible dans ce cercle muséal et offre un détachement inconscient au regardeur qui peut alors faire le tour de l'exposition en se rappelant qu'il est l'Occidental dans l'histoire et que les scènes qu'il regarde ne sont pas la représentation de son histoire d'homme blanc. Évidemment, les musées diffusent plusieurs formes de fictions, sauf que ces fictions proposent une mise en exposition d'objets, laissant de côté leur propre voix (1996 : 53). Elle termine son

analyse en proposant que la personne « qui parle » ne soit pas un individu, mais plutôt un processus culturel.

4. L'AUTEUR COMME FONCTION ET COMME GESTE

Le cadre théorique de cette recherche-création porte sur l'auteur comme geste et comme fonction, ce qui permet une analyse plus large de la situation de la voix de l'auteur dans l'œuvre. Il paraît pertinent de s'attarder sur la définition de sa fonction, proposée par Michel Foucault, puis de se tourner vers Giorgio Agamben, qui, en réponse au concept de Foucault, tente de l'étudier sous l'angle du geste. Ce chapitre présente une définition de ces deux concepts et un retour critique d'Esther Barrett sur la fonction-auteur, qui expose une analogie possible avec la recherche-création.

La fonction-auteur est un concept présenté dans le texte *Qu'est-ce qu'un auteur* (2001) de Michel Foucault. Le nom d'auteur, rappelle-t-il, n'est pas seulement un élément dans un discours qui peut être remplacé par un pronom, un sujet ou un complément. Sa fonction permet au lecteur d'ordonner et de regrouper les textes afin de les étudier et d'en faire la comparaison. Lorsque le corpus d'œuvres est établi, le lecteur peut considérer le statut de l'auteur et réfléchir à la possible réception de son discours. Foucault écrit : « [le nom d'auteur] manifeste l' v nement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture » (Foucault 2001 : 826). Il faut donc situer la lecture au-delà du livre et prendre en considération le statut de l'auteur et le contexte historique au moment de la création. Il ajoute que le lecteur doit prendre conscience de la séparation des discours.

Foucault propose d'analyser quels discours peuvent se voir octroyer la fonction-auteur, comment ils se concrétisent et en quoi ils divergent des autres types de textes. Ce concept, mentionne Foucault, « est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains textes à l'intérieur d'une société » (2001 : 826), qu'ils soient

juridiques ou institutionnels. Tout comme le nom d'auteur, la fonction-auteur n'opère pas de façon régulière et varie selon différents facteurs, notamment en fonction de l'époque et de la société données. Il ajoute qu'un auteur n'est pas toujours lié à un texte, sauf pour l'œuvre littéraire, où le lecteur s'informerait de son auteur, de son origine, de sa date de parution et du contexte de publication. Il voit en l'auteur un « être de raison » et « le lieu originaire de l'écriture » (2001 : 829), à qui il accorde le mérite de l'œuvre. La lecture, sa valeur, son sens et sa crédibilité, se fera en conséquence de ces facteurs. Foucault expose que « la projection [...] du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique » (2001 : 829), permettent de définir l'auteur et sa fonction. Par ces aspects, le lecteur comprend qu'un poète n'est pas construit de la même façon qu'un auteur de romans. Par la fonction-auteur, il est possible de situer dans l'œuvre littéraire « la présence de certains événements [...] et le principe d'une certaine unité d'écriture » (2001 : 830), où le lecteur intègre à sa réflexion l'apport biographique, social, réflexif et professionnel de l'auteur. Il comprend que « l'attribution spontanée d'un discours à son producteur » (2001 : 831-832) se joue par l'entremise de plusieurs composantes.

La fonction-auteur permet au lecteur de voir l'œuvre plus largement et de considérer toutes ses formes (brouillons, lettres, fragments, journaux). Le texte, peu importe sa construction, se compose d'éléments qui redirigent vers son auteur. Les signes grammaticaux, comme « les pronoms personnels, les adverbes de temps et de lieu, la conjugaison des verbes » (2001 : 830), sont des signes, selon Foucault, qui raccordent le lecteur à l'auteur. Dans un texte pourvu de la fonction-auteur, le lecteur comprend que le « je » du narrateur, et ce qui entoure sa construction, n'est pas le « je » de l'auteur. Il s'agit plutôt d'un « alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours de l'écriture » (2001 : 831). Le concept propose une séparation — un double, et les textes ainsi constitués « comportent cette pluralité d'ego » (2001 : 831), n'agissant pas seulement par l'intermédiaire d'une seule voix. Foucault écrit :

L'ego qui parle dans la préface d'un traité de mathématiques — et qui en indique les circonstances de composition — n'est identique ni dans sa position ni dans son fonctionnement à celui qui parle dans le cours d'une démonstration et qui apparaît sous la forme d'un « je conclus » ou « je suppose » : dans un cas, le « je »

renvoie à un individu sans équivalent qui, en un lieu et un temps déterminés, a accompli un certain travail ; dans le second, le « je » désigne un plan et un moment de démonstration que tout individu peut occuper. Pourvu qu'il ait accepté le même système de symboles, le même jeu d'axiomes, le même ensemble de démonstrations préalables (2001 : 831).

Avec cet extrait, il est possible de visualiser la pluralité d'ego, ou « positions-sujets » (2001 : 832) et de comprendre la répercussion de l'un sur l'autre. La fonction-auteur, expose Foucault, n'est pas exécutée par un des deux « je », où l'un prend le dessus sur l'autre. Il faut plutôt y voir une « dispersion » (2001 : 831) de ces ego : ils renvoient à ce à quoi ils doivent renvoyer et ils indiquent ce qu'ils doivent indiquer afin de représenter un tout — la pluralité d'ego de l'auteur.

Estelle Barrett effectue un retour critique sur le concept de fonction-auteur dans son article *Foucault's What is an Author : Towards a Critical Discourse of Practice as Research* (2007), et suggère cette notion de Foucault comme un outil qui simplifie la réflexion en pratiques des arts. Elle expose la difficulté à rendre compte de son propre travail objectivement, notamment par l'écriture, dans un contexte de recherche. Barrett écrit :

I suggest that a way of overcoming this dilemma is for creative arts researchers to shift the critical focus away from the evaluation of the work as product, to an understanding of both studio enquiry and its outcomes as process. (Barrett 2007 : 135)

Donc, il s'agit d'attribuer de l'importance au processus de la recherche en atelier et à ses résultats afin de visualiser la pratique comme étant productrice de connaissances. En considérant la pratique en atelier, l'artiste-chercheur peut visualiser sa pratique comme composante de ses recherches et réfléchir aux méthodologies émergentes. Elle soutient que, pour Foucault, un des éléments majeurs de sa définition du discours est qu'il ne réfère pas seulement au langage, mais au langage et aux pratiques qui s'accordent afin de concevoir des éléments de connaissance. Désigner l'auteur comme fonction plutôt que comme *conscience individuelle* (2007 : 136) permet aux praticiens de visualiser et de parler de leur propre pratique plus facilement puisqu'ils

se détachent du statut d'artiste-créateur. Cette fluidité alloue une réflexion plus évidente, où l'artiste peut étudier son travail *par en dehors* et en noter les résultats à des fins de recherches universitaires. La possibilité pour l'artiste-chercheur de se figurer sa pratique artistique en liant les notions du concept de fonction-auteur permet de réfléchir, d'analyser historiquement et de situer son travail pratique dans un champ disciplinaire et théorique (2007 : 142). Il peut donc évoquer son travail en se détachant du *je créateur*, comme il le ferait pour l'étude du travail d'un autre artiste (2007 : 139).

Il faut maintenant rebondir sur le chapitre *L'auteur comme geste* (2006) de Giorgio Agamben où il est question d'une relecture critique du texte *Qu'est-ce qu'un auteur* de Foucault et d'une définition de son concept de *l'auteur comme geste*. D'abord, Agamben revient avec cette citation de Samuel Beckett, « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle » (Beckett 1958 : 143), et témoigne que, malgré l'indifférence marquée et l'anonymat soulevé par ce propos, il y a quelqu'un qui parle. Il précise que « tout en restant anonyme et sans visage » (Agamben 2006 : 78) l'auteur vient tout de même valider le propos ; en disant, *qu'importe qui parle, le quelqu'un parle*, donc il y a quelqu'un. Le sujet-auteur existe. Cependant, il n'est visible qu'à travers son absence et, en se basant sur la pensée de Foucault, cette opération « se fonde sur la distinction de deux notions qui sont trop souvent confondues : l'auteur comme individu réel, qui restera rigoureusement hors champ, et la fonction-auteur » (2006 : 78).

Agamben propose une analyse sur le paradigme de présence-absence de l'auteur dans l'œuvre¹³. Il définit le *geste* comme étant « ce qui reste inexprimé dans chaque acte

¹³ Agamben expose la préface *La vie des hommes infâmes* de Michel Foucault. Ce texte a été publié le 15 janvier 1977 dans *Les Cahiers du chemin* (no. 29). Il y présente des « récits » tirés de lettres de cachet, ce qu'il décrit comme étant « d'étranges poèmes » (Foucault 1994 : 237). L'idée lui est venue lorsque Foucault effectuait des recherches sur des registres d'internement datant du XVIII^e siècle à la Bibliothèque nationale de France. Il y trouve donc un intérêt, bien que mal expliqué, pour ces textes qu'il redécouvre après « deux siècles et demi de silence » (1994 : 238). Le souhait de Foucault a été de les rassembler, de les annoter, de les classer selon une méthode précise (qu'il dévoile avec beaucoup de netteté dans sa préface) et de conserver l'effet de chaque texte. Dans cet article, Foucault expose une relecture de la vie de deux hommes punis par la loi — des infâmes — où l'un et l'autre sont sortis de l'anonymat par la découverte et l'intérêt de Foucault par le texte pourvu d'une fonction

d'expression » (2006 : 84), et que « l'auteur n'est présent dans le texte qu'en tant que geste qui rend possible l'expression dans la mesure même où il instaure en elle un vide central » (2006 : 84). Dans le cas du discours sur les deux hommes infâmes (Foucault 1994), la fonction de l'auteur est suspendue et il ne reste que le geste. Agamben soutient que la présence des infâmes se tient à la limite du texte, où leur existence a été jouée. Il précise que le geste posé — un geste rappelons-le, dépourvu d'une intentionnalité auctoriale — par le fonctionnaire a rendu possible la lecture de leur vie, donc de leur existence. L'auteur, son identité et son statut, n'a pas été associé aux lettres de cachet — son geste, oui. Il faut donc comprendre que ce lieu de lecture est vide, que ce qui reste, c'est l'auteur comme geste, où une performativité de l'écriture juridique et administrative se visualise. Agamben écrit : « [l'auteur] est l'illisible qui rend possible la lecture, ce vide légendaire dont procèdent l'écriture et le discours. Dans cette œuvre à laquelle il a pourtant donné la vie, le geste de l'auteur est attesté comme une présence incongrue et étrangère [...] » (2006 : 88-89) où, en d'autres mots, il manipule et raccorde. Le lecteur, de son côté, fait l'expérience du geste par l'activation du texte. Il reprend la place laissée vide par la disparition de l'auteur et se soumet à l'exercice de trouver le lieu du texte. Ce lieu, indique Agamben, « est dans le geste par lequel l'auteur et le lecteur se mettent en jeu [...] [ils] s'y soustraient ensemble à l'infini » (2006 : 91), où le lecteur se porte garant de la voix de l'auteur, de son « témoignage » (2006 : 91).

auteur. Il s'agit d'écrits et d'annotations rédigés par un fonctionnaire, venant de lettres de cachet. Dans ces archives judiciaires, « l'auteur » devait rendre compte du crime de ces deux hommes. Dans ce geste, il n'y avait aucune intention de représentation, ni même de création littéraire : il devait frapper ces deux hommes d'infamie. C'est que ces bribes de composition, découlant d'une position de pouvoir et d'autorité, ont laissé une trace très vive, où le « lecteur » pouvait découvrir et interpréter la vie de ces deux hommes. Foucault écrit : « Des vies singulières, devenues, par je ne sais quels hasards, d'étranges poèmes, voilà ce que j'ai voulu rassembler en une sorte d'herbier » (1994 : 237). Il écrit : « C'est une anthologie d'existences. Des vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs et des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots. Vies brèves, rencontrées au hasard des livres et des documents » (1994 : 23).

5. « IL S'AGIT DE TROUVER UNE METHODE POUR INTEGRER CES NOUVELLES VOIX »

Dans le cadre de cette recherche-création, je me suis attardé à analyser et à comprendre le contexte universitaire, puisque j'avais de la difficulté à y intégrer ma pratique artistique. La plupart du temps, je préférais étudier, lire et rédiger pour les séminaires que je devais suivre, qu'étudier, lire et rédiger sur ma propre pratique artistique¹⁴.

L'autoethnographie comme méthodologie me permet d'employer mon expérience personnelle et culturelle comme terrain de recherche. Les données de terrain sont utilisées à la fois pour valider mon parcours, mais aussi à des fins de création. Il s'agit de construire la création à partir de ces données textuelles accumul es¹⁵ dans le journal de bord qui, je le rappelle, ont été produites au fil de la maitrise. Elles sont les observations d'un artiste qui tente de comprendre son environnement. Les citations ont été transcrites entre septembre 2016 et juillet 2018, et leur contenu varie entre la théorie, la fiction, la poésie et l'essai. Peu à peu, la sélection des lectures et des passages retranscrits a été influencée par le projet de création selon les thématiques retenues, notamment sur la pluralité des voix en contexte d'exposition. Je reviendrai sur ce point dans le chapitre consacré au projet de création. L'écriture spontanée ne servait pas un but précis et portait sur l'état de mes recherches, sur la vie quotidienne et sur des  v nements importants.

¹⁴ J'ai passé beaucoup de temps à chercher ma place, et on associait mes tentatives à rendre compte de mon travail à une critique institutionnelle. Ces réflexions étaient en partie fondées : je n'étais pas à l'aise dans cet environnement et je ne voyais pas de solutions qui me permettaient d'engager ma recherche-création.

¹⁵ Elles sont de natures personnelles, spontanées et descriptives, souvent autoadress es et écrites au je et elles décrivent le quotidien. De plus, elles sont une collection de citations de différents auteurs, souvent retranscrites au je.

Il est important de mentionner que ce mémoire a été rédigé après la période de création, car il s'agit d'une recherche *par* la création. Les éléments de la recherche ont été découverts par la création. Il s'agit d'accorder de l'importance à l'expérience vécue du chercheur, son exploration, afin de rendre compte de soi, mais aussi d'un constat culturel. C'est pour cette raison que les chapitres *Récit* sont présentés au fil du mémoire. Ils permettent de situer la voix de l'étudiant-chercheur dans un contexte plus large que celui de ce projet de recherche-crédation. Ces textes, à caractère autoethnographiques, servent à démontrer les différentes étapes de mon parcours et de ma réflexion.

Cette section présente les définitions que Sylvie Fortin, Carolyn Ellis et Arthur P. Bochner ont donné de l'autoethnographie. Dans son article *Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique* (2006), Sylvie Fortin, professeure au département de danse de l'UQAM, aborde d'abord le concept méthodologique de l'ethnographie afin de démontrer sa pertinence dans le cadre d'une recherche-crédation ; les artistes-chercheurs tireraient profit d'en faire usage. Elle soutient que cette méthode est essentiellement utilisée afin de « prendre en compte la dimension culturelle » (Fortin 2006 : 98) d'un phénomène, d'en saisir le sens et de le définir. Pour le chercheur, il s'agit de considérer les étapes de la recherche — de sa conception jusqu'à sa réalisation — et d'en observer le contexte de création, les principaux acteurs et les lieux, notamment le terrain de recherche, et de réfléchir aux significations envisageables. Par la « saisie de documents, l'entrevue et l'observation participante » (2006 : 100), le chercheur collecte des données qui lui serviront à rendre compte d'une situation.

L'auteure précise que les étudiants en arts amasseront de nombreuses notes par « la présence sur le terrain, pour répondre à la question qu'ils posent à la pratique » (2006 : 99), sans nécessairement conduire une méthodologie ethnographique. Ces données deviendront les témoins de la recherche, selon ce que le chercheur distinguera et validera afin de mener sa recherche-crédation. Fortin soutient que le chercheur accordera une importance à rendre compte de son expérience sur le terrain, particulièrement au sein d'un journal de bord. Elle écrit :

Son journal de bord, chronique de l'action ou carnet de pratique [...] comprend évidemment la description des gestes et paroles des protagonistes de l'étude, mais aussi les analyses spontanées ou intuitions [...]. Outre ces notes descriptives et analytiques, il consignera des notes méthodologiques, c'est-à-dire les adaptations qui ne manquent jamais de parsemer le parcours d'une étude en art où l'imprévisible émerge et se doit d'être saisi (2006 : 101).

Les écrits présents dans le journal de bord deviendront essentiels à la réalisation d'une recherche-création et fourniront au chercheur les données nécessaires à l'affirmation de sa posture méthodologique ethnographique. Il devra analyser et récolter les éléments importants, qui prendront plusieurs formes, dans le but de répondre à sa question de recherche. Fortin ajoute que l'étudiant aura à déterminer « les matériaux » (2006 : 102) qui lui permettront de construire sa recherche et sa création, et mentionne que « les données ethnographiques sont en quelque sorte les matériaux sur lesquels repose l'écriture de sa thèse » (2006 : 102). Elle poursuit en indiquant que ces notes représentent le reflet de ce qui a été « vécu par l'artiste » (2006 : 102), et que cette intrusion permet une analyse, pour le lecteur, « basée sur l'expérience du chercheur en présence intime avec la chose à comprendre » (2006 : 103). Il s'agit de porter attention au déroulement des choses et à la perception d'un individu sur une situation donnée, tout en visualisant « l'expérience de l'autre » (2006 : 103). L'auteure soutient que ce regard sur l'autre est une des postures importantes de l'ethnographie, et qu'il se doit d'être subjectif, parce qu'il dépend et découle du chercheur. Alors si l'un et l'autre sont indissociables, elle propose de retourner la caméra sur soi et de « se regarder soi-même et écrire à partir de sa propre expérience » (2006 : 103).

L'auteure suggère donc l'approche autoethnographique, qu'elle compare aux récits de soi, où le chercheur est amené à écrire au *je* afin d'effectuer « l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi » (2006 : 104). Cependant, lorsque le chercheur se positionne au *je* et qu'il valide son expérience à des fins de recherche, il doit rester prudent sur l'affirmation de ses données. Ses arguments doivent nécessairement sortir du cadre subjectif et proposer un « ailleurs » (2006 : 105) scientifique afin de « dépasser l'aventure proprement individuelle du sujet » (2006 : 105). Les données qu'il accumule deviennent des éléments importants de sa recherche et pour

l'analyse de sa pratique artistique. Fortin suggère que les données de terrain situent le chercheur au pivot entre la méthode et l'analyse, et où de « la diversité de leurs utilisations émerge peu à peu une approche unifiante dépassant les traditions existantes de recherche » (2006 : 108). Elle incite le chercheur à adapter cette méthodologie selon sa pratique artistique et sa question de recherche, afin de favoriser la rencontre entre le projet de création et l'écriture du mémoire.

De leur côté, les chercheurs universitaires Carolyn Ellis et Arthur P. Bochner proposent l'utilisation de l'autoethnographie afin de détourner la publication scientifique du mode passif de la troisième personne du singulier où prédomine la pensée catégorique (Ellis et Bochner 2000 : 734). Dans l'article *Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity : Researcher as Subject*, ils présentent cette méthodologie afin de réfuter l'idée selon laquelle l'autobiographie est une forme d'expression délinquante (2000 : 734). Au contraire, ils soutiennent que cette forme permet au lecteur de percevoir plus facilement le raisonnement de l'auteur et de réfléchir *avec* l'histoire racontée au lieu de réfléchir *sur* l'histoire en considérant la voix de l'auteur — son *je* — comme une donnée valide de recherche qui mérite d'être relatée. En voulant décrire l'autoethnographie d'un point de vue personnel et sa méthode, Carolyn Ellis écrit :

I start with my personal life. I pay attention to my physical feelings, thoughts, and emotions. I use what I call systematic sociological introspection and emotional recall to try to understand an experience I've lived through. Then I write my experience as a story. By exploring a particular life, I hope to understand life. (2000 : 737)

Plus précisément, il s'agit d'une méthodologie qui, en se basant sur le genre autobiographique d'écriture et de recherche, tente de relier enjeux personnels et culturels. L'écart entre les registres ou ordres discursifs (théorique — ou universitaire — et autobiographique) est déterminant. Par l'aller-retour entre le dedans et le dehors, le chercheur peut reconnaître et définir les éléments qui constituent sa recherche. Un texte proposant une posture d'autoethnographie se lit à la première personne du singulier et est de formes variées (essai, poésie, fiction, journaux, écritures fragmentées). Le contenu mise sur les actions, les dialogues, les émotions découlant de la recherche (2000 : 739), tout en exposant la conscience

du soi (2000 : 749). Ellis et Bochner affirment qu'une branche de cette forme d'écriture s'apparente aux récits personnels (2000 : 740), où le chercheur endosse une double identité et puise dans des éléments autobiographiques afin de rendre compte d'éléments de sa vie quotidienne. Dans ce type de réflexion, l'expérience personnelle du chercheur devient importante et est utilisée afin de mettre en lumière un constat culturel adjacent à l'étude.

Dans un texte de récit personnel¹⁶, l'auteur devient un *je*, le lecteur un *tu* et le sujet un *nous* (2000 : 742). Ellis écrit :

Participants are encouraged to participate in a personal relationship with the author/researcher, to be treated as coresearchers, to share authority, and to author their own lives in their own voices. Readers, too, take a more active role as they are invited into the author's world, evoked to a feeling level about the events being described, and stimulated to use what they learn there to reflect on, understand, and cope with their own lives. (2000 : 742).

Il s'agit, pour l'auteure, d'écrire à propos d'enjeux qui susciteront de manière significative l'intérêt du lecteur, dans le but d'offrir une perspective différente. Elle soutient l'importance de produire un compte rendu éthique et réfléchi. L'apport personnel d'un auteur à sa recherche permet au lecteur de déceler l'authenticité derrière l'histoire racontée, de participer et d'engager une réflexion conjointe (2000 : 745). La posture de récit personnel permet au chercheur d'être *auteur*, tout en restant cohérent avec l'ensemble de son existence. Le défi d'être narrateur, soutient Bochner, est de sentir la continuité dans le travail qu'il exécute et de percevoir sa vie « as a whole » (2000 : 746).

Avec du recul, je me rends compte que ma situation en contexte universitaire — mon attitude contestataire et mes craintes — était en fait celle d'un artiste qui tentait de dialoguer avec son environnement. Prendre des notes, recopier des citations et écrire spontanément ressemblaient plus à des gestes artistiques qu'à des gestes universitaires. Carolyn Ellis écrivait dans sa définition de l'autoethnographie qu'elle essayait de comprendre une expérience qu'elle vivait afin de l'intégrer à un constat culturel : c'est ce que j'ai fait lors de ces deux années de

¹⁶ Traduction libre de *personal narrative* (Ellis et Bochner 2000 : 740).

scolarité. Je tentais de comprendre l'effet de la maîtrise sur ma pratique artistique. Les centaines de pages des journaux que j'ai tenus regroupent des citations, des écrits et des réflexions et sont le reflet de mon parcours. Mon *je* face au *tu/il/elle/vous/ils/elles* et ce dialogue sont mes données ethnographiques, les « matériaux » (Fortin 2006 : 102) de ma recherche-crédation. Je réalisais des allers-retours entre l'expérience culturelle (la maîtrise) et l'expérience personnelle (ma position d'artiste à la maîtrise), comme le mentionne Fortin, « afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible du soi » (2006 : 104). Ce même aller-retour qu'Ellis visualise entre le dedans et le dehors, entre le cahier de notes et l'université, entre le livre ouvert et le livre fermé, entre le *je* et le *tu* : je devais comprendre ce qui formerait ma recherche.

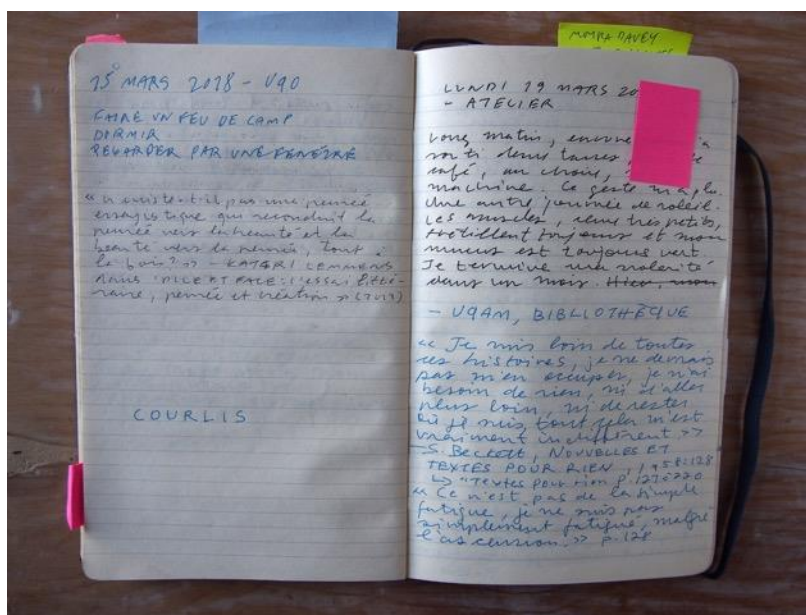


Figure 6 Vue globale de deux pages de mon journal de bord datées du 15 et 19 mars 2018.

6. RECIT II : LA CONFERENCE

Du 25 au 27 octobre 2017 se tenait à l'Université du Québec en Outaouais la 22^e Rencontre interuniversitaire des maîtrises en arts visuels. Cet évènement se déroule annuellement dans une université distincte¹⁷. Pour cette édition, j'ai été invité à représenter l'UQO, conjointement avec ma collègue et amie Karina Pawlikowski¹⁸. J'ai aussi été appelé à coordonner l'évènement. Le comité organisateur et moi avons décidé d'ajouter, en plus des conférences et de l'exposition prévues, une table ronde¹⁹ et une soirée de performance présentée à la Filature.

J'anticipais ce moment avec beaucoup d'ambivalence. J'étais ravi de pouvoir mettre sur pied un évènement prônant le dialogue sur les arts actuels et la recherche universitaire, mais j'avais moins d'intérêt à discuter de mon travail devant mes pairs. À cette époque, et sans en être conscient, j'étudiais déjà la présence des voix multiples au sein de ma pratique artistique et de l'exposition par l'analyse de textes sur la théorie de la traduction. Au début de ma maîtrise, j'avais fait la lecture de *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin, texte qui m'avait charmé

¹⁷ La RIMAV tente de favoriser l'échange et le dialogue au sein de la communauté étudiante et professorale universitaire en lien avec les différentes pratiques artistiques contemporaines. Toutes les universités offrant une maîtrise en arts visuels sélectionnent deux étudiants qui prendront part à la rencontre. De leur côté, les étudiants doivent tenir une conférence sur leur sujet de recherche et participer à une exposition collective.

¹⁸ Les autres participants étaient Tiffany April (UOttawa), Camille Barbotteau (UQAT), Thibaud Blain (UQAC), Jules Boissière (UQAT), stvn girard (UQAM), Pascale Girardin (UQAM), Jean-Philippe Harvey (ULaval), Jessica Hoflick (UOttawa), Margot Klingender (Concordia), Marion Lessard (Concordia), Angela-Eve Marsh (ULaval) et Justine Valtier (UQAC).

¹⁹ Nous avons discuté de l'équilibre entre la théorie et la pratique; de l'adresse; de la préoccupation du spectateur; de l'intégration des arts dans la recherche scientifique; du temps octroyé à la réalisation d'une recherche-crédation (2 ans); de la théorie comme stratégie et outil artistique; de performance et d'endurance; de l'accessibilité aux données scientifiques; au langage et au savoir; à l'intérêt de poursuivre une maîtrise en pratiques des arts et d'adhérer à ce système; de l'influence du contexte universitaire sur l'étudiant et sa pratique; du langage (sa malléabilité; sa traduction; son importance; sa densité; son opacité et son origine); de diffusion et de communication; de l'urgence de faire la maîtrise suivant la fin du baccalauréat en arts visuels; d'une théorie multidisciplinaire; de la conscience du soi; de l'autorité du directeur de recherche; de la correction du mémoire (et où le projet d'exposition n'est pas soumis à cet exercice); du pourcentage (dans l'évaluation) accordé au mémoire et au projet de création et de la différence entre art et création.

pour je ne sais quelle raison. Bien naïvement, j'avais cru possible de fonder ma recherche sur la traduction²⁰. Parallèlement, je tentais de constituer mon cadre théorique avec des textes se rapportant aux récits de soi par la lecture des livres *Le récit de soi* (2007) de Judith Butler et *La présentation de soi : éthos et identité verbale* (2010) de Ruth Amossy. J'y trouvais des réponses face au positionnement ambigu à rendre compte de *moi* dans un contexte de recherche scientifique. J'avais, et j'ai encore, de la difficulté à écrire au *je* et à parler de mon travail dans l'optique d'une recherche-crédation²¹. Je jugeais la forme du mémoire contraignante, tout comme le dialogue avec plusieurs collègues et professeurs. J'étais borné à faire entrer la poésie dans une forme qui ne pouvait la contenir, à comprendre le double que je sentais se construire. Donc Butler et Amossy m'ont fourni des outils conceptuels afin de saisir la difficulté et la complexité à rendre compte de soi. À l'été 2017, j'en avais fait le résumé dans le but de les intégrer dans ma recherche-crédation, tout comme d'autres textes incluant *La tâche du traducteur*.

L'exercice de parler de soi en public me paraissait complexe, surtout dans le cadre de cette rencontre où nous devions faire part de nos recherches actuelles à la maîtrise. J'ai voulu saisir cette occasion pour pousser la réflexion sur les thèmes mentionnés précédemment en offrant une communication sans parler au *je* et sans aborder mes travaux pratiques. J'ai divisé la conférence en deux²². La première partie comportait une lecture des objectifs et critères spécifiques de la maîtrise en muséologie et pratiques des arts de l'UQO, de mes résumés de lecture sur Benjamin, Butler et Amossy et d'une petite introduction au texte *Jeunes chercheurs* de Roland Barthes²³. J'assumais le ton monotone et redondant de la lecture, appuyant fortement

²⁰ Pier-Antoine étudiait au baccalauréat en traduction et je côtoyais quotidiennement les défis qu'il affrontait. J'ai compris trop tard que cette discipline était complexe et que mes capacités ne suffisaient pas. Et je ne souhaitais pas étendre cette réflexion sur plusieurs années. Quoi qu'il en soit, la cohabitation peut ici être un élément intéressant à analyser par son influence sur mes recherches.

²¹ Il aurait été pertinent de tomber sur les notions de l'autoethnographie (voir chapitre 5) plus tôt dans mon parcours.

²² Se référer à l'annexe I pour la transcription de ma conférence.

²³ Il écrit, en parlant de l'étudiant aux études supérieures, « qu'au seuil de son travail, l'étudiant subit une série de divisions. En tant que jeune, il appartient à une classe économique définie par son improductivité. [...] En tant qu'intellectuel, il est entraîné dans la hiérarchie des travaux, il est censé participer à un luxe spéculatif, dont il ne peut cependant jouir, car il n'en a pas la maîtrise. [...] En tant que chercheur, il est voué à la séparation des discours : d'un côté le discours de la scientificité (discours de la Loi) et, de l'autre, le discours du désir, ou écriture » (Barthes 1984 : 103). Il poursuit : « [...] Dans notre société, dans nos institutions, ce qu'on demande à l'étudiant, au jeune chercheur, au travailleur intellectuel, n'est jamais son désir : on ne lui demande pas d'écrire, on lui

sur les mots *l'étudiant, il et recherche-crédation*. À ce moment, le titre de ma recherche était *Approche de la traduction par la pratique artistique en contextes d'expositions : Entre ce qu'il y a à voir et ce qui a été vu*. Derrière moi se trouvait la projection d'une minuterie agrandie, montrant le temps qui passe et exposant le temps donné pour la communication. Je portais un manteau vert forêt réversible. J'ai terminé la première partie en diffusant l'information nécessaire sur la présentation d'une performance de Geneviève et Matthieu qui se tenait le soir même à AXENÉO7 dans le cadre de la rencontre. Puis, tout en faisant jouer leur pièce musicale, *On est capables*²⁴, j'ai démarré un diaporama²⁵, je me suis levé de ma chaise, j'ai retourné mon manteau, dévoilant son revers orange fluo, et j'ai marché jusqu'au fond de l'amphithéâtre. Pier-Antoine est monté sur la scène pour prendre ma place. Quand la chanson a cessé de jouer, j'ai entrepris la deuxième partie de ma conférence en parlant cette fois au *je*, abordant notre déménagement en Outaouais pour ma maîtrise et l'incidence de ce nouveau contexte sur ma pratique artistique. Au travers de ce récit, je criais à Pier-Antoine de changer les diapositives. À ma grande surprise, personne ne s'était retourné pour m'écouter ; ils préféraient rester dans l'angle de base, soit vers la scène. Plus tard à la période de questions, Jules, un collègue et ami de l'UQAT, m'a questionné sur le choix de le faire monter sur scène « pour parler à ma place ». Sa question m'a étonné, car je n'y avais même pas pensé. Le geste était simple : j'avais besoin de quelqu'un pour faire avancer les diapositives. L'idée de faire agir quelqu'un à ma place, comme un double, m'est par la suite restée en tête, notamment pour la construction de ma problématique « qui parle? ».

Finalement, l'exercice m'a permis de travailler et de jouer avec la forme de la conférence, tout en posant des questions sur l'autorité et la norme de la recherche scientifique, sur l'exercice de rendre compte de soi devant ses pairs et sur la double identité.

demande ou de parler (au long d'innombrables exposés) ou de "rapporter" (en vue de contrôles réguliers) » (1984 : 104).

²⁴ La pièce peut être retrouvée sur le Bandcamp du duo artistique. <https://genevieveetmatthieu.bandcamp.com/>.

²⁵ Le PowerPoint comportait quatre images : une image documentaire de la performance *Prendre congé*, faite en collaboration avec Pier-Antoine en 2016, montrant mon pied posé sur une pile de livres, une photographie du lever du soleil en Finlande, une numérisation de la couverture du livre de poésie *Un thé dans la toundra/Nipishapui nete mushuat* de Joséphine Bacon et la photo d'une paire de mains tenant une salamandre et une très petite grenouille.



Figure 7 Ces pages présentent ma biographie, mon sujet de recherche et deux illustrations. Il s'agit du catalogue de la 22^e RIMAV. Le design graphique a été fait par mon collègue de maîtrise Daniel Leblanc.

7. « [...] WHOSE WORKS LAYER PERSONAL NARRATIVES WITH EXPLORATIONS OF OTHER AUTHORS [...]»²⁶ :

TRIS VONNA-MICHELL

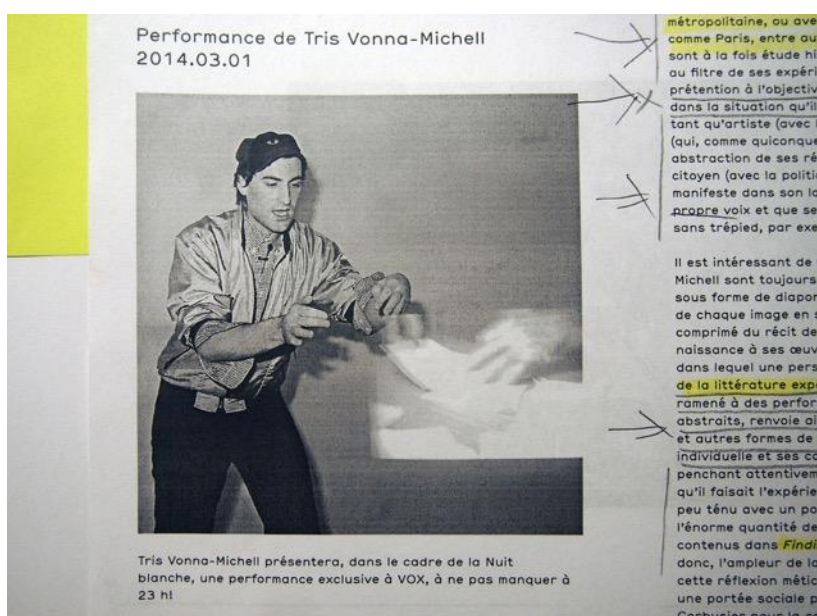


Figure 8 Tris Vonna-Michell en performance. Illustration dans son contexte :
<http://www.centrevox.ca/exposition/tris-vonna-michell/>.

Tôt dans mon parcours à la maîtrise, j'ai été introduit au travail de Tris Vonna-Michell. À cette période, je travaillais sur un projet de création par l'entremise duquel je sondais mon rapport à l'espace — étant nouvellement résidant de Hull — et aux liens qui m'y rattachaient. Ma mère y était née, ses parents y avaient travaillé, et maintenant j'y résidais pour les études. Pendant plusieurs semaines, j'ai récolté diverses informations — notamment des témoignages

²⁶ Moyra Davey : Les Goddesses/Hemlock Forest. (2017) [En ligne],
<http://www.artbook.com/9780998632605.html>. Consulté le 20 février 2018.

— sur la présence de ma famille en Outaouais. Ma méthodologie s'apparentait à celle de Vonna-Michell. Le travail de Vonna-Michell, que je présente dans ce chapitre, se construit par le récit autobiographique — fictionnel et empruntant à l'histoire. Ses projets d'installations, de performances et d'écritures font douter le regardeur sur celui qui parle et qui raconte, entre autres par le geste de détournement et par l'exposition de ses textes sous différentes adaptations. La présentation de ces enjeux me paraît importante dans la compréhension de ma recherche, mais aussi comme préambule à l'analyse de mon projet de création. En effet, ils poursuivent ma réflexion sur la constellation des voix qui sont à lire ou à entendre en contexte de création et d'exposition. L'étude qui suit présente une œuvre, *Finding Chopin* (2005-2015) et un livre d'artiste de l'auteur,²⁷ *Tris Vonna-Michell* (2010), objet regroupant des textes et des photographies de l'artiste.

Tris Vonna-Michell (1982) est un artiste britannique qui vit et travaille à Stockholm. Il a étudié à la Glasgow School of Art (2005) et à la Städelschule de Francfort-sur-le-Main (2007). À toute nouvelle mise en exposition, ses projets, qui empruntent à la conférence, au *spoken word* et à l'installation, se renouvèlent selon différents facteurs contextuels : le lieu géographique, l'espace de diffusion et le public, et ces éléments deviennent le pivot pour la suite du projet. Son travail s'active et se renouvelle par l'intérêt — et le souvenir — d'une histoire ou d'une anecdote personnelle. Il effectue plusieurs voyages, qui pourraient être vus comme des recherches sur le terrain, afin de récolter différentes données. Le résultat se situe entre le récit de soi et le récit de voyage²⁸.

Dans le cas de l'œuvre *Finding Chopin* (2005-2015), Elena Filipovic (2009) précise que la thématique de l'histoire prend forme à la suite d'une discussion entre l'artiste et son père où il était question du déménagement de leur famille vers Southend-on-Sea dans l'Essex au Royaume-Uni. Vonna-Michell voulait plus de détails sur les raisons de ce déplacement et son père lui a alors suggéré de trouver un poète nommé Henri Chopin, en ajoutant que ce dernier

²⁷ L'observation de ce livre me paraît pertinente dans une optique comparative de la présentation de ses récits.

²⁸ Il est possible de faire un lien avec l'auteur W.G. Sebald (1944). Dans ses ouvrages, le lecteur se tient devant des textes littéraires et essayistiques, accompagnés d'images photographiques, documents, diagrammes, croquis et reproductions d'œuvres d'art, le tout dans un esprit de détournement, de désorientation, de transgression des frontières et d'utilisation de la citation (Jacobs 2015 : 8).

appréciait les œufs de caille, résidait à Paris et était âgé de 82 ans. Selon Vincent Bonin (2014), l'artiste a commencé sa recherche, accumulant et détournant divers documents et données sur le poète. Il souhaitait le rencontrer et avoir des réponses. C'est sur cette trame de fond qu'il a composé le projet *Finding Chopin*. Bonin (2014) ajoute qu'à l'aide des données accumulées, l'artiste a construit la narration et le contenu de ses performances de type *spoken word*, où la quête de retrouver Chopin orientait et dirigeait son discours.

La pratique de Vonna-Michell se construit entre le réel et l'imaginaire, où le récit autobiographique devient fictionnel et emprunte à l'Histoire. Ce geste est pertinent pour le regardeur, car il sème le doute sur l'identité de l'auteur — de celui qui raconte l'histoire — que l'artiste brouille au fil de la performance. Les textes qu'il récite sont écrits pour donner suite à l'accumulation de données et inspirés de son « environnement immédiat » (2009). Il explique que « c'est l'interprétation erronée de ces éléments d'information et la confusion que cela engendre qui donnent vie au tout » (2009). Avec la parole, il présente des récits qui entremêlent différentes strates temporelles, personnelles et historiques — où se retrouvent différentes voix. Son discours est au *je*, et le *je* témoigne de façon claire et erronée, empruntant à d'autres *je*, comme le père, la mère ou des personnages historiques. Son discours est tissé afin de relier les individus du récit — tout en incluant fortement sa propre voix. Il puise dans l'autobiographie, tout en ne s'appuyant pas uniquement sur son expérience personnelle. Le récit procède à la mise en parallèle de divers éléments historiques.

En 2009 et 2010, il a présenté une variante de *Finding Chopin* au Jeu de Paume à Paris²⁹. Dans un essai publié à l'occasion de cette exposition, la commissaire Elena Filipovic écrit :

²⁹ L'exposition se tenait au sous-sol de l'institution et la cage d'escalier offrait au regardeur un préambule de l'œuvre par l'installation d'affiches anciennes annonçant la tenue d'événements poétiques dans les années 60 et 70 d'Henri Chopin. Ces archives activaient la curiosité du regardeur sur l'identité de cet homme et les raisons de sa présence dans l'œuvre de Tris Vonna-Michell. Dans la salle se tenaient différents projecteurs, diffusant des diapositives de photographies prises par l'artiste. Plus loin, une table présentait encore une fois des photographies accrochées à l'aide d'un trombone sur un carton accordéon dont la longueur était similaire à celle de la table. Il y avait aussi plusieurs objets dont une demi-sphère terrestre faite de pièces de casse-tête, une petite déchiqueteuse, des articles de journaux, une boîte en plastique jaune et un contenant de Ferrero Rocher vide. Ailleurs, une table de verre soutenait un contenant d'œufs de caille — un retour à Chopin — et une grande photographie en noir et blanc. La mise en scène qui était à voir lors de l'exposition permettait au regardeur de faire des liens avec l'histoire racontée.

[II] récite à haute voix à des auditeurs, dans un style typiquement haletant et en rafale, teinté de son accent britannique indéfinissable, mais résolument sans tambour ni trompette. Il raconte des histoires plus qu'il ne les décrit, même lorsqu'il a recours à des images afin de ponctuer son rythme syncopé, et même lorsqu'il laisse derrière lui ces images ou d'autres éléments concrets dans le lieu, comme des indices continuant à chuchoter les liens incompréhensibles et bruts entre des personnes et des évènements disparates. (2009)

L'ensemble de l'œuvre prend sens par le *spoken word* que l'artiste effectue lors de vernissages ou d'évènements ponctuels, où l'artiste maintient l'équilibre de ses propos avec l'attention du public (Bonin 2014). Il exécute ses performances avec méthode et le tout se déroule dans un environnement où le regardeur navigue et forme des liens entre les paroles qu'il entend et les images ou objets présentés dans l'installation. Il détermine la durée avec l'auditoire, fixant le temps sur un minuteur en plastique, et démarre son récit :

also um most of the things that i have now that were once props
 are not even relics but they actually ceased to work so it does say ten minutes
 i hope i twill be ten minutes but perhaps it wont even ring fifty percent of the
 time it doesnt ring im not too sure but the story as always it
 always starts in the same place and i [noise of an egg timer being wound, ticking
 starts] i actually regret that it starts in the lake district ambleside and kurt
 schwitters left of right lake district trees trees a museum a
 pencil museum a museum for pencils for lines for shapes colours and
 forms i said wow why is there a museum of pencils in the middle of
 nowhere and then kurt schwitters a house a little house or dormitory
 a old lady comes out and says cup of tea love and the story starts every single
 time in two-thousand-and-five but i dont want it to but it always does i walk
 in³⁰ (Vonna-Michell 2010 : 31)

Le spectateur l'entend comme une suite narrative bâtie par son imaginaire sans tenir compte de ce qui précédait. Chaque nouvelle performance est marquée par le même type de dispositifs, l'évolution de l'histoire et de sa quête. Vonna-Michell réactualise et développe l'aspect temporel de ses récits par la présentation du temps qui passe, de l'évolution d'une

³⁰ Il s'agit de la retranscription d'un extrait de la page 31 de Tris Vonna-Michell. J'ai tenté de suivre la mise en page du livre. Ce passage est tiré de la performance Finding Chopin (2005 à 2015).

situation, d'éléments qui se forment et se déforment entre le présent de la prestation et les retours dans le passé. Il s'intéresse à quelque chose — un évènement ou un souvenir — puis tranquillement, au fil de sa performance adjacente à l'installation, les choses se forment et se déforment. Malgré certaines modifications, l'artiste reprend des éléments importants et les actualise à nouveau en formant un espace-temps entre le passé et le présent, et entre le regardeur, l'artiste et l'Histoire. Lors de la réception de l'œuvre, le regardeur du *spoken word* et le visiteur de l'installation peuvent être conscients d'un partage, ou plutôt de son effet sur la construction de l'œuvre.

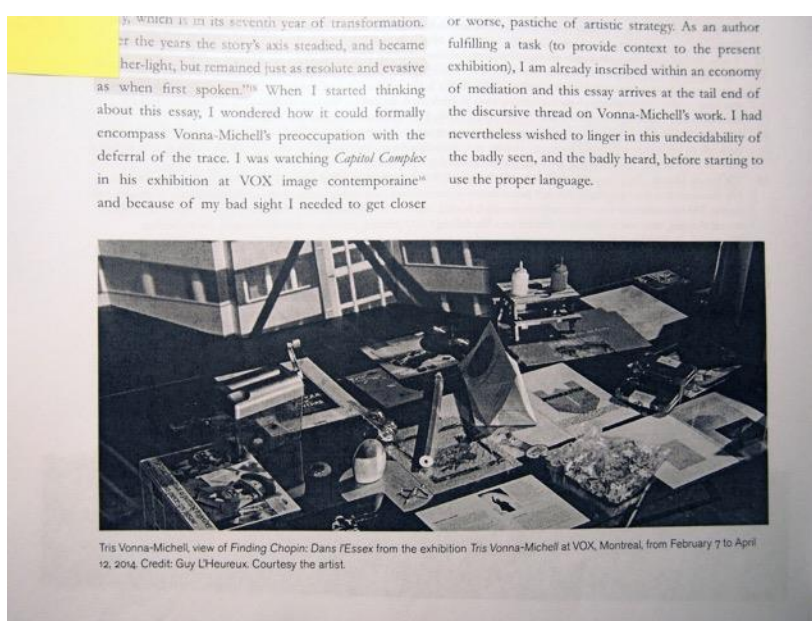


Figure 9 Vue de l'exposition *Finding Chopin : Dans l'Essex* présentée à VOX — Centre de l'image contemporaine à Montréal. Illustration dans son contexte : <http://gallerytpw.ca/wp-content/uploads/2014/05/RD-TRIS.pdf>.

En 2014, Vonna-Michel a offert le même type d'environnement lors d'une exposition à VOX — Centre de l'image contemporaine à Montréal. Dans le contexte de la réexposition du projet *Finding Chopin*, il exposait une nouvelle version *spoken word* du récit. Le spectateur a retrouvé le même type de dispositif : un projecteur à diapositives, une table de bois où étaient présentés des supports de carton et des photographies, les œufs de caille ou la boîte de Ferrero Rocher. Le discours de Vonna-Michel est fondé sur une thématique précise où sa « méthode est circulaire plus que linéaire, et [où] jamais un cercle ne commence ou ne se termine, il tourne

indéfiniment sur lui-même » (Filipovic 2009). Il crée chez le spectateur « une mise en abyme de la mémoire et du sens [et] agit comme superposition de temps et de lieu » (2009). Un collage qu'il présente — et répète — afin de former de nouveaux récits et de les faire progresser. L'artiste et le regardeur sont soumis à une narration sans fin par la réitération d'un discours — aspect qu'il mentionne en introduction de toutes ses performances. Le spectateur ne peut pas se détacher du contexte personnel, car l'artiste se tient devant lui et parle au *je*. Les expériences personnelles que Vonna-Michell exprime deviennent celles du spectateur. Le fil de son discours, teinté par l'imprévu, se tient par le contrôle de la diffusion de ses recherches. L'ensemble peut ressembler à de l'improvisation, mais il s'agit plutôt d'une séquence réglée à la minute où presque rien n'est laissé au hasard et où le temps et l'espace deviennent un terrain de jeu.

Le livre *Tris Vonna-Michell*³¹ a été publié en 2010 aux presses JRP Ringier³². Pour l'auteur, il s'agit de la poursuite et de l'implantation de sa pratique dans le médium du livre d'artiste en détournant les éléments plastiques et textuels de ses projets vers le livre, notamment par la superposition de fils narratifs. Présentant des textes, des images et des encarts, l'ouvrage regroupe cinq projets de l'artiste. Les récits et le matériel visuel proviennent de différentes diffusions de son travail depuis 2003. Tous les éléments ont été modifiés, altérés et exposés suivant la logique de son travail (Vonna-Michell 2010 : 74). Le livre est divisé en sept chapitres, qui comportent plusieurs textes sous différentes formes et typographies, et des images présentées sans légende³³. Les encarts, de formats variés, sont disposés de façon aléatoire et performative entre les pages (2010 : 74) ; constitués de textes et d'images mobiles, ils ouvrent les possibilités narratives et modifient la lecture de l'objet³⁴. Ils rappellent ainsi les sauts temporels de ses performances *spoken word*.

³¹ Ce livre permet de visualiser et d'analyser l'étendue de sa fonction-auteur en marge de sa pratique artistique.

³² Livre produit dans le cadre d'expositions présentées à la Kunsthalle Zürich (2008 et 2009), à la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo (2009) et à la Halle für Kunst Lüneburg eV (2009).

³³ La description détaillée des images se trouve à la page 75 du livre.

³⁴ Le livre a été concrétisé sous deux formes différentes, l'une où plusieurs chapitres, textes et photographies ont été imprimés avec une presse Heidelberg GTO sur une base quotidienne par l'artiste en 2009. En 2010, Vonna-Michell a reconstruit une version du livre, jouant avec la narration précédente.

Des sept chapitres, cinq ciblent des projets : *Hahn/Huhn* (2003-2016), *Leipzig Calendar Works* (2007), *Finding Chopin* (2005-2015), *Wasteful Illuminations* (2008-2016) *Monumental Detours / Insignificant Fixtures* (2008-2011). Les deux autres sont nommés *Prelude* et *Interlude*³⁵. Le rythme de la lecture varie par le changement de chapitre, les encarts qui tombent³⁶, les pages blanches et les variations de typographie, mettant de l'avant la rupture du fil narratif des voix. Le contenu textuel se compose de retranscriptions de ses performances, de textes évoquant le voyage, ou encore de l'explication et du détail entourant la création de projets artistiques. Souvent, les textes sont écrits au *je*, celui de l'artiste ou d'un alter ego, et il emprunte des voix autres, issues de différentes époques. Souvent, il évoque l'entrepôt : un local où l'artiste se rend afin de récupérer un objet ou un document, pour en ranger un autre ou pour y réfléchir. Il s'agit d'un lieu de référence où Vonna-Michell situe le début ou la fin d'une histoire. Il y fait référence dès le premier chapitre *Prelude*. Dès lors, le lecteur comprend que les moments où l'entrepôt est mentionné traitent du présent de l'artiste, ou plutôt le contexte en dehors du récit. Cette frontière est toutefois fréquemment flouée. Le récit est proche de sa réalité. L'auteur mentionne sa famille — la fait parler — par des fragments traitant du présent et du passé. Dans le chapitre *Hahn/Huhn*, il relate une discussion entre sa mère et lui où la mise en page présente un dialogue sans ponctuation. Il faut donc déceler dans le rythme du texte les phrases de sa mère et celles de Vonna-Michell. Ce jeu d'écriture rend la lecture plus complexe, où le geste de l'artiste témoigne d'un intérêt à reprendre les codes de ses performances rapides, saccadées et comportant des sauts dans le temps. Certains encarts présentent la retranscription de ses récits performés, restant fidèles à l'expérience première. En effet, la disposition graphique et textuelle, sans point ni virgule, laisse voir l'hésitation, l'erreur, la répétition venant de l'oralité. Une lecture croisée s'effectue puisque les textes présentés se mêlent à d'autres,

³⁵ Il faut connaître le travail de Tris Vonna-Michell pour comprendre que les différentes sections du livre portent sur un corpus d'œuvres réalisées, sauf à la fin de l'ouvrage où se trouve un index regroupant les informations nécessaires sur quelques photographies provenant de ses projets artistiques, que l'on trouve au fil des pages. Il explique aussi le contexte du processus de création du livre — sa matérialité. Sinon, le lecteur n'est pas informé de l'origine des textes, des images et des encarts au sein même de l'ouvrage, permettant de relier l'auteur à son œuvre. Il se situe devant une lecture plus nuancée — par l'absence d'explication qui lui permettrait de situer les textes qu'il lit — où l'ensemble s'offre à lui comme une narration continue avec plusieurs ego (Foucault 2001 : 831).

³⁶ Lors de la lecture, les encarts tombent, et ce mouvement peut rappeler celui d'un cartable trop garni d'où une feuille solitaire s'envole, ou encore un document de recherche qui nous tombe des mains à la suite d'une commande au café. L'artiste tente peut-être de nous ramener dans le geste de la recherche — artistique ou universitaire — par la présence de feuilles mobiles variées. Par cette matérialité, le livre se détache d'une structure strictement linéaire.

notamment par le choix graphique et par les encarts. Donc, le double récit que l'artiste met en scène propose un rythme de lecture traditionnel, avec la ponctuation, et un rythme découlant plutôt de la performance. Le lecteur est devant un aspect visuellement différent puisque certains éléments thématiques reviennent dans une forme comme dans l'autre. Par la mise en page, le lecteur doit donc choisir le type de récit à lire, suivant ou non le fil narratif, pouvant passer d'une forme à l'autre.

Au fil du livre, le lecteur retrouve différents acteurs qui vont et viennent. L'artiste laisse comprendre qu'il s'agit de personnages réels, même si le doute plane³⁷. Par l'emprunt à l'Histoire, Vonna-Michell regroupe des moments qui lui ont été racontés. Son travail d'écriture retourne à sa pratique de collectes et de voyages où la constellation de voix est inévitable par la lecture, la rencontre et la recherche.

En somme, le travail de Tris Vonna-Michell se construit par le raccord et le détournement des voix en contexte d'exposition : la sienne et celle de l'autre, où l'une et l'autre se mêlent, se répètent et s'influencent. La problématique de cette recherche-crédation — qui parle? — émerge de l'expérience du travail. En effet, la mise en exposition de ces récits dans l'espace de la galerie ou dans le livre déjoue la fonction d'auteur : il présente dans ses textes, ses installations et ses *spoken word* une multitude d'ego. Ses œuvres exposent la construction du soi — comme individu et comme artiste — et déconstruisent l'environnement qui nous entoure ; le *je* de tout un chacun.

³⁷ Par la déduction, le lecteur résout lui-même certaines énigmes, par exemple lorsqu'il raconte des anecdotes datant des années 40, malgré un mélange dans les *je*, le lecteur comprend que ce n'est pas l'artiste qui parle, mais plutôt un sujet près de lui.

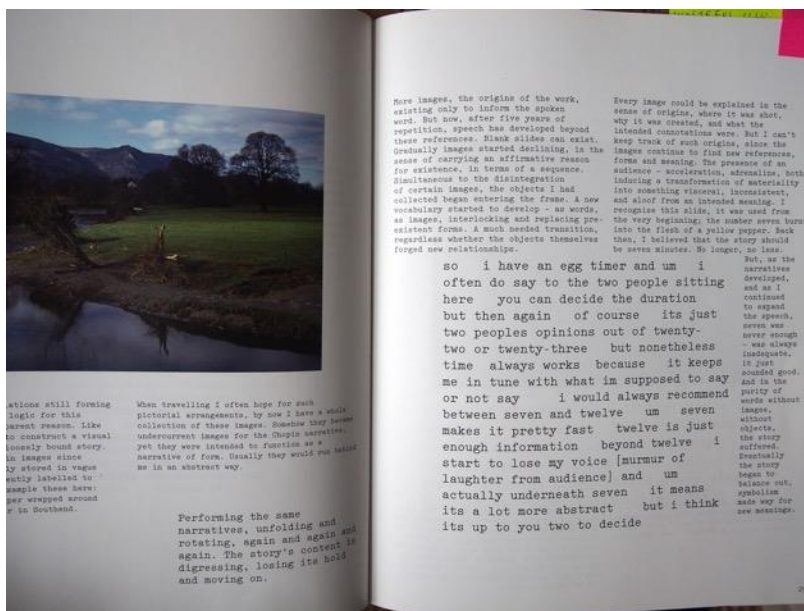


Figure 10 Image et texte tirés du projet *Finding Chopin* (2005-2015) de Tris Vonna-Michell. Illustration dans son contexte : Vonna-Michell, T. (2011), *Tris Vonna-Michell*, Zurich, JRP Ringier, p. 28 et 29.

8. « [...] WHOSE WORKS LAYER PERSONAL NARRATIVES
WITH EXPLORATIONS OF OTHER AUTHORS [...]»³⁸ :
MOYRA DAVEY

Afin de poursuivre la réflexion sur les voix multiples en contexte d'exposition, je propose de réfléchir à la pratique de l'artiste Moyra Davey qui, tout comme Tris Vonna-Michell, expose différents *je* qui ponctuent et influencent ses œuvres. La pratique de Moyra Davey aborde des sujets traitant du récit et de la présentation de soi, et de problématiques reliées à l'écriture et à la lecture. Le texte qui suit présente son travail en arts visuels et en littérature, et l'œuvre *Fifty Minutes* (2006), afin de comprendre et de visualiser par son travail certains éléments soulevés dans cette recherche-création, notamment le partage d'autorité, le raccord des voix en contexte d'exposition et la pertinence de se raconter par la voix d'autres.

Moyra Davey (1958) est une artiste canadienne qui vit et travaille à New York. Elle a étudié à l'Université Concordia (1982), à la University of California (1988) et au Whitney Independent Study Program (1989). Le travail de Davey se situe entre la photographie, la vidéo, l'écriture et la lecture, où tous ces médiums jouent un rôle important dans la construction de ses projets. La lecture, philosophique et littéraire, est un apport important à sa production puisqu'elle l'oriente et la stimule. Thématiquement, elle travaille sur la mémoire et le quotidien, qu'elle expose par le fragment, l'oralité et l'image. Son travail d'écriture ne doit pas être vu comme l'annotation de son travail visuel, mais plutôt comme le prolongement de sa pratique (Szymczyk 2010). En photographie, elle capture des éléments banals : la poussière accumulée sous le lit, les piles de livres sur la table de travail, des bouteilles vides, son chien, des lecteurs dans le métro ou des fragments de lectures (journaux, cahiers de notes, etc.). Les différents sujets qu'elle présente

³⁸ Moyra Davey : Les Goddesses/Hemlock Forest. (2017) [En ligne], <http://www.artbook.com/9780998632605.html>. Consulté le 20 février 2018.

sont liés à l'espace intérieur — domestique et du soi — et à l'espace de la recherche. Ses textes, thématiquement indissociables, viennent ajouter une valeur importante à son corpus.

Dans une entrevue faite avec Elisabeth Lebovici, Moyra Davey précise qu'en 2003, son travail photographique est arrivé à un point de rupture (Lebovici 2014 : 32). Elle s'est tournée vers la vidéo et l'écriture, afin de générer des idées pour son travail en photographie, ce qui lui a permis de repenser le médium (2014 : 32). Ses projets récents déplacent l'attention vers l'espace intérieur, où elle pouvait avoir plus de contrôle. Elle écrit :

More and more I gravitated to private spaces, where I could be alone and have the control I wanted. It occurs to me now that the dichotomy I'm setting up between the risk and vitality of vérité capture, and the slowness and deliberation of the still-life composition, is a little like models of writing I've been thinking about. (Szymczyk 2010).

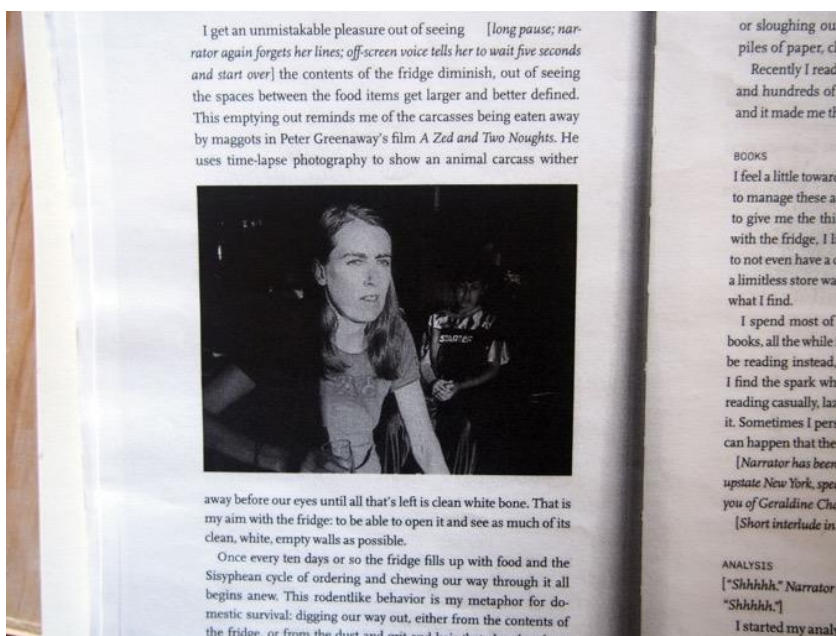


Figure 11 *Fifty Minutes* de Moyra Davey (2006). Arrêt sur image. Illustration dans son contexte : Davey, M. (2008). « *Fifty Minutes* (video transcript) », dans Davey, M., Molesworth, H. A., & Harvard University. Art Museums. *Long life cool white : photographs & essays*. Cambridge, Mass. New Haven : Harvard University Art Museums ; Yale University Press, p. 122.

Cette composante l'amène à produire des œuvres qui proposent des discours au *je*. En 2006, elle présente une œuvre vidéo³⁹ intitulée *Fifty Minutes*. Cette œuvre d'autofiction expose Davey se baladant dans son appartement, faisant la lecture à voix haute de textes traitant de nostalgie,

³⁹ Au printemps 2018 (7 mars – 21 avril) se tenait l'exposition *Qui parle? / Who Speaks?* à la Galerie Leonard et Bina Ellen à Montréal. Évidemment, le titre du projet a attiré mon attention. La commissaire Katrie Chagnon a regroupé le travail de Jo-Anne Balcaen, Raymond Boisjoly, Moyra Davey, Suzy Lake, Isabelle Pauwels, Krista Belle Stewart et Ian Wallace. Les œuvres présentées font partie des dernières acquisitions de la galerie. Pour cette exposition, elle s'est intéressée à étudier le *sujet parlant*, au sein de l'œuvre et de l'exposition, et de s'attarder au discours qui en émane. Katrie Chagnon écrit : « Plusieurs des œuvres regroupées dans l'exposition jouent sur cette indécidabilité du sujet parlant/écrivain/lisant, tout en questionnant les paramètres socioculturels à l'intérieur desquels les discours artistiques prennent forme, opèrent et circulent » (Chagnon 2018 : 4). Dans l'exposition, il était possible d'entendre, de lire et de voir. Pour la plupart rapportées, les voix ne prenaient pas place directement dans l'exposition, elles y étaient réactivées. C'est en visitant cette exposition que j'ai découvert le travail de Moyra Davey et son œuvre *Fifty Minutes* (2006), le 24 mars 2018. Au moment de l'écoute de la monobande vidéo, j'ai pris des notes dans mon cahier : « Elle fait la lecture à la caméra, bouge dans son appartement. Devant le frigo. [...] Elle répète parfois. Elle commence, s'arrête, recommence du début. Elle se permet des pauses — un homme lui répond *take five seconds*. Elle n'est pas seule. Il y a un enfant. Elle rend compte d'elle-même, même à plusieurs. [...] Une image fixe du frigo. [...] Elle souffle sur la poussière des livres. [...] Elle nous fait la lecture en même temps qu'elle présente des éléments de son logement. [...] Je suis parfois inconfortable. [...] Elle fait des crochets. [...] Pier-Antoine se lève du sofa. Je vais m'arrêter ici et revenir plus tard ».

du *post-9/11* à New York et de ses séances de psychanalyse⁴⁰, avec « un ton étrangement désincarné de sa voix, [un] débit singulier, [des] silences et [des] hésitations » (Chagnon 2018 : 7). Cette voix dirige l'œuvre et l'artiste s'offre comme la protagoniste de son récit, proposant une série d'idées aux formes multiples (Kraus 2010 : 47). Elle n'improvise pas ; il s'agit d'un texte écrit en amont où se retrouvent principalement les pensées de l'artiste, mais aussi des citations d'auteurs qu'elle transmet à la caméra. Elle porte un t-shirt et un jean, ne cherche pas à apparaître d'une manière précise dans le cadre — évoquant le documentaire — et ne se gêne pas du désordre qui règne chez elle, un intérieur qui n'est décidément pas un loft hollywoodien, mais plutôt un espace de vie consacré à la lecture — l'appartement de l'artiste (Molesworth 2008 : 16). Pour le regardeur, ces éléments viennent interférer avec l'écoute du texte récité. Le monologue est divisé en chapitres, où un titre écrit en blanc sur fond noir vient modifier le rythme de la vidéo : *The Fridge, Books, Analysis, Money-Time, Nostalgia, Dr. Y*.⁴¹ Davey offre des pauses à une écoute complexe, où le regardeur doit tenter de déchiffrer les mots prononcés, tout en observant l'image présentée. Les titres viennent faciliter l'écoute, puisqu'ils indiquent le thème du monologue à venir. Helen Molesworth, conservatrice d'art contemporain, a décrit *Fifty Minutes* comme n'étant rien d'autre que la recherche et la performance du soi. Elle écrit :

The video shows us that we are all acts of autofiction and that we come to know and invent ourselves through and in the pages of books, and through and in our recitation of them for other (Molesworth 2008 : 17).

La répétition et la récitation de textes autobiographiques préalablement composés sont des éléments importants du travail de Davey, où la frontière pouvant être traversée par l'artiste visuel dans l'exploration et l'exposition du soi se redéfinit. Cet équilibre apparaît par la composition du récit, où Davey s'offre comme sujet, comme oratrice, tout en se mêlant à la voix de l'autre dans l'exercice de la citation et de la lecture.

Elle s'affaire à l'exercice de la citation ; plus précisément, elle fait la récolte de phrases tirées de livres, d'articles de journaux et de textes glanés. Dans son essai *Notes on Photography*

⁴⁰ La durée de la vidéo reprend celle d'une rencontre avec son psychanalyste.

⁴¹ Sélection de titres qui marquent les différents chapitres de la vidéo.

& *Accident*, elle écrit sur Virginia Woolf et son habitude de lire accompagnée d'un stylo et d'un cahier de notes, dans un esprit de flânerie (Davey 2008 : 84). Ce collectionnement est une pratique importante pour Davey, apparaissant dans son travail visuel et d'écriture, mais aussi dans la construction et les étapes de ses recherches. Dans le préambule d'une entrevue consacrée à l'artiste, Elisabeth Lebovici décrivait cette méthode comme étant rythmée d'intervalles et de fragments, lesquels sont à la fois hermétiques⁴² et enclins à l'intertextualité et à la citation (2014 : 28). Davey compte principalement sur ses journaux de bord et sur la prise de notes afin d'écrire de nouveaux textes (2014 : 29). Le transfert de fragments et de citations provient directement de l'exercice de la lecture — lecture qui, précise-t-elle, *est* l'écriture. Elle témoigne du besoin de s'appuyer sur des thèmes et des textes fertiles qui généreront une nouvelle production⁴³ (Del Vecchio 2010 : 44).

Inévitablement, cette construction narrative présente plusieurs ego. Le regardeur se trouve devant un sujet-artiste, Davey, mais aussi devant un sujet-autre, l'auteur cité. Cette lecture croisée suspend la valeur symbolique de l'auteur, en privant les citations de leur nom propre, et s'opère singulièrement. En effet, le geste de l'artiste, celui de présenter la voix d'autres auteurs au sein de son propre travail, soumet le lecteur à plusieurs temporalités. Davey écrit : « Sit at glass-topped table. Copy passages from Benjamin, Barthes. Begin to see new connections. Benjamin : "For the reader is at all times ready to become a writer. [C]onsumers into producers, readers or spectators into collaborators" (*The Author as Producer*) » (Davey 2008 : 100). Le

⁴² Dans un article intitulé *On Keeping a Notebook*, Joan Didion écrit : « [...] our notebooks give us away, for however dutifully we record what we see around us, the common denominator of all we see is always, transparently, shamelessly, the implacable *I*. We are not talking here about the kind of notebook that is patently for public consumption, a structural conceit for binding together a series of graceful *pensées*; we are talking about something private, about bits of the mind's string too short to use, an indiscriminate and erratic assemblage with the meaning only for its maker. And sometimes even the maker has difficulty with the meaning » (Didion 2008 : 136). Plus loin, elle précise sa pensée en situant ce type de fragments comme étant issu d'un état (« a kind of mood » (2008 : 139), où la valeur se tient surtout dans le rappel de la personne que nous étions antérieurement. Il s'agit de se remémorer l'instant derrière le fragment.

⁴³ En ce sens, Moyra Davey édite en 2001 *Mother Reader : Essential Writings on Motherhood*, une collection de textes variés portant sur la maternité et la création. Elle écrit : « I had a first baby at age thirty-eight — an infant with colic who did not sleep at night. Unprepared for the rigors of even a "good" baby, I found myself in crisis. It was during this period that I read many of the pieces collected in *Mother Reader*. I read to break the isolation, for inspiration to keep going and to do better, for the gratification of seeing my own experience so vividly mirrored, and, without a doubt, for the unsurpassed enjoyment of extraordinary literature » (Davey 2001 : xiii). Il s'agit d'une méthode afin de comprendre et se rapprocher d'une situation donnée, et Davey le fait par le geste de collectionnement afin de rassembler différents textes qui ont occupé cette période de sa vie.

lecteur de ces citations exposées devient collaborateur, suivant l'artiste dans les différentes étapes de sa recherche, visualisant la pile de livres sur la table basse contenant les textes aux phrases soulignées et aux étoiles dans la marge. Davey donne accès à une recherche documentaire très près du *je*. Près de l'autoethnographie, Moyra Davey livre des projets empruntant aux méthodes de la recherche scientifique et documentaire, tout en exposant son intimité et sa vulnérabilité. D'une part, elle se présente à la caméra ; d'autre part, elle insère des phrases sur sa vie personnelle — moments du quotidien — qui, tout en étant thématiquement liées au sujet présenté, viennent ajouter à la valeur du récit. Son quotidien et son travail artistique s'influencent et offrent une lecture fragmentaire de l'œuvre, laissant voir les interruptions de la vie quotidienne et familiale. Le raccord des voix — la sienne et celle de l'autre — témoigne de la proximité que l'artiste entretient avec son sujet, élément important dans la recherche ethnographique. Elle raconte humblement et sans artifice.

Par l'entremise de la visite d'exposition ou par la lecture, le travail de Moyra Davey offre au regardeur la possibilité de réfléchir à l'influence de la lecture et de la voix de l'autre sur la vie quotidienne et sur le travail. Dans ses œuvres vidéos et littéraires, Davey raccorde sa voix à celle d'autres auteurs formant ainsi un nouveau discours. Cette forme négocie la position auctoriale de tous ses ego, car les uns et les autres sont essentiels à la compréhension de cette nouvelle structure. Qui parle? Davey, bien sûr, mais aussi *Davey qui parle par la voix de l'autre*. Ce travail de raccord est singulier ; il témoigne des recherches de l'artiste, de ce qui l'habite et qui la pousse à parler. La pratique artistique de Moyra Davey a réellement marqué mon parcours à la maîtrise, entre autres par l'humilité, la sensibilité et l'intelligence qui en transparait. Dans son œuvre, j'ai trouvé les réponses à plusieurs questions que je me posais, notamment sur le rôle de la lecture, de l'écriture et de la littérature dans une pratique en arts visuels. Le récit de soi, le dialogue entre le quotidien et le travail, la récolte de citations, la présentation du soi dans l'intérieur domestique et la prise de parole sont des thématiques communes qui traversent nos différents parcours.

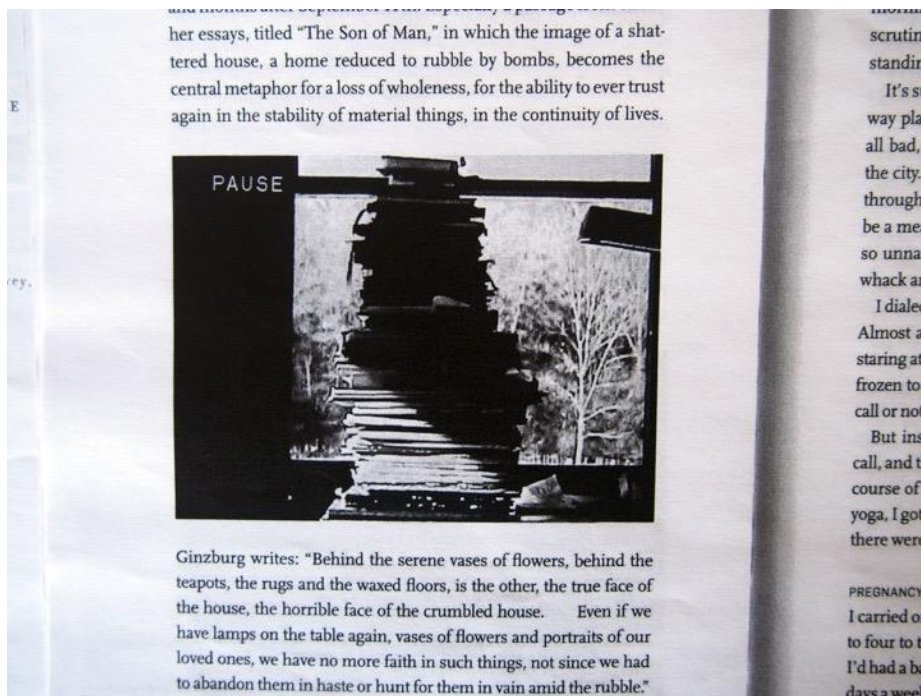


Figure 12 *Fifty Minutes* de Moyra Davey (2006). Arrêt sur image. Illustration dans son contexte : Davey, M. (2008). « Fifty Minutes (video transcript) », dans Davey, M., Molesworth, H. A., & Harvard University. Art Museums. *Long life cool white : photographs & essays*. Cambridge, Mass. New Haven : Harvard University Art Museums ; Yale University Press, p. 134.

9. 22 AOUT AU 5 SEPTEMBRE 2018 ET 29 AOUT AU 7 OCTOBRE 2018

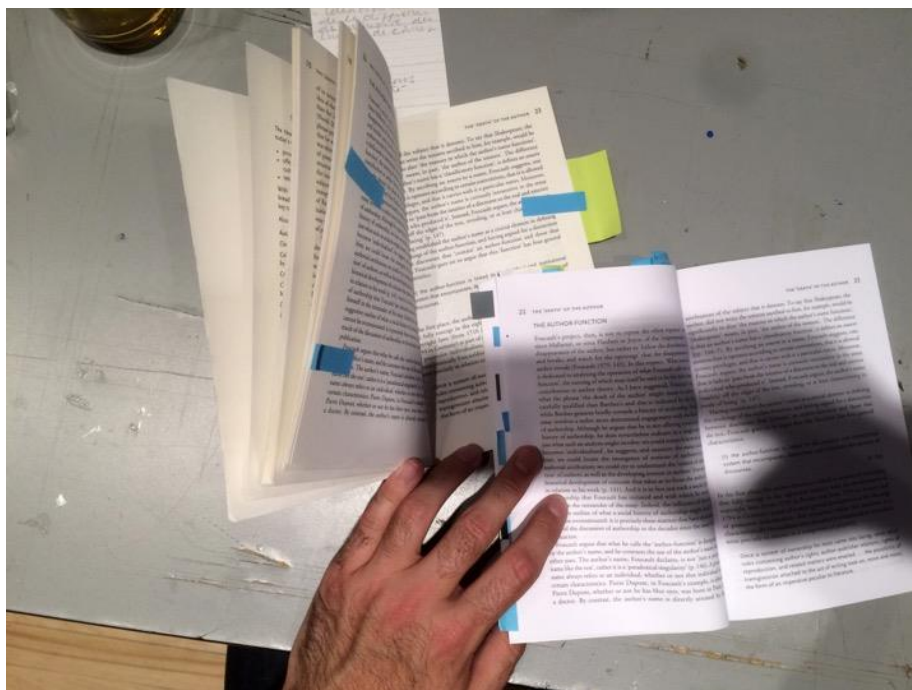


Figure 13 Cette image a été utilisée pour les communications promotionnelles de mon exposition à la Galerie UQO et à L'Écart.

Ce dernier chapitre traite du projet de création *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaître le double*, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] qui découle de ma recherche⁴⁴. Il a été diffusé à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018 dans le cadre de l'exposition étudiante annuelle.

⁴⁴ Se référer à l'Annexe II pour la documentation complète.

Dans ce chapitre, j’aborde les différentes étapes de production et de présentation, et les composantes spécifiques de l’œuvre. Également, j’y présente un deuxième projet d’exposition, *It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double*, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d’autres auteurs, qui a été présenté à L’Écart du 29 août au 7 octobre 2018, et conceptualisé parallèlement au projet pour la Galerie UQO. Même si l’évaluation porte sur l’œuvre exposée à la GUQO, il est pertinent d’étudier le dialogue entre ces deux variantes. Le chapitre est présenté en fragments thématiques : les points abordés sont séparés par un sous-titre qui permet d’orienter la lecture et la compréhension des éléments. Afin de finaliser ce mémoire, il me semblait pertinent de suivre cette logique d’écriture qui a été présente tout au long de ma recherche⁴⁵.

TITRE

Je devais choisir rapidement un titre afin de répondre à l’appel de dossiers pour l’exposition étudiante annuelle de la Galerie UQO. J’ai proposé ce titre long et bilingue, composé de deux phrases, incluant une citation : *Il s’agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaître le double*, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] ». Il se déconstruit en quatre éléments : la méthode, les nouvelles voix, le statut double et la citation. Je voulais évoquer les nouvelles voix d’auteurs rencontrées au fil de ma maîtrise, notamment par la lecture. Pour cette recherche-crédation, je peinais à déterminer une méthodologie de recherche, entre autres parce que je n’en saisisais pas l’usage. Alors l’intégrer dans le titre de mon projet me paraissait logique, puisque c’était la représentation de mon travail en atelier : trouver une méthode pour cette recherche-crédation et pour comprendre et analyser ces nouvelles voix. Ensuite, j’observais la construction d’une double identité — entre l’artiste et le chercheur — au sein de mon travail en atelier et en recherche. J’écris *connaître le double*, car il fallait réussir à comprendre le rôle de l’un et de l’autre dans cette recherche-crédation. Au moment de finaliser mon dossier pour l’exposition étudiante, j’envisageais de faire une manipulation de citations pour mon projet de création. C’est pour cette raison que j’ai inséré un

⁴⁵ Cette méthode fait écho au travail artistique de Moyra Davey, où les textes — autant présentés en vidéo qu’en livres — sont segmentés par sous-titres.

passage entre guillemets dans le titre. La citation provient de la description du livre *Les Goddesses/Hemlock Forest* de l'artiste Moyra Davey catalogué en ligne sur le site *Artbook*⁴⁶. Le titre a été le premier pas de cette démarche.

GALERIE UQO

Chaque année, la galerie lance un appel de dossiers pour les étudiants à la maîtrise en muséologie et pratiques des arts et il me paraissait logique d'y exposer mon projet de création. L'espace est rectangulaire et blanc, pouvant être séparé en deux par une grande cloison mobile qui se déplie afin de former un mur. Il y a quatre portes, dont deux qui donnent sur l'université, et deux sur des espaces de bureau et de rangement, et une série de fenêtres condamnées.

MISE EN ESPACE

La mise en espace a été réfléchi avec Pier-Antoine, Marie-Hélène, Karina et Sophie⁴⁷. Il a été décidé de faire usage de la cloison mobile afin d'offrir un espace de projection sombre pour la vidéo, séparant la salle en deux parties égales. Cette symétrie permettait de réfléchir à un espace de diffusion double, proposant deux types de temporalités et de réflexions. Lorsqu'il ouvre la porte de la galerie, le regardeur se trouve dans la première moitié de l'espace, éclairée. À gauche de l'entrée se situe un petit socle blanc servant de support aux opuscules. Devant, sur le mur du fond et au niveau du sol, est exposée une photographie montrant un fragment de la page d'un livre. Sous un éclairage individuel et dirigé, l'image est encadrée et déposée sur deux petits coussins beiges de montage. Au centre de l'espace, à droite, se trouve l'ouverture vers la deuxième partie de la salle. Au centre de l'espace de projection, il y a un banc blanc, où deux coussins et deux paires d'écouteurs ont été déposés. Devant le banc sont déposés au sol un

⁴⁶ *Artbook* est un distributeur d'ouvrages publiés par des maisons d'édition indépendantes et des musées, dans le domaine des arts visuels, du design et de l'architecture.

⁴⁷ Respectivement, Pier-Antoine Lacombe est mon copain, Marie-Hélène Leblanc est la directrice de la Galerie UQO, Karina Pawlikowski est une collègue d'université et amie, et Sophie Bélair Clément est ma directrice de recherche.

projecteur et un Mac Mini. La projection est diffusée en grand format directement sur le mur. L'unique source lumineuse de cette section de l'espace est le projecteur vidéo.

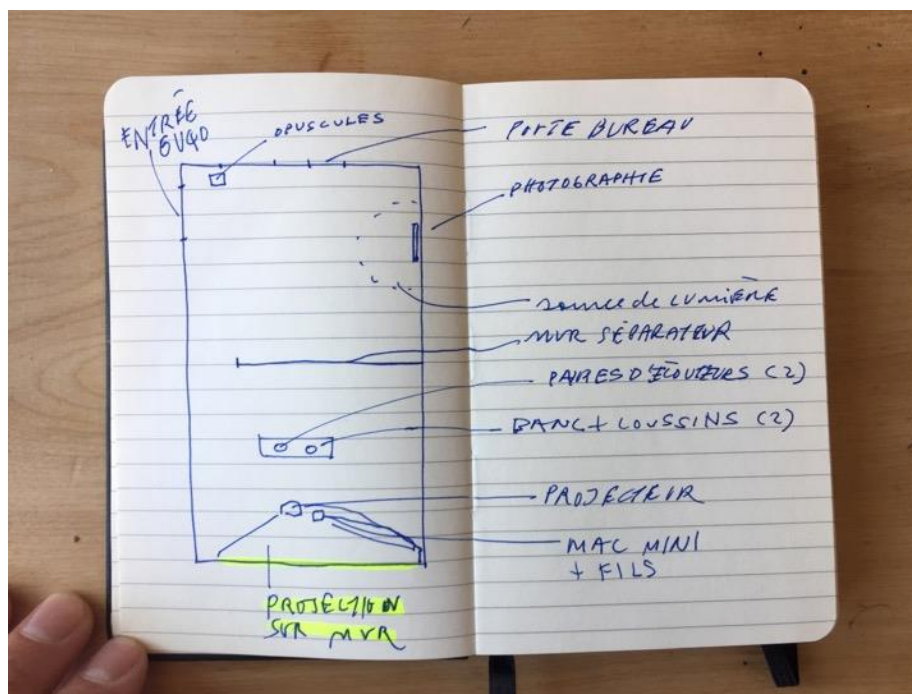


Figure 14 Ces pages présentent un dessin à la main du plan de salle de mon exposition à la Galerie UQO.

PHOTOGRAPHIE

L'image qui se trouve dans la première partie de la galerie se compose d'un plan rapproché de la page d'un livre, exposant un fragment de la marge centrale ainsi que le pronom *Je*, la dernière section d'un mot « ois », et un *Post-it*. La page provient du livre *L'art de voyager léger et autres nouvelles* (2005) de l'artiste finlandaise Tove Jansson, mais cette information n'est pas divulguée. Le cadrage de la photographie a été fait accidentellement⁴⁸. La proposition inattendue d'exposer le *je* était logique. J'avais reçu un cachet pour mon exposition à L'Écart et je fantasmais d'encadrer des images depuis longtemps. Le choix de mettre le cadre au sol a été inspiré du montage auquel j'ai participé de l'exposition *Jana Sterbak à Rouyn-Noranda*, tenue au MA musée d'art de Rouyn-Noranda à l'été 2018. Un soir, je devais déballer les œuvres

⁴⁸ Lorsque j'ai envoyé les images en impression commerciale, je voulais les cadrer au format 8 x 12 pouces et le logiciel a positionné l'image de cette façon.

encadrées et les disposer dans l'espace, sur des coussins de montage, afin d'en faire l'inventaire. L'œuvre au sol change temporairement de fonction, proposant une autre lecture — celle, à mon sens, du travail en atelier et du processus de la mise en espace qui précède l'exposition. Pour la Galerie UQO, je voulais mettre de l'avant le processus de l'exposition de soi, par le recours à la lecture et à la prise de notes.

MONTAGE/VIDÉO

J'ai passé l'été à la campagne près de Rouyn-Noranda et le montage a été fait lors de cette période. Économiquement, je ne pouvais pas me permettre la location de logiciels de montage et l'acquisition d'un ordinateur assez puissant. Alors, j'ai demandé à Sabina Chauvin-Bouchard⁴⁹, une amie, de m'aider à faire le montage vidéo. Étudiante à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue, elle avait accès au laboratoire informatique. Sa connaissance des logiciels et son aide au montage ont été essentielles, accélérant et facilitant la production.

La vidéo est d'une durée de 22 minutes et 54 secondes. Elle présente une séquence de 70 citations en anglais et en français⁵⁰, blanc sur noir, positionnées dans le bas de l'écran comme un sous-titre. Ces phrases proviennent de mes journaux de bord. Les auteurs des citations ne sont pas nommés dans la vidéo. À trois occurrences, les sous-titres laissent place à des plans fixes sur des chambres à coucher inoccupées, tandis qu'une voix récite des fragments de textes d'une autre nature. Elle récite des textes que j'ai écrits, provenant également de mes journaux de bord. Un enregistrement continu — un bruit de fond — joue tout au long de la vidéo.

⁴⁹ Sabina était, à l'époque, étudiante aux certificats en arts plastiques et en création numérique de l'UQAT.

⁵⁰ Après la diffusion de mon travail de création, j'ai réalisé qu'il y avait un obstacle de langage pour certains visiteurs — par l'accès à la lecture, mais aussi la compréhension d'une langue seconde. Je n'ai pas tenté lors de la production de rendre l'œuvre bilingue, mais j'étais conscient qu'il fallait être privilégié (au sens où l'accès à la lecture, surtout la lecture théorique et d'une langue, n'est pas possible pour toutes et tous) pour en faire l'écoute et la lecture. Lors de la présentation publique de ma recherche-crédation, cet enjeu a été soulevé. Une membre de mon jury d'évaluation avançait qu'un spectateur, même s'il est devant une langue inconnue, peut se concentrer sur d'autres sphères de l'œuvre et l'apprécier. Évidemment, la personne qui se trouve dans un espace d'exposition peut orienter son parcours comme il l'entend. Malgré tout, je maintiens mon point et considère qu'une œuvre peut être intimidante lorsqu'elle présente un contenu inaccessible pour certaines personnes. À l'avenir, je ne chercherai pas à modifier mes projets afin de les rendre accessibles à tous, mais j'aurai en tête cette expérience et tenterai de réfléchir à la position du spectateur dans un espace présentant du texte à lire ou à entendre.

AUDIO : LA VOIX

J'ai proposé à Antoine Charbonneau-Demers, ami, comédien et auteur, de travailler avec les textes de mon journal de bord afin de produire des enregistrements qui seraient diffusés dans la vidéo. Nous avons fait plusieurs essais. Je voulais quelque chose de naturel, qui serait à la fois rythmé et articulé. Nous avons décidé d'inclure les bruits ambiants (le plancher de bois qui craque, les sons provenant de la fenêtre ouverte, etc.) et les erreurs de prononciation mettant de l'avant la pratique et l'espace domestique. La plus grande partie du travail a été faite à distance. Je voulais que quelqu'un d'autre interprète mes textes afin de complexifier la question des voix dans l'œuvre. Les textes aux voix multiples laissent une plus grande liberté au lecteur, brouillant l'identité du sujet énonciateur, n'imposant pas d'éléments précis qui l'orienteraient vers un style unique. Il allait de soi de me retirer et de mettre de l'avant la voix de l'autre. Même si mon nom est clairement indiqué à l'entrée de la galerie et que dans l'opuscule, je ne précise pas si les textes proviennent de moi ou d'un autre. Cependant, le visiteur attentif comprendra, à la lecture du communiqué de presse et de l'opuscule — qui restitue le nom de tous les auteurs auxquels les textes ont été empruntés — la complexité de la structure de référence.

AUDIO : LE BRUIT DE FOND

Le bruit de fond provient d'un enregistrement de trois minutes fait dans le Bates Hall⁵¹ de la Boston Public Library en 2017. J'ai fait un enregistrement pour tenter de saisir le silence qui y régnait et d'inclure les sons ambiants⁵². Lors de ma formation, j'ai souvent analysé les lieux accessibles pour le travail de recherche et de lecture. Je m'intéressais à l'éclairage, au confort et à l'architecture. Peu de lieux, surtout près de l'UQO, offrent un espace agréable et adéquat à la réflexion. Ils sont souvent éclairés aux fluorescents, avec des chaises recouvertes de polyester et des tables de mélamine. Inclure le bruit de fond enregistré à la Bates Hall dans ma vidéo est

⁵¹ C'est une salle magnifique : les tables et les chaises sont en bois et les lampes de lecture sont adaptées au travail de recherche.

⁵² Malgré tout, je considère le son d'une chaise de bois qui gratte le sol de céramique, les toussotements, la ventilation, etc.

un geste subtil, voire imperceptible. Même s'il n'y a pas d'information précise sur cet enregistrement dans l'exposition, il est entendu comme le bruit d'une grande salle silencieuse⁵³.

JOURNAUX DE BORD/CITATIONS

À l'été 2018, j'ai relu mes journaux de bord datant de 2016 à 2018 en vue d'inclure des passages dans le projet de création. Au début de l'exercice, je prenais des notes sur la réception de ces phrases :

Il y a aussi des citations d'artistes, dans le sens où j'écrivais seulement leur nom pour m'en rappeler. Pour l'instant je l'inclus. [...] Est-ce que je fais du *curating* avec ma voix? [...] J'étais vraiment déprimé en 2016, surtout à l'automne. [...] Je ne notais pas toujours la source convenablement. [...] J'étais très faible physiquement. [...] Je parle beaucoup du temps qu'il fait et du vent.

Le geste de relire, de retirer et d'ordonner a été difficile et laborieux. Je devais rester neutre face au contenu afin d'accélérer le processus⁵⁴. Beaucoup de passages, d'ordre émotionnel, n'étaient pas pertinents. Je me souviens d'avoir trouvé que ma voix manquait de valeur, surtout dans l'optique d'un dialogue avec d'autres auteurs. Plus la collecte avançait, plus j'étais nerveux. Il fallait que je lâche prise et me rappelle que les passages qui me paraissaient banals et ordinaires, que j'avais écrits, lus et relus, ne l'étaient pas pour un lecteur qui en fait la lecture pour la première fois. Je l'ai compris en envoyant ma sélection à Antoine en vue de faire les premiers tests d'enregistrement. Il a été positif face au contenu. Après l'exposition, les gens me disaient qu'ils appréciaient ma manière d'écrire, même si, à l'origine, ces textes n'étaient pas destinés à être lus par un public. Je crois que ces contenus simples et très près du soi permettaient d'équilibrer la réception de l'œuvre — une pause dans la lecture. De plus, le regardeur n'avait pas accès à l'information sur l'auteur des textes récités, imposant un flou sur la personne qui

⁵³ Le choix de présenter les citations sur fond noir vient, je crois, d'un désir de limiter les éléments dérangeants à l'activité de la lecture. Un *neutre* contrôlé : un bruit de fond silencieux, mais vivant, et un fond de lecture uniforme qui permet une bonne concentration. Il s'agit probablement d'un fantasme non résolu d'être dans un lieu de travail où tout est à mon goût.

⁵⁴ L'exercice me rappelait les grands ménages, ou les déménagements, qui obligent à faire le tri des objets qui nous entourent.

parle et proposant, pour reprendre les mots de Foucault, un « alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours de l'écriture » (Foucault 2001 : 831).

À la suite de cette relecture, les citations présentées dans la vidéo ont été sélectionnées. Dans une approche thématique, j'ai relu mes journaux et j'ai choisi des passages. En général, ils traitent de l'exercice de la lecture, de l'écriture et de réflexions sur le langage. Elles sont de différents auteurs⁵⁵. Souvent, la sélection des passages était intuitive, tentant de rendre compte de l'aspect sensible et théorique de la recherche-crédation. La transcription était une façon de relier l'auteur et son texte à ma vie quotidienne et artistique. Je retirais des fragments pour les déposer ailleurs. La composition a été réalisée par collage et avec une perspective narrative. Je voulais exposer des ruptures dans le ton et la forme, sans faire décrocher le regardeur. Les citations ne sont pas placées en suivant l'ordre de mes journaux de bord. Il y a eu un travail de montage et d'édition, qui laissait place à l'intuition. L'intérêt de cette pluralité d'ego, ou de « positions-sujets » (Foucault 2001 : 832), est d'observer la répercussion des citations les unes sur les autres.

ÉCRITURE/LECTURE

En plus des citations, j'écrivais dans mes journaux un compte-rendu de mes journées. C'était un geste quasi quotidien, mais sans méthode précise. Il pouvait s'agir de quelques phrases ou de plus longues réflexions. Je n'ai pas écrit de poésie depuis presque deux ans. Pour l'université, je me suis prêté à l'exercice de l'écriture. Au fil du temps, je devenais mal à l'aise face aux textes personnels contenus dans mes journaux de bord. Ils se mêlaient au reste des voix. C'est en partie pour cette raison que mon projet de recherche-crédation s'élabore autour du raccord des voix. Je voulais les sortir du journal et observer le résultat. Lors de l'exposition, j'ai remarqué que les textes récités étaient généralement écrits à la première personne du singulier et composés au présent. Je n'ai pas cherché à corriger la spontanéité du geste d'écriture lors de

⁵⁵ Je ne cite pas les auteurs présentés dans la vidéo. J'avais envie de voir ce que ça pouvait donner, de lire et d'entendre des choses, sans savoir qui parle. Tout de même, les auteurs sont mentionnés sous forme de remerciement dans l'opuscule et l'ordre est fidèle à la présentation dans la vidéo. Encore faut-il savoir quand la vidéo commence et se termine.

l'insertion dans la vidéo. Ils proposent une temporalité et un ton spécifiques, très près de l'oralité.

L'exercice de la lecture s'insérait dans la vie quotidienne, devenant une tâche connexe — un outil — au travail de création. C'est par la lecture que cette recherche-crédation s'est construite et conceptualisée.

OPUSCULE⁵⁶

L'opuscule de mon exposition a été fait en suivant le gabarit de la Galerie UQO. Il s'agit d'une feuille de couleur grise, de taille de 8,5 x 11 pouces et imprimée recto verso. Il contient un texte de présentation de mon projet, une courte biographie et une longue liste de remerciements. Selon Foucault, « l'auteur [...] est un certain foyer d'expression qui, sous des formes plus ou moins achevées, se manifeste aussi bien, et avec la même valeur, dans des œuvres, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments, etc. » (2001 : 830). En accord avec cette perspective, l'opuscule, le titre de l'exposition, la photographie et le communiqué de presse deviennent « des signes qui renvoient à l'auteur » (2001 : 830). L'opuscule expose une voix qui pourrait être comprise comme étant la mienne, mais il s'agit plutôt d'une voix constituée précisément pour un contexte d'exposition. Le *je* réfère à une situation spécifique et à un lieu spécifique, et est conceptualisé comme un alter ego. Avec l'opuscule, je m'approprie l'espace de communication promotionnelle et l'utilise comme prolongement de l'œuvre, jouant avec les marges de l'exposition.

CHAMBRES

Dans la vidéo, trois plans fixes montrant des chambres accompagnent les textes récités. En général, rien ne bouge, sauf peut-être la lumière sur les surfaces. Ces images sont présentées conjointement avec les phrases tirées de mes textes personnels. La chambre est un retour au soi, à la pause et au repos, et permet une séparation entre la théorie et l'autobiographie. Fin avril,

⁵⁶ Se référer à l'annexe IV pour le gabarit de l'opuscule en PDF.

nous avons quitté Montréal pour la campagne en Abitibi afin d’habiter le chalet du lac Beauchastel. En début de saison, les routes sont encore enneigées et le chalet n’est pas accessible. Il fallait attendre. Nous avons été un temps chez ma mère, dans l’ancienne chambre de mon petit frère. En plus d’attendre le dégel, il fallait faire des travaux à la structure. Défaire un vieux tapis, ce n’est pas isolé en dessous, ah non, revenir le samedi d’après, couper des planches, se brûler avec une vis qui a trop tournée, ne pas écrire sur Barthes et Foucault, ne pas lire. Monter deux murs pour notre chambre, défaire un vieux poêle à l’huile, ça coule et ça sent, il fait trop froid, nous devons louer un camion, mais c’est cher!, alors non, pas de camion, plutôt des allers-retours, oui. Ces chambres ont été des espaces temporaires de réflexion et témoignent d’une cohabitation entre la vie familiale et intime, et le travail de création. C’est aussi le témoin de ma présence — temporaire — dans ces lieux à l’été 2018. Il s’agissait de mon environnement de travail et de vie au moment de l’écriture et de la composition. Le lac est dégelé, les murs sont repeints, le chalet est plus silencieux, sans électricité, seulement quelques lampes à l’énergie solaire, écrire sur Barthes et Foucault, se baigner. La nouvelle chambre est prête, nous avons un lit.

L’ÉCART

Chaque année, le centre d’artistes L’Écart offre à un membre artiste de s’installer dans une de ses salles et de l’utiliser comme atelier temporaire. J’ai été sélectionné pour cette résidence d’été. J’allais pouvoir travailler sur mon mémoire et sur mon projet de création. Ce projet de diffusion coïncidait avec celui de la Galerie UQO⁵⁷.

J’ai abordé le projet de l’Écart comme un exercice de transposition et de traduction, comme en témoigne le titre : *It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d’autres auteurs*⁵⁸. Il a été exposé du 29 août au 7 octobre 2018 dans une des grandes salles de L’Écart.

⁵⁷ Pour l’exposition à L’Écart, j’ai reçu un cachet de 2096 \$ qui me permettait de réaliser — économiquement — l’exposition à la Galerie UQO. Puisqu’il s’agissait d’un projet étudiant, la galerie n’offrait pas de cachet. J’étais au courant et c’était prévu ainsi. Tout de même, ce montant m’a permis de payer les frais de production des deux expositions.

⁵⁸ Se référer à l’annexe IV pour la documentation complète.

L'installation comprenait deux tables de MDF peintes en gris⁵⁹ : la plus grande près de la fenêtre, la deuxième renversée, tout près de la première, servant d'appui à un écran. Il y avait deux photographies encadrées. La première était déposée au sol, sur deux coussins de montage, montrant un livre ouvert, où les pages de gauche étaient retenues par un journal de bord. La deuxième se trouvait sur la grande table, sous un grand papier d'emballage semi-transparent. Même si sa visibilité était restreinte, elle présentait la page d'un livre en début de chapitre. C'était la même vidéo qu'à l'exposition à la GUQO, mais cette fois, sans écouteurs. Le son était donc diffusé largement et contaminait la visite. Les tables ont été intégrées afin de représenter l'espace de travail — l'une à l'endroit, mais recouverte, l'autre à l'envers et de biais. À droite, j'avais installé une pile de cinq chaises beiges appartenant à L'Écart. Elles pouvaient, ou non, servir de sièges pour l'écoute de la vidéo. Une feuille de papier était disponible pour informer le regardeur⁶⁰. Elle contenait une biographie, un texte de présentation et la liste des remerciements — éléments considérés en tant que prolongement de l'œuvre. Il faut dire qu'une négociation a été faite avec l'équipe du centre sur le contenu de mes textes puisqu'ils ne lui convenaient pas, jugeant que la forme ne correspondait pas aux normes établies par le centre. Finalement, ils ont réécrit la biographie et ont décidé d'inscrire mon nom sous le texte de présentation du projet afin de préciser que j'en étais *l'auteur* et que c'était un texte *créatif*.

QUI PARLE

Le but de cette recherche-crédation était d'étudier la constellation de voix qui se positionnaient dans ma pratique artistique et dans mes journaux de bord par l'exposition d'une œuvre d'art à la fois visuelle et textuelle. La problématique « qui parle? » m'a suivi tout au long de la création et de la rédaction de cette recherche, et dans la compréhension de ce que pouvait représenter l'autorité partagée dans l'œuvre. Au début, je me demandais si c'était possible d'intégrer toutes ces nouvelles voix et d'en rendre compte. J'ai tenté d'y répondre en interagissant avec toutes ces citations choisies. J'ai occupé plusieurs positions dans cette œuvre :

⁵⁹ Les tables ont initialement été construites pour soutenir l'œuvre *Planétarium (Montserrat)* (2000-2003) de l'artiste Jana Sterbak présentée en 2018 au MA, musée d'art dans le cadre de l'exposition *Jana Sterbak à Rouyn-Noranda*. L'artiste n'aimait pas les tables, craignant qu'elles brisent sous le poids des sphères. J'en ai donc hérité.

⁶⁰ Se référer à l'annexe V pour une numérisation de cette feuille.

d'abord comme lecteur de ces citations, comme auteur dans mes journaux de bord et comme *raccordeur*. Ces « gestes » (Agamben 2006 : 84) m'ont permis de visualiser, de comprendre et d'intégrer les différentes étapes de mon projet de recherche et des divers *je* qui le tapissent. Cette recherche a découlé d'un sentiment d'ambiguïté face au savoir rencontré, et du rôle à jouer dans l'accord des diverses identités qui se prêtaient à l'exercice.

Agamben écrivait que « le geste de l'auteur est attesté comme une présence incongrue et étrangère [...] et ne peut garantir le vie de l'œuvre qu'à travers sa présence irréductible depuis un bord inexpressif » (Agamben 2006 : 89). Finalement, je n'ai pas écrit beaucoup de choses — je suis resté sur le bord. J'ai observé le travail et tenté, temporairement, d'assembler plusieurs voix dans le but de comprendre et d'incarner l'articulation de la position double du créateur-chercheur.

CONCLUSION : DESTABILISATION DU *JE*

Tout au long de la conceptualisation de mon projet de recherche-création, j'ai tenté de comprendre les différents usages du *je*. D'abord, il y a eu le *je* de l'artiste derrière cette recherche qui se trouvait au sein des journaux de bord. Ensuite, le *je* de l'autre — de l'auteur, du théoricien, etc. — s'est joint à lui. Face à la rédaction scientifique, le *je* de l'artiste devait se substituer en *je* d'artiste-chercheur. Et je me suis demandé : comment passer d'un *je*   l'autre, sans se sentir dédoublé, tout en restant près de la recherche-création? Mon *je* devait passer par la projection et l'appropriation afin de se définir. Choisir la médiation — et non l'éprouver — afin de me réapproprier ma voix, empreinte de celles des autres. J'ai fait usage de collaborateurs en tant que porte-voix, et j'ai projet  des voix dont je n'étais pas l'auteur à l'origine.

Qui parle? Le raccord des voix qui s'opérait dans mes journaux se caractérisait par un mélange de *je*, de temporalités et d'idées. Foucault rappelle que la fonction-auteur n'est pas exécutée par un « je » en particulier, et qu'il faut plutôt y voir une « dispersion » (Foucault 2001 : 831) de ces ego. Un dialogue apparaissait, sans dévoiler de construction précise. L'idée de les rassembler me paraissait logique afin d'illustrer la déstabilisation du *je* qui grandissait dans mon travail. Pour le regardeur, l'œuvre expose une pluralité d'ego qui brouillent l'autorité du texte lu et entendu. C'était important pour moi — je voulais représenter un état de lecture qui s'apparentait à mon état face à la recherche. Je ne sais pas si j'ai réussi à passer d'un *je*   l'autre sans m'y perdre, mais j'ai probablement réussi à me réconcilier avec toutes ces voix lues et entendues qui forment ce nouveau discours. Il fallait se défaire du concept d'auteur comme autorité unique et insurpassable.

Avec cette recherche, j'ai fait l'analyse et l'étude de ma pratique antérieure, de pratiques artistiques similaires, de théories pouvant nourrir mon travail de création. J'ai écrit sur le projet de création diffusé à la GUQO, en plus d'une variation présentée à L' cart. J'ai écrit au *je*, au *nous*, au *il*. Il y a eu la découverte d'auteurs fascinants qui négocient les formes d'écriture

littéraire et universitaire. Il y a eu la tentation d'abandonner plusieurs fois. Il y a eu la motivation nécessaire. Et, finalement, j'ai souvent réfléchi à ce que je pouvais dire et à ce que je pouvais dire en fonction de ce que l'autre a dit. Le dialogue — le dire — qui se présente dans cette recherche-crédation se détermine en fonction des normes d'écriture universitaire, et mon devoir, en tant que « jeune chercheur » (Barthes 1984), était de répondre aux questions posées.

13 décembre 2018 28 janvier 2019 — Montréal

J'ai terminé la rédaction.

30 juin 2019 14 juillet 2019 - Évain

J'ai terminé la deuxième troisième révision.

7 août 2019 — Lac Beauchastel

J'ai fait la dernière lecture du mémoire.

16 novembre 2019 - Montréal

Corrections mineures : ok.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G. (2006). « L'auteur comme geste », dans *Profanations*. Paris : Rivages Poche, p. 77 à 93.
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi : éthos et identité verbale*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bacon, J. (2013). « Préface », dans *Un thé dans la toundra = Nipishapui nete mushuat*. Montréal : Mémoire d'encrier, p. 8-9.
- Bal, M. (1996). *Double exposures : the subject of cultural analysis*. New York : Routledge.
- Barrett, E. (2010). « Foucault's "What is an Author" : Towards a Critical Discourse of Practice as Research », dans *Practice As Research : Approaches to Creative Arts Enquiry*. Barbara Bold and Estelle Barrett (dir.). London : I.B. Tauris, p. 135 à 146.
- Barthes, R. (1984). « De la science à la littérature », dans *Le bruissement de la langue essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, p. 11 à 19.
- Barthes, R. (1984). « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, p. 63 à 69.
- Barthes, R. (1984). « Jeunes chercheurs », dans *Le bruissement de la langue essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, p. 101 à 110.
- Beckett, S. (1958). « III » dans *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris : Éditions de Minuit, p. 143 à 152.
- Benjamin, W. (2000). « La tâche du traducteur », dans *Œuvres, I*. Paris : Gallimard, p. 244 à 262.
- Bennett, A. (2005). *The Author*. New York : Routledge.

- Bonin, V. (2014). *The noise of reception*. Repéré à <http://gallerytpw.ca/rd/the-noise-of-reception/>. Consulté le 14 mars 2017.
- Bray, J., Handley, M., & Henry, A. C. (2000). "Mark, space, axis, function : towards a (new) theory of punctuation on historical principales" de LENNARD, J., dans *Ma(r)king the text : the presentation of meaning on the literary page*. Aldershot ; Burlington, VT : Ashgate Pub. Co, p. 1 à 11.
- L. Burns, S. (2006). « La parole de l'artiste chercheur », dans *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, p. 57 à 64.
- Butler, J., (2007). *Le récit de soi*. Paris : Presses universitaires de France.
- Chagnon, K. (2018). *Les ambivalances du sujet parlant*, essai accompagnant l'exposition *Qui parle? / Who Speaks?*, présentée à la Galerie Leonard et Bina Ellen du 7 mars au 21 avril 2018.
- Davey, M. (2017). *Les Goddesses / Hemlock Forest*. Brooklyn : Dancing Foxes Press.
- Davey, M. (2008). « Notes on Photography & Accident », dans *Long life cool white : photographs & essays*. Cambridge, Mass. New Haven : Harvard University Art Museums ; Yale University Press, p. 79 à 119.
- Davey, M. (2008). « Fifty Minutes (video transcript) », dans Davey, M., Molesworth, H. A., & Harvard University. Art Museums. *Long life cool white : photographs & essays*. Cambridge, Mass. New Haven : Harvard University Art Museums ; Yale University Press, p. 121 à 141.
- Davey, M. (2003). *The Problem of Reading*. Los Angeles : Documents Books.
- Davey, M. (2001). *Mother reader : essential writings on motherhood*. New York: Seven Stories Press.
- Del Vecchio, G. (2010). « Reading is Writing », *Mousse*, 26, p. 40 à 49.
- De Man, P., VON HUMBOLDT, W., BYG, B. (2003). « Conclusions : La tâche du traducteur de Walter Benjamin », dans *Autour de la tâche du traducteur*. Courbevoie : Théâtre typographique, p. 10 à 48.

- Didion, J. (2008). « On Keeping a Notebook », dans *Slouching towards Bethlehem*. New York : Farrar, Straus and Giroux, p. 131 à 141.
- Duras, M. (1993). *Écrire*. Paris : Gallimard.
- Ellis, C. et Bochner, A. (2000). « Autoethnography, personal narrative, reflexivity : Researcher as Subject », dans N. Denzin et S. Lincoln (dir.), *Handbook of Qualitative Research*, Beverly Hills, Sage publication, p. 733 à 761.
- Filipovic, E. (2009). *Rien n'est plus douteux que cette phrase (À propos du travail de Tris Vonna-Michell)*, traduit par Sophie C. Bernhard. Repéré à <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=document&idArt=1045&idDoc=699>
- Fortin, S. (2006). « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », dans *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, p. 97 à 109.
- Foucault, M., (2001). « Qu'est-ce qu'un auteur? », dans *Dits et Écrits I, 1954-1988*. Paris : Gallimard, p. 817 à 849.
- Foucault, M. (1994). « La vie des hommes infâmes », dans *Dits et écrits III, 1976-1979*. Paris : Gallimard, p. 237 à 253.
- Germer, S., (2010). « Parmi les vautours : L'art contextuel dans son contexte » dans Catherine Chevalier & Andreas Fohr (éd) *Une anthologie de la revue Texte Zur Kunst de 1990 à 1998*, Jrp Ringier & Les Presses du Réel, p. 384 à 401.
- Glicenstein, J. (2009). « Des relations d'intertextualité » et « Lectures de l'exposition », dans *L'art, une histoire d'exposition*. Paris : Presses universitaires de France, p. 105-119.
- Graw, I. (2010). « Les jeunes se lancent dans des recherches (Armely, Dion, Fraser, Müller) » dans Catherine Chevalier & Andreas Fohr (éd) *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Jrp Ringier & Les Presses du Réel, p. 80 à 93.
- Hauck, N. (2015). « La rédemption du langage — la rédemption de l'écriture » dans *Walter Benjamin*. Montréal : Les Éditions Sémaphore, p. 41 à 57.

- Higashino, Y. (2014). *Surplus d'histoire*. Repéré à <http://www.centrevox.ca/exposition/tris-vonna-michell/>.
- Jacobs, C. (2015). *Sebald's Vision*. New York : Columbia University Press. Repéré à <https://proxybiblio.uqo.ca:2097/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1056610&lang=fr&site=ehost-live>
- Jansson, T. (2005). *L'Art de voyager léger et autres nouvelles*. Paris : Le Livre de poche.
- Jigarjian, M. & Pratt, L. (Éds). (2012). « Conversation : Moyra Davey and Zoe Leonard », dans *Writing as Practice : Peripheral Continuity*. New York, Secretary Press, p. 77 à 103.
- Kotz, L. (2007). « Text and Image : Rereading Conceptual Art », dans *Words to be looked at : language in 1960s art*. Cambridge, Mass. : MIT Press, p. 213 à 254.
- Kraus, C. (2010). « Description Over Plot », dans *Speaker Receiver*, Berlin : Sterberg Press, p. 37 à 52.
- Kraus, C. (2006). *I Love Dick*. South Pasadema : Semiotext (e).
- Landry, P-L., (2013). « Une thèse 100 modèles : méthode et recherche-crédation (petit essai) », dans *Les corps extraterrestres (roman) suivi de Le jeu réaliste magique de la fiction. Le réalisme magique narratif comme posture de lecture paradoxale (étude) et de Une thèse « 100 modèles » : méthode et recherche-crédation (petit essai)*. Thèse de doctorat. Québec : Université Laval, p. 355 à 400.
- Launay, A. (Date inconnue). *Tris Vonna-Michell raconté*. Repéré à <https://www.zerodeux.fr/guests/tris-vonna-michell/>. Consulté le 12 mars 2017.
- Lebovici, E. (2014). « Moyra Davey », *Bomb*, 129, p. 28 à 35.
- Lebovici, E. (2010). « Moyra Davey, "Speaker Receiver" », *May*, 5/10, p. 160 à 167.
- Le Coguiec, É. (2006) « Récit méthodologique pour mener une recherche autopoïétique », dans *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, p. 111 à 118.
- Le Coguiec, É. (2016). « Fiction, journal de bord et recherche création » dans *Cena (20)*. Repéré à : <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/67984>.

- Loveless, N. (2015). « Polemics — Short Statements on Research-Creation », dans *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 40.1, p. 51 à 54.
- McLuhan, M. (2001). « Les médias sont des traducteurs », dans *Pour comprendre les médias : Les prolongements technologiques de l'homme*. Montréal : Hurtubise HMH, p. 107 à 114.
- Molesworth, H. A. (2008). « Long Life Cool White : An Introduction to Moyra Davey », dans Davey, M., Molesworth, H. A., & Harvard University. *Art Museums, Long life cool white : photographs & essays*. Cambridge, Mass. New Haven : Harvard University Art Museums ; Yale University Press, p. 11 à 19.
- Nelson, M. (2015). *The Argonauts*. Minneapolis : Graywolf Press.
- Nelson, M. (2009). *Bluets*. Seattle : Wave Books.
- Owens, C., & Bryson, S. S. (1992). « From Work to Frame, or, Is There Life After “The Death of the Author” ? », dans *Beyond Recognition : Representation, Power, and Culture*. Berkeley : University of California Press, p. 122 à 139.
- Pluot, S., & Sérandour, Y. (2014). *Une traduction d'une langue en une autre*. Dijon : Les Presses du réel.
- Samiky, A. (2014). *Le concept de la mort de l'auteur chez Roland Barthes*, Mémoire de maîtrise, Toronto : Université York.
- Szymczyk, A. (2010). « Accident Among the Slow Things : Adam Szymczyk Interviews Moyra Davey », dans *Speaker Receiver*, Berlin : Sterberg Press, p. 138 à 160.
- Szymczyk, A. (2010). *Moyra Davey : Speaker Receiver*. Repéré à <https://www.kunsthallebasel.ch/en/exhibition/speaker-receiver-2/>. Consulté le 5 décembre 2018.
- Vonna-Michell, T. (2011), *Tris Vonna-Michell*, Zurich, JRP Ringier.
- Wollstonecraft, M., Brekke, T., & Mee, J. (2009). *Letters written during a short residence in Sweden, Norway, and Denmark*. Oxford ; New York : Oxford University Press.

ANNEXE I

Note au lecteur

Cette transcription n'était pas destinée à être lue, mais entendue. Pour cette annexe, je n'ai pas cherché à modifier la forme du texte ni à le rendre conforme aux normes de présentation d'un travail écrit. La description du programme et de la maîtrise provient du site web de l'institution⁶¹.

⁶¹ <http://etudier.uqo.ca/programmes/1571>. Consulté le 15 octobre 2017.

Conférence 1^{re} partie

Partir le minuteur à 16 minutes

Introduction

Situer la maîtrise

Mémoire-création à l'UQO

La maîtrise en muséologie et pratiques des arts de l'Université du Québec en Outaouais permet à l'étudiant d'atteindre les objectifs généraux suivants :

- Développer les aptitudes pour mener une recherche ou une recherche création ;
- Repenser le geste créateur, questionner le statut de l'œuvre et la responsabilité sociale ;
- Élargir et approfondir le champ des connaissances des arts et de la muséologie ;
- Développer l'autonomie nécessaire pour poursuivre des recherches originales ;
- Stimuler le développement d'un esprit d'ouverture et d'un engagement critique, créatif et éthique.

Le mémoire création démontre que l'étudiant a acquis la maîtrise des savoirs et des compétences propres à sa pratique et à sa problématique de recherche création, de certaines techniques et méthodes de recherche création, qu'il a développé un regard critique sur sa pratique et sur le champ de l'art et qu'il a acquis des aptitudes à contribuer à l'évolution de son domaine et de la recherche création. Les crédits sont accordés pour l'ensemble du travail de recherche création accompli soit la réalisation et la présentation publique d'une œuvre majeure en arts visuels (45 %) et l'écriture d'un texte analytique et critique d'une cinquantaine de pages (55 %) où l'étudiant démontre sa maîtrise des savoirs et des compétences propres à sa pratique et à sa problématique de recherche création.

Situer le projet de l'étudiant

Approche de la traduction par la pratique artistique en contextes d'expositions : Entre ce qu'il y a à voir et ce qui a été vu.

Question/problématique de l'étudiant-chercheur

Pour ce projet de recherche-création, l'étudiant travaillera à faire dialoguer de façon directe et matérielle les volets textuels du mémoire et du projet de création. Il s'agira d'une part de considérer la voix de l'artiste en contexte de rédaction (selon les critères établis par l'université face à la réalisation de ce type de recherche-création) et les outils qu'il cible afin de cerner et de présenter son projet d'étude, d'autre part de considérer le revers artistique de cette étude. L'étudiant travaillera à ce que sa voix d'artiste et sa voix d'étudiant chercheur se répondent afin de rendre compte textuellement de l'influence d'un contexte donnée sur une situation donnée. Il situera d'abord son sujet d'un point de vue institutionnel pour ensuite le traduire par la pratique artistique, en vue d'une exposition.

Méthodologie/posture de l'étudiant-chercheur : Walter Benjamin et *La tâche du traducteur*

Selon Benjamin, la traduction a la possibilité de redire quelque chose — une première fois par l'œuvre littéraire et une deuxième par la traduction. Il y a un mouvement de circulation entre l'original et la traduction, de là la compréhension de la posture du traducteur dans telle situation.

Afin de passer d'un stade à l'autre, il doit constamment revenir à l'original et déterminer ce lien parallèle qui s'effectue entre les deux formes et qui « opère son stade de survie » (2000, p. 247).

Le but de la traduction n'est pas de reprendre l'original à l'identique. Il s'agit plutôt de modifier l'original en travaillant par sa propre perception historique du langage en se souvenant que « [...] dans des langues étrangères les unes aux autres, tous les éléments singuliers, les mots, les phrases, les enchaînements s'excluent, ces langues se complètent dans leurs intentions mêmes » (2000, p. 251).

Les langues sont étrangères l'une à l'autre, mais il faut se souvenir que « toute traduction d'une œuvre appartenant à un moment déterminé de l'histoire de la langue représente les traductions dans toutes les autres langues » (2000, p. 253). Il est possible de définir ici le concept de voix multiples avec l'écho historique et linguistique qui se retrouve dans toutes les langues et qui forge ce que sera la traduction.

Comment l'étudiant-chercheur se raconte/et ce qui sera dit :

Ruth Amossy et *La présentation de soi*, Judith Butler et *Le récit de soi*

Il faut d'abord déterminer les conditions d'émergence du discours et déterminer les limites de l'écriture. *La présentation de soi*, un livre de Ruth Amossy, se veut une étude représentative de la construction du discours dans sa dimension verbale et linguistique et tente de saisir « comment l'image que nous construisons de nous-mêmes dans nos échanges avec autrui remplit des rôles sociaux de première importance » (Amossy, 2010, p.6). On peut traduire par comment l'étudiant va construire son image et son mémoire afin de remplir convenablement son rôle face aux conditions nommées précédemment.

Il faut noter l'importance des enjeux sociaux et de l'impact sur la construction de l'identité. En effet, l'auteur précise qu'un discours variera en fonction de l'interlocuteur, qu'il soit docteur, professeur ou mécanicien. Ce point amène l'idée d'une mise en scène du moi et d'une *construction discursive* (est-il possible de parler dans ce cas d'exposition?) qui s'effectue en tenant compte des fonctions sociales et où différents mécanismes de pouvoir agissent. Elle soutient que « l'image (collective ou individuelle) qui s'élabore dans l'échange n'est jamais première et elle se forme nécessairement sur le fond de données antérieures » (2010, p. 212). Ces données antérieures (*éthos préalable*) se constituent par des éléments que le locuteur porte malgré lui dans sa présentation de soi (provenance de l'étudiant, parcours antérieur, etc.) ; des éléments qui sont déjà fournis au récepteur et qu'il considère lors d'échanges (lors de présentation de son travail plastique par exemple). Donc, son discours sera formé en conséquence de ses données et jouera un rôle sur la réception.

La présentation de soi, qu'elle soit verbale ou écrite, est construite avec « un *je* définis comme sujet de l'énonciation » (2010, p. 104).

Cette présentation de soi peut porter différentes identités (individuelle, plurielle ou sociale) et la raison de l'échange (exposition, concept de l'œuvre) et de sa circonstance ainsi que des acteurs inclus formeront une nouvelle construction identitaire et verbale qui se déterminera par le langage (objectif ou subjectif) où le locuteur « se donne une identité à travers l'image qu'il construit de sa personne à la fois dans son énonciation (les modalités de son dire) et ses énoncés (ce qu'il dit de lui) » (2010, p. 211).

La présentation de soi en *situation de fiction* où le discours sera construit par un autre que soi, dans le texte ou l'échange, formant ainsi des dédoublements dans le discours littéraire où les voix deviennent polyphoniques (2010, p. 215).

Judith Butler aborde au premier chapitre de son livre *Le récit de soi* la philosophie morale à la lumière contextuelle des relations sociales, et comment la question morale peut émerger et situer ainsi sa forme constitutive, c'est-à-dire, comment et pourquoi les questions morales conditionnent et influencent les comportements et les discours en société.

Ce qui signifie que pour parler de moralité, il doit y avoir défaillance dans l'entente de ce qui se décrit comme universel (l'éthos collectif) et individuel (l'éthos), où l'individu qui ne consent pas à une forme précise déterminée par l'engrenage de l'éthos collectif chamboule la moralité. Cette problématique, selon Butler, est causée par l'incapacité de l'universalité à se métamorphoser et à se « réélaborer elle-même en réponse aux conditions sociales et culturelles » (2007, p. 6)

Ceci étant dit, l'individu, le *je*, voit son rapport à la moralité défini par ce moule où les structures éthiques établies deviennent, sans le vouloir véritablement, son contexte d'émergence (la maîtrise). Donc, il se découvre lui-même, puis réalise son rapport et son attachement à un concept social qui le dépasse et détermine son pouvoir narratif comme « lorsque le *je* cherche à donner une définition de lui-même, une définition qui doive inclure les conditions de sa propre émergence, il doit nécessairement se faire sociologue » (2007, p. 7).

Ensuite, Judith Butler cherche à comprendre de quelle façon le *je* peut alors s'appropriier ces normes-là, les définir et *se définir* en rendant compte de soi. D'une part, « la force de la moralité dans la production du sujet » (2007, p. 10) s'aperçoit lorsqu'il y a interpellation, c'est-à-dire lorsque notre être entre en dialogue avec autrui et que la condition du *rendre compte de soi* émerge.

La relation à l'autre se transpose sous une forme narrative où le dialogue fait « appel à la voix et à l'autorité narratives, et vise à persuader un public⁶² » (2007, p. 12). L'auteur amène le point que ce type de discours, ou plutôt cette construction comporte des limites (d'ordre historique,

⁶² Lien à faire avec *La présentation de soi*, de Ruth Amossy.

épistémologique et ontologique) où l'individu se doit de les comprendre et de les reconnaître afin de se positionner dans cette définition de soi et entretenir « une relation critique avec les normes existantes » (2007, p. 17). (L'auteur/l'artiste établit un discours dans un contexte initial qu'il négocie).

Sauf que le *je*, selon Butler, ne peut réellement et complètement rendre compte de lui-même puisqu'il est impossible de définir le contexte d'émergence, c'est-à-dire l'ensemble de ce que l'on est, et ce, depuis le départ, surtout selon sa situation individuelle dans un contexte universel (ici contexte d'exposition ou encore un contexte de rédaction d'un mémoire-crédation) normé qui conditionnent ce que l'individu peut rendre de lui-même. Mais quelles sont ces normes qui les déterminent et comment se définir dans cet ensemble pour se construire et se reconnaître, puisque *l'horizon normé* (cadre institutionnel) détermine l'échange avec l'autre et dirige la conduite du dialogue? Avec l'autre (professeurs, collègues, directrice de galerie, regardeur), il y a une *reconnaissance* qui se compose comme principe où je reconnais l'autre comme étant formé de la même façon que je le suis (relation artiste/regardeur, étudiant/professeur), et donc, « par extériorité, je suis toujours, pour ainsi dire, autre que moi-même, et il n'y a pas de moment final où s'opère un retour sur moi-même » (2007, p. 28). Ce qui pourrait être nommé comme le *hors-de-soi* ou ce dialogue avec l'autre modifie le *je* et empêche un retour à la base de ce qu'il était, et est conditionné et médiatisé « par le langage, par des conventions, par une sédimentation de normes qui ont un caractère social et qui excèdent la perspective des membres impliqués dans l'échange » (2007, p. 28).

Finalement, il est possible de percevoir ce récit de soi comme une exposition, où cette exposition établit la constitution singulière de l'individu et où il peut décrire son histoire, le début de toute chose, de façon aléatoire et répétée, mais il restera tout de même une part impossible à contrôler et déterminer : l'origine (langue originale).

Si l'exercice s'opère et l'individu tente de se raconter en choisissant des éléments concrets afin de rendre compte de soi, il doit être conscient des limites (du langage et de l'histoire) de son discours et qu'il est impossible de complètement réussir la tâche (de traduire) « sans faillir à l'ensemble de ce qui est nécessaire d'être raconté » (p. 68, 2007) (À partir de ce point sont déterminées les limites du projet d'exposition).

Situer l'artiste, l'étudiant-chercheur :

Jeunes chercheurs de Roland Barthes et la position de l'étudiant en recherche-crédation

Il écrit, en parlant de l'étudiant aux études supérieures, « qu'au seuil de son travail, l'étudiant subit une série de divisions. En tant que jeune, il appartient à une classe économique définie par son improductivité. [...] En tant qu'intellectuel, il est entraîné dans la hiérarchie des travaux, il est censé participer à un luxe spéculatif, dont il ne peut cependant jouir, car il n'en a pas la maîtrise. [...] En tant que chercheur, il est voué à la séparation des discours : d'un côté le discours de la scientificité (discours de la Loi) et, de l'autre, le discours du désir, ou écriture » (p. 103). Il poursuit : « [...] Dans notre société, dans nos institutions, ce qu'on demande à l'étudiant, au jeune chercheur, au travailleur intellectuel, n'est jamais son désir : on ne lui demande pas d'écrire, on lui demande ou de parler (au long d'innombrables exposés) ou de « rapporter » (en vue de contrôles réguliers » (p. 104).

Il écrit ensuite sur le contexte interdisciplinaire, très important ici à la maîtrise en muséologie et pratiques des arts de l'Université du Québec en Outaouais. Il dit entre autres que « L'interdisciplinaire consiste à créer un objet nouveau, qui n'appartienne à personne. Le Texte est, je crois, l'un de ces objets » (p. 107). « Enfin, le Texte est avant tout (ou après tout) cette longue opération à travers laquelle un auteur (un sujet énonciateur) découvre (ou fait découvrir au lecteur) l'irréparabilité de sa parole et parvient à substituer le *ça parle* au *je parle* » (p. 109). « Il est peut-être temps d'ébranler une certaine fiction : la fiction qui veut que la recherche s'expose, mais ne s'écrit pas. » (p. 104)

Ce soir, dans le cadre de la 22^e Rencontre interuniversitaire des maîtrises en arts visuels, Geneviève et Matthieu, artistes de Rouyn-Noranda, seront en performance et présenteront *L'empire de la création 3*. Afin de séparer les deux parties de cette conférence et de laisser un temps de répit aux spectateurs, voici en écoute la pièce musicale *On est capables* de leur projet *La Jamésie Ostie — Les Enfants de plomb*.

<https://genevieveetmatthieu.bandcamp.com/>

Conférence 2^e partie

Situer la 2^e partie

Chanson

Manteau

S'asseoir au fond de l'auditorium

Fin de la chanson

Me situer

Je me présente **SLIDE**, Marc-Olivier Hamelin, originaire de Rouyn-Noranda.

Je suis étudiant-chercheur et artiste visuel.

Situer l'élément

Déclencheur : refus dans une première institution

Aller à l'UQO : raisons, avantages, choix

Depuis le début de ma maîtrise, je me suis rendu compte de l'influence du contexte sur la pratique, l'environnement (quand je parle de contexte, je parle autant de l'université, de la ville, de l'entourage, du contexte politique, urbain) et je m'intéresse à comprendre comment et pourquoi tel ou telle chose dirige mon travail **SLIDE**. C'est pour ça que je m'intéresse à la traduction, parce qu'avec cette méthode, on peut concevoir et comprendre les éléments qui vont construire l'œuvre ou mon attitude face à la création.

Maintenant **SLIDE**, j'aimerais vous faire la lecture de la préface du recueil de poésie *Un thé dans la tundra* de la poète innue Joséphine Bacon afin de conclure et de mettre en mots autres ma présentation pour qu'au final on se demande comment il est possible de faire cohabiter les deux structures **SLIDE**, qui sont toutes deux, des formes riches.

ANNEXE II

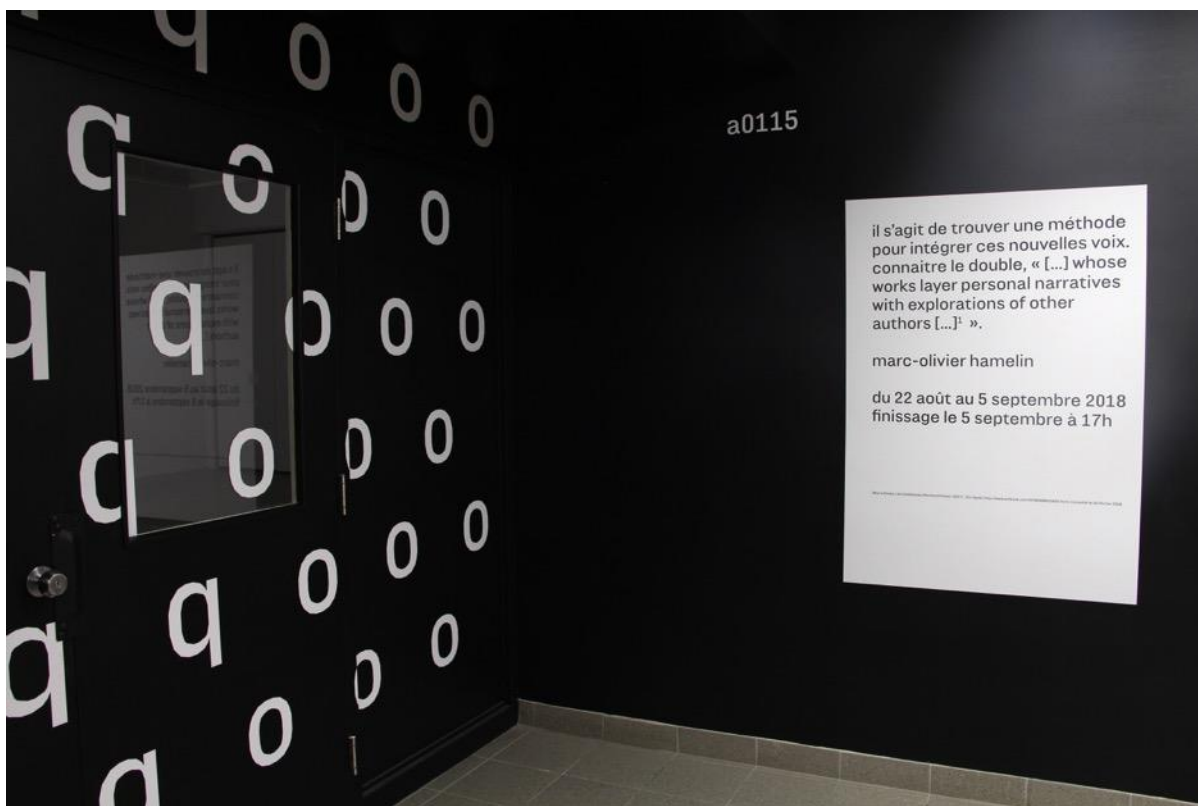


Figure 15 Documentation⁶³ de mon projet de création *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaître le double, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] »*, présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.

⁶³ Crédit photo : Pier-Antoine Lacombe.

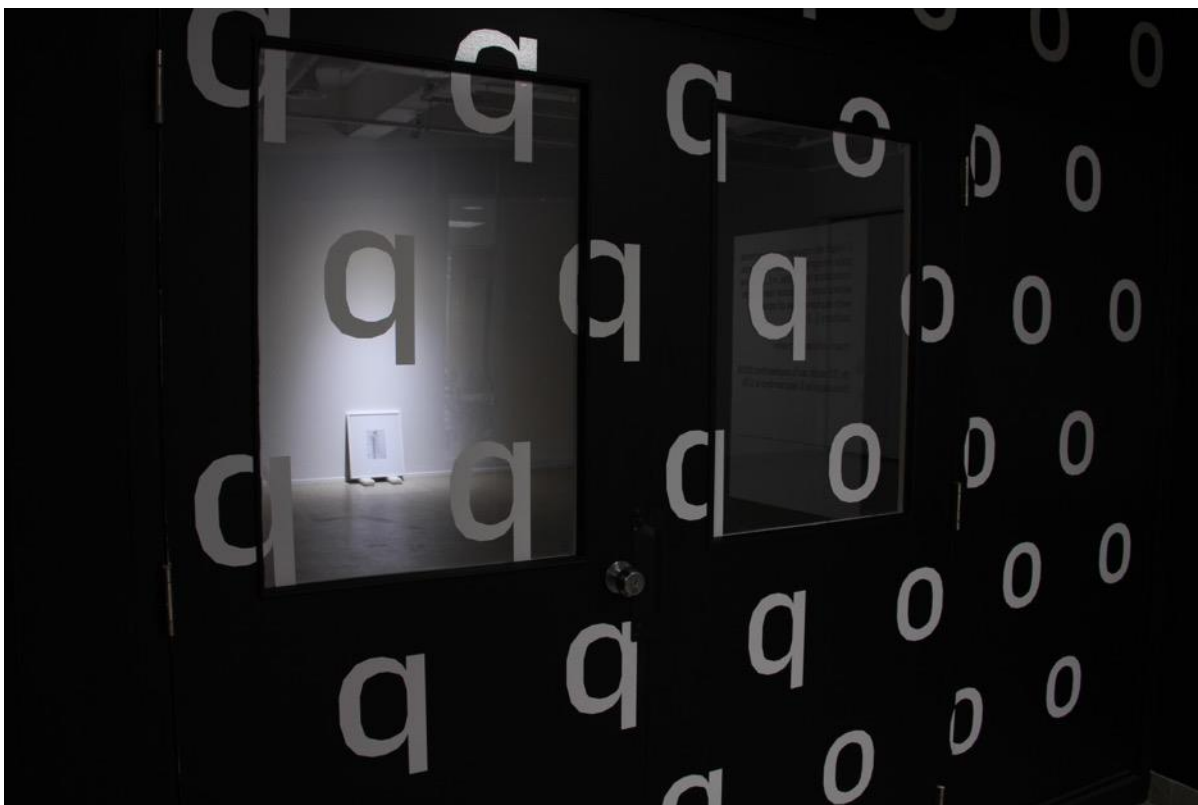


Figure 16 Documentation de mon projet de création *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaître le double, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] »*, présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.



Figure 17 Documentation de mon projet de création *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaître le double, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] »*, présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.



Figure 18 Documentation de mon projet de création *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double*, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.

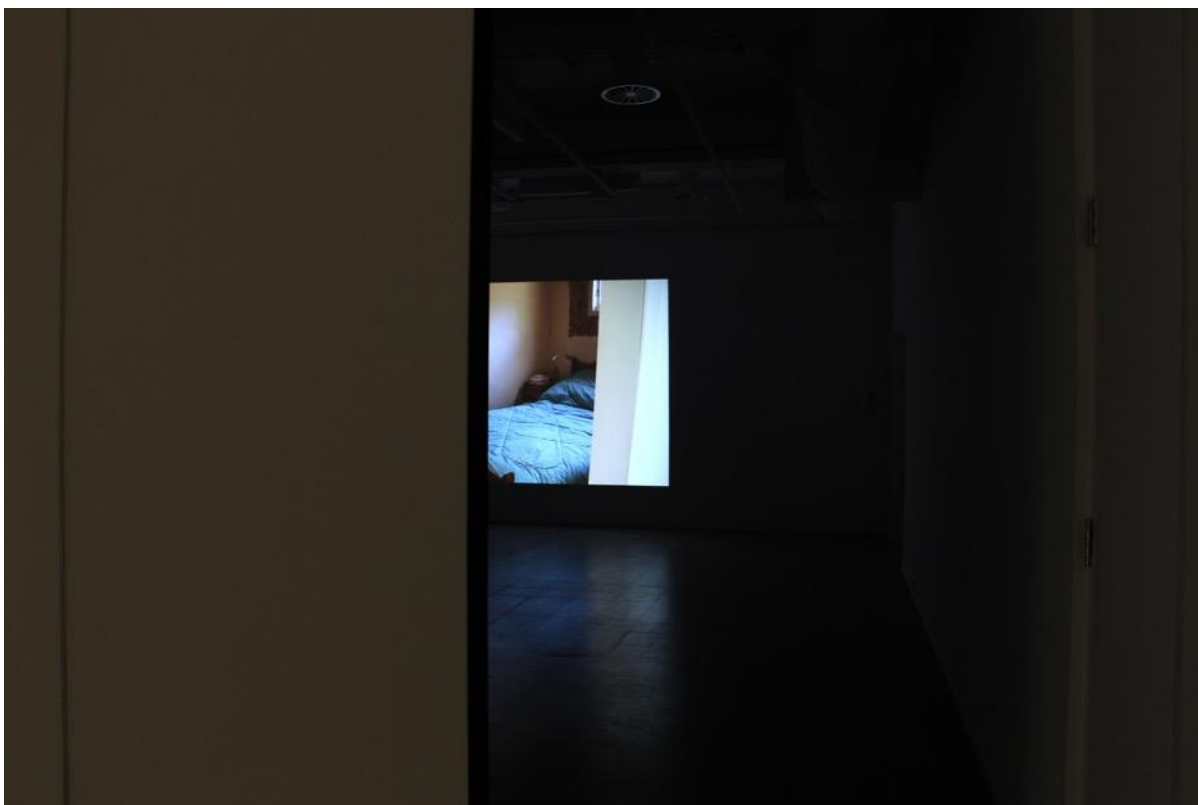


Figure 19 Documentation de mon projet de création *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaître le double*, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.



Figure 20 Documentation de mon projet de création *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double*, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.

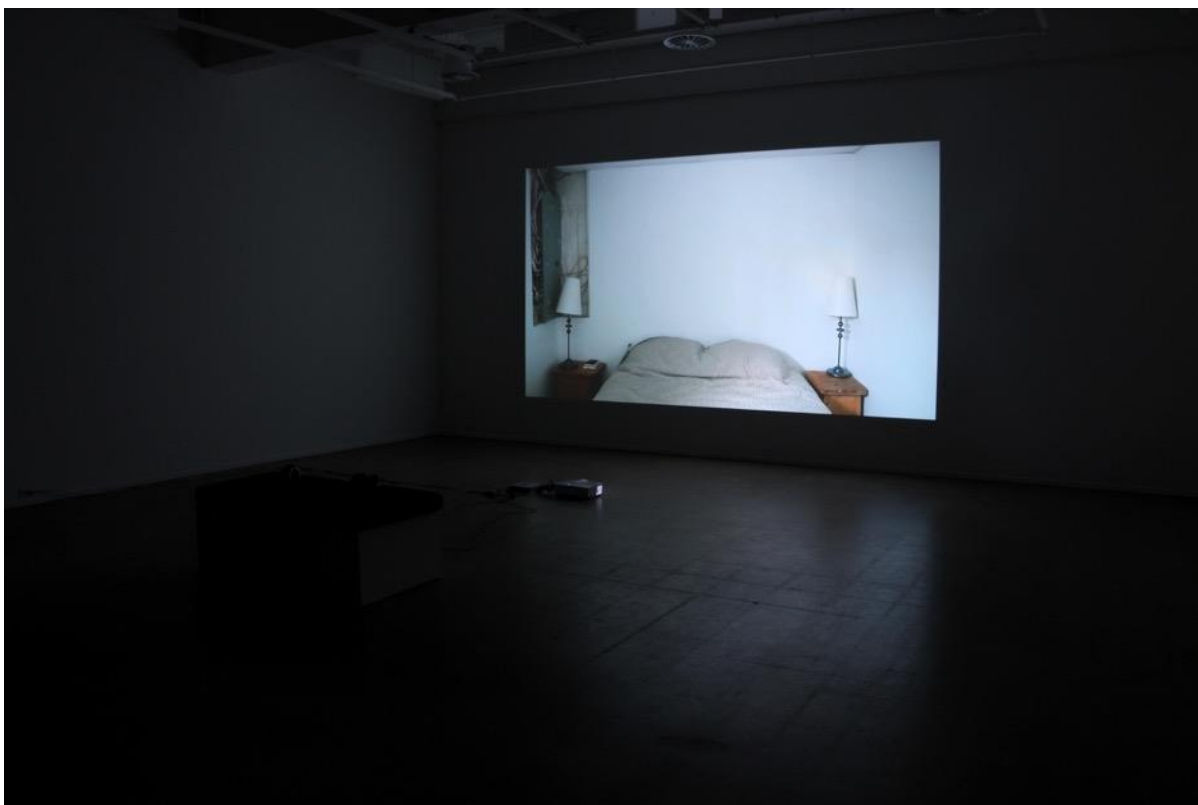


Figure 21 Documentation de mon projet de création *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaître le double, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] »*, présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.



Figure 22 Documentation de mon projet de création *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] »*, présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.



Figure 23 Documentation de mon projet de création *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaitre le double*, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] », présenté à la Galerie UQO du 22 août au 5 septembre 2018.

ANNEXE III

g g g g g
 g g g g g
 g g g g g
 g g g g g
 g g g g g
 g g g g g
 g g g g g

galerie uqo

u u u u u
 u u u u u
 u u u u u
 u u u u u
 u u u u u
 u u u u u
 q q q q q
 q q q q q
 q q q q q
 q q q q q
 q q q q q
 q q q q q
 q q q q q

il s'agit de trouver une
 méthode pour intégrer ces
 nouvelles voix. connaître le
 double, « [...] whose works
 layer personal narratives
 with explorations of other
 authors [...]¹ ».

o o o o o
 o o o o o
 o o o o o
 o o o o o
 o o o o o
 o o o o o
 o o o o o
 o o o o o

marc-olivier hamelin

exposition
 du 22 août au 5 septembre 2018
 finissage le 5 septembre à 17h

La Galerie UQO est ouverte
 du mardi au vendredi
 de 11 h 30 à 17 h
 et le samedi de 13h à 18h
 L'entrée est gratuite
 et l'ensemble des activités
 est ouvert à tous.

Université du Québec
 en Outaouais
 101, rue Saint-Jean-Bosco
 Gatineau (Québec)
 Canada J8X 3X7
 Porte 11, Local A-0115
 galerie.uqo.ca



1 Moyra Davey: *Les Goddesses/Hemlock Forest*. (2017),
 [En ligne], <http://www.artbook.com/9780998632605.html>,
 Consulté le 20 février 2018.

Figure 24 Le PDF de l'opuscule pour mon exposition produit par l'équipe de la Galerie UQO (recto).

Août 2016. Nous venons d'emménager en Outaouais, Pier-Antoine et moi, et avons très chaud. J'assiste à mon premier cours d'atelier, *Atelier I*, le mercredi 7 septembre au pavillon Lucien-Braut de l'Université du Québec en Outaouais. Nous allons à l'extérieur. La sueur coule sur mon torse et je suis mal à l'aise. Je note dans un cahier tout ce qui se dit afin de garder ma concentration. Je regarde autour de moi : mes collègues portent toutes des lunettes soleil, le bâtiment est tellement laid. Il fait chaud. Tout au long de ma scolarité à la maîtrise, je devais rendre compte de mon travail artistique et de mes recherches, ce qui constitue l'éthos de l'étudiant-chercheur. Pour conclure ce parcours, je présente une exposition à la Galerie UQO.

Le projet d'exposition *Il s'agit de trouver une méthode pour intégrer ces nouvelles voix. Connaître le double*, « [...] whose works layer personal narratives with explorations of other authors [...] » est à la fois une installation vidéo et une composition littéraire. Il regroupe — par sous-titrage et l'enregistrement audio — des citations d'auteurs et des passages personnels tirés de mes cahiers de bord (2016-2018). Les extraits sont à lire, les passages personnels à entendre.

Au sein de mes cahiers, ma voix s'unit aux voix lues et rencontrées lors de cette maîtrise. La réception des unes sur les autres devient perceptible dans ce contexte d'exposition. *Qui parle? Quelles opérations se trament entre ce que je dis, ce que l'autre dit et ce que je dis en fonction de ce que l'autre a dit? Il s'agit d'une réflexion sur la forme textuelle et sa dérive visuelle, ainsi que sur l'autorité ambiguë du discours en contexte d'exposition.*

Marc-Olivier Hamelin est originaire de Rouyn-Noranda. Il détient un BFA de l'Université Concordia (2014) et termine actuellement une maîtrise en muséologie et pratiques des arts à l'Université du Québec en Outaouais où il étudie les voix multiples en contexte d'exposition. Il a exposé les projets *Études sur l'échec* au MA, musée d'art (2016) et *Il y avait là trois structures (langagière, intérieure ou physique)*; « *J'y retourne moins souvent qu'avant* », dans le cadre de l'exposition collective *The State of Parenthesis* commissariée par Marie-Hélène Leblanc à la Galerie UQO (2017). Il a présenté la performance *Prendre congé*, en collaboration avec Pier-Antoine Lacombe, à la 8e Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda (2016). Son travail examine le dialogue et le geste répété, soulève des enjeux relatifs au langage et à la production du discours, et se matérialise en textes, en vidéos, en installations et en livres d'artiste.

L'artiste tient à remercier Antoine Charbonneau-Demers, Sabina Chauvin-Bouchard, Pier-Antoine Lacombe et AXENÉ07.

Il remercie également Samuel Beckett, Roland Barthes, Michel Foucault, Jérôme Vogel, Isabelle Stengers, Maggie Nelson, Moyra Davey, Maggie Nelson, Samuel Beckett, Marie Uguay, Marguerite Duras, Marie Uguay, Madame Nielsen, Julie Ault, Nathalie Heinrich, Pavel Pavlov, Gyrðir Eliasson, Marguerite Duras, Guillaume Adjutor Provost, Walter Benjamin, Gaston Bachelard, Frank O'Hara, Catherine Malabou, Catherine Malabou, Ludwig Wittgenstein, auteur inconnu, Marjolaine Beauchamp, Marie Uguay, Michel Foucault, Moyra Davey, Moyra Davey, Paul Ricœur, une dame assise au café L'Abstracto, Maggie Nelson, Nathalie Sarraute, Moyra Davey, Marshall McLuhan, Bertolt Brecht, Caroline Polachek, Maggie Nelson, Émile Benveniste, Jacques Lacan, Karina Pawlikowski, Samuel Beckett, Marie Uguay, Samuel Beckett, Carlos Ruiz Zafón, Jérôme Vogel, Daniela Seel, Robert Morris, Robert Morris, Sophie Bélaïr Clément, Stephan Dillemath, Roland Barthes, Samuel Beckett, Moyra Davey, Marie-Hélène Leblanc, Maggie Nelson, auteur inconnu, Karolin Meunier, Ferdinand de Saussure, Andrew Bennett, Antonija Livingstone, Tris Vonna-Michell, Moyra Davey, Julie Ault, Moyra Davey, Maggie Nelson, Sophie Bélaïr Clément et Samuel Beckett.

Figure 25 Le PDF de l'opuscule pour mon exposition produit par l'équipe de la Galerie UQO (verso).

ANNEXE IV



Figure 26 Documentation⁶⁴ de l'exposition *It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs*, présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.

⁶⁴ Crédit photo : Pier-Antoine Lacombe.



Figure 27 Documentation de l'exposition *It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double*, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs, présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.

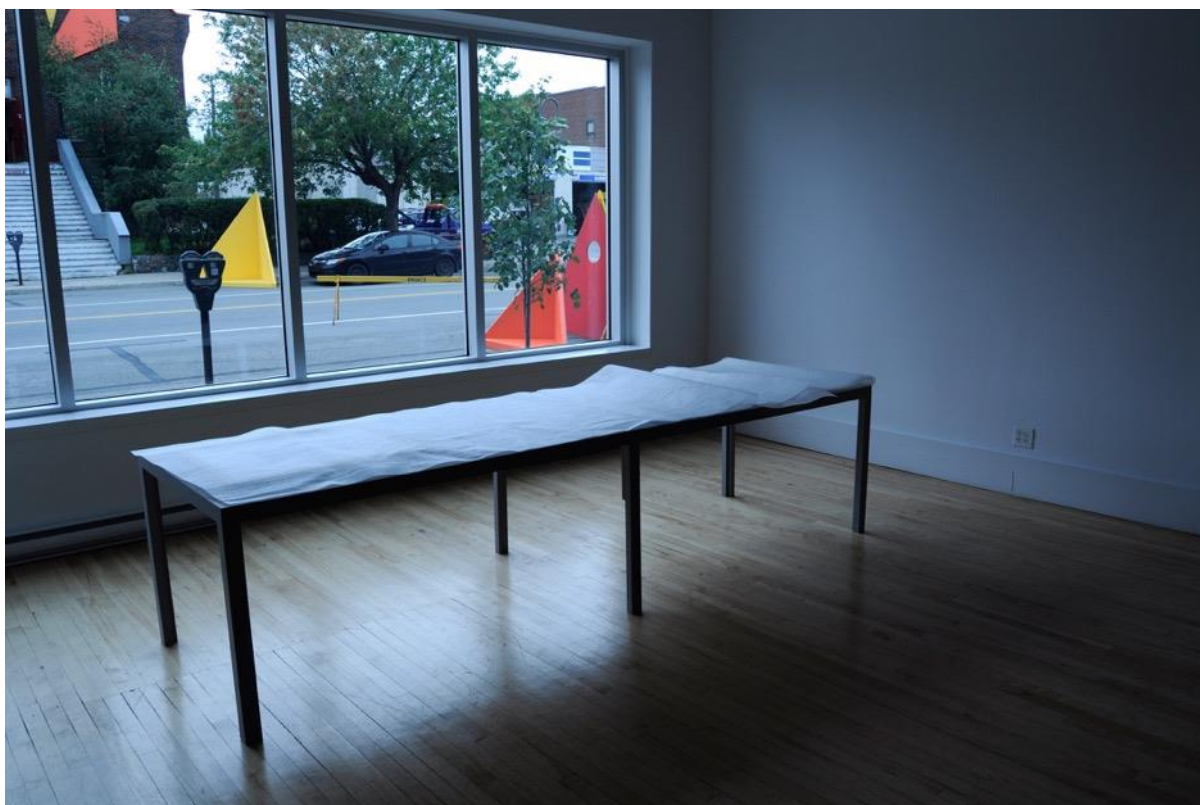


Figure 28 Documentation de l'exposition *It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double*, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs, présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.

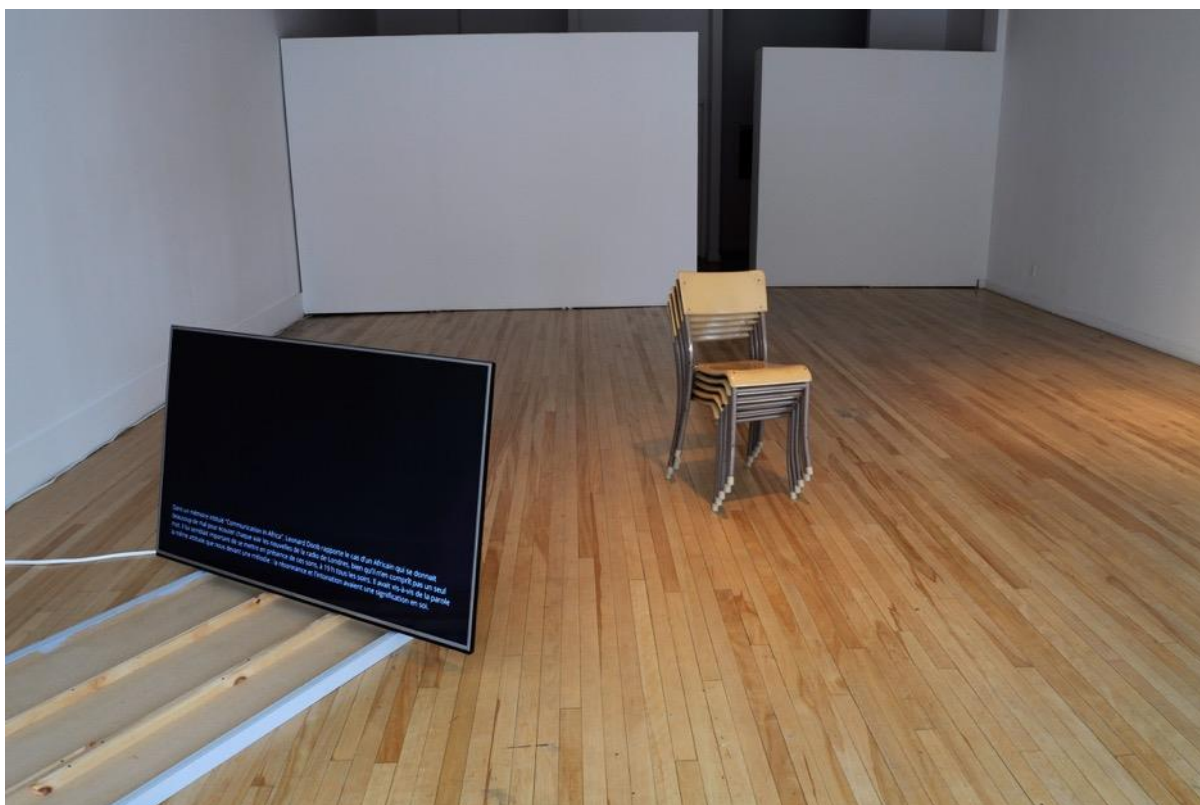


Figure 29 Documentation de l'exposition *It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double*, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs, présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.



Figure 30 Documentation de l'exposition *It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs*, présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.

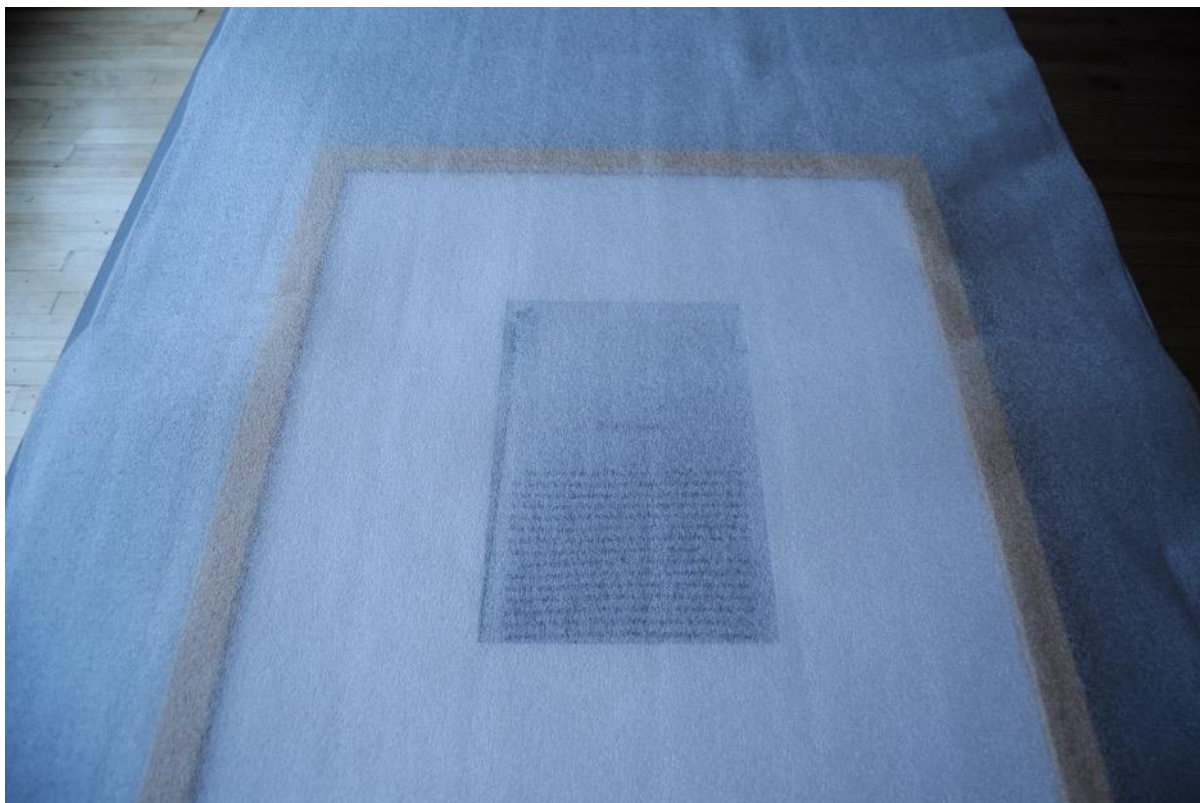


Figure 31 Documentation de l'exposition *It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double*, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs, présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.



Figure 32 Documentation de l'exposition *It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs*, présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.

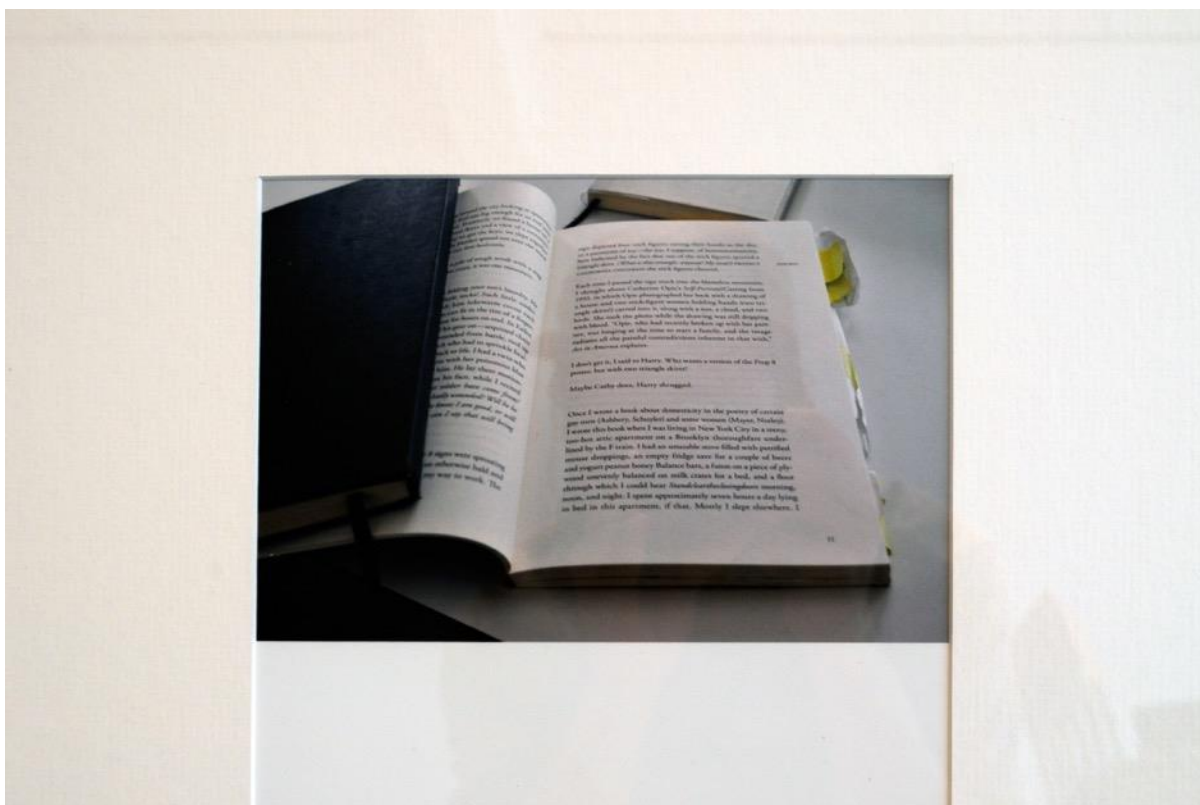


Figure 33 Documentation de l'exposition *It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double*, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs, présentée à L'Écart du 29 août au 7 octobre 2018.

ANNEXE V

Marc-Olivier Hamelin

It Is About Finding a Method to Integrate Those New Voices. Getting to Know the Double, dont les œuvres combinent des récits personnels et des explorations d'autres auteurs.

Exposition du 29 août au 7 octobre 2018
Vernissage mercredi 29 août • 17h

Il y aurait à lire et à voir. Des fragments de textes issus des carnets de notes de l'artiste seraient projetés. Les mots seraient personnels ou empruntés, mais ni les auteurs ni les sources ne seraient nommés. Il s'agirait d'une narration — collage — accordée afin de représenter le passage d'un langage à un autre, ou encore le raccord des voix en contexte d'exposition. Qui parle? « Avec ce travail, je tente d'étudier ce que je dis, ce que l'autre dit et ce que je dis en fonction de ce que l'autre a dit ». Ce projet, initialement présenté à la Galerie UGO en août 2018, mais conçu dans une des salles de L'Écart, pourrait être perçu comme une traduction. Il n'est pas identique. Il s'agirait de considérer les éléments textuels et visuels comme une deuxième phase — la suite logique d'un récit.

Marc-Olivier Hamelin

Originaire de Rouyn-Noranda, **Marc-Olivier Hamelin** détient un baccalauréat en arts visuels de l'Université Concordia (BFA Studio Art, 2014) et étudie depuis 2016 à la maîtrise en muséologie et pratiques des arts à l'Université du Québec en Outaouais. Son projet de recherche et de création porte sur les voix multiples en contexte d'exposition. Son travail examine le dialogue et le geste répété, soulève des enjeux relatifs au langage et à la production du discours, et se matérialise en textes, en installations, en vidéos et en livres d'artiste. Il a participé, en collaboration avec Pier-Antoine Lacombe, à la 8^e Biennale d'art performatif de Rouyn-Noranda (2016), à la 5^e Foire d'art alternatif de Sudbury (2016) et à Vaste et Vague à Carleton-sur-Mer (2015). Son travail a également été présenté en solo au MA musée d'art de Rouyn-Noranda (2016).

L'artiste tient à remercier Antoine Charbonneau-Demers, Sabina Chauvin-Bouchard et Pier-Antoine Lacombe.

Il remercie également Samuel Beckett, Roland Barthes, Michel Foucault, Jérôme Vogel, Isabelle Stengers, Maggie Nelson, Mayra Davey, Maggie Nelson, Samuel Beckett, Marie Uguay, Marguerite Duras, Marie Uguay, Madame Nielsen, Julie Ault, Nathalie Heinrich, Pavel Pavlov, Gyrðir Elíasson, Marguerite Duras, Guillaume Adjutor Provost, Walter Benjamin, Gaston Bachelard, Frank O'Hara, Catherine Malabou, Catherine Malabou, Ludwig Wittgenstein, auteur inconnu, Marjolaine Beauchamp, Marie Uguay, Michel Foucault, Mayra Davey, Paul Ricœur, une dame assise au café L'Abstracto, Maggie Nelson, Nathalie Sorraute, Mayra Davey, Marshall McLuhan, Bertolt Brecht, Caroline Folochet, Maggie Nelson, Émile Benveniste, Jacques Lacan, Karina Pawlikowska, Samuel Beckett, Marie Uguay, Samuel Beckett, Carlos Ruiz Zafón, Jérôme Vogel, Daniela Saal, Robert Morris, Robert Morris, Sophie Bélar Clément, Stephan Dilleruth, Roland Barthes, Samuel Beckett, Mayra Davey, Marie-Hélène Leblanc, Maggie Nelson, auteur inconnu, Karolin Meunier, Ferdinand de Saussure, Andrew Bennett, Antonia Livingstone, Tris Vanna-Michell, Mayra Davey, Julie Ault, Mayra Davey, Maggie Nelson, Sophie Bélar Clément et Samuel Beckett.

L'ÉCART
L'ÉCART ARTS

Heures d'ouverture de la galerie : du mercredi au vendredi de 13 h à 17 h • samedi et dimanche de 11 h à 17 h • 167 Murdoch • Rouyn-Noranda • www.lecart.org

Conseil des Arts
du Canada

Conseil Canadien
for the Arts

CAIQ

2018

Desjardins

PROFESSEUR

Figure 34 Numérisation du texte accompagnant le projet d'exposition diffusé à L'Écart.

ANNEXE VI

Note au lecteur

L'annexe VI présente la transcription du texte contenu dans la vidéo présentée à la Galerie UQO et à L'Écart. Les passages audios sont écrits en italique. Il est possible de se référer à la liste des remerciements présenté dans l'opuscule en annexe III afin de connaître l'auteur de chaque citation.

Laisse, j'allais dire laisse tout ça. Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle. Il va y avoir un départ, j'en serai, ce ne sera pas moi, je serai ici, je me dirai loin, ce ne sera pas moi, je ne dirai rien, il va y avoir une histoire, quelqu'un va essayer de raconter une histoire.

The text is now understood as the site of a plurality of meanings, of irreducible plurality.

Et je voudrais vous adresser une autre demande ; c'est de ne pas m'en vouloir si, en vous écoutant tout à l'heure me poser des questions, j'éprouve encore, et ici surtout, l'absence d'une voix qui m'a été jusqu'ici indispensable ; vous comprendrez bien que tout à l'heure c'est encore mon premier maître que je chercherai invinciblement à entendre.

Je vous encourage à inventer.

Il s'agit de dramatiser ce qui va sans dire lorsque nous disons quelque chose.

Words change depending on who speaks them; there is no cure.

If there are things you can't write in the first person you move them into the second or third and they become possible.

Once I wrote a book about domesticity in the poetry of certain gay men (Ashbery, Schuyler) and some women (Mayer, Notley). I wrote this book when I was living in New York city in a teeny, too-hot attic apartment on a Brooklyn thoroughfare underlined by the F train. I had an unusable stove filled with petrified mouse droppings, an empty fridge save for a couple of beers and yogurt peanut honey Balance bars, a futon on a piece of plywood unevenly balanced on milk crates for a bed, and a floor through which I could hear *Standcleartheclosingdoors*

morning, noon, and night. I spent approximately seven hours a day lying in bed in this apartment, if that. Mostly I slept elsewhere. I wrote most everything I wrote and read most everything I read in public, just as I am writing this in public now.

Il y avait beaucoup d'idées. Il avait beaucoup d'idées. Il a raison. Il s'écarte. Personne ne comprend. Je suis dans cet entre-deux où le niveau de concentration et d'énergie ne me permet ni de lire, ni d'écrire. Il faut donc attendre ou forcer l'engin?

J'ai senti le vent du nord par la fenêtre de notre chambre. Nous avons échangé avec l'ancienne chambre d'Alex. C'est un vent que je reconnais, que je sais apprécier et maîtriser. Il faut s'installer, physiquement et mentalement, pour l'été. S'adapter au temps, aux présences, aux odeurs, à ces objets variés, aux habitudes qu'il faut abandonner et aux nouvelles que l'on apprendra à aimer. En descendant l'escalier, je me suis arrêté pour dire que je devais mettre certaines choses à jour, que j'allais remonter ensuite. Dans ma main, je tenais les branches d'un céleri.

La motivation, les questions d'ordre existentiel. Mon statut artistique — qu'est-ce que j'apporte avec mes projets? Où est-ce que je vais, qu'est-ce qui m'amène ici? Je souhaiterais que les choses soient plus stables, que mes intérêts restent en place, la pertinence des choses, m'assumer et y aller. Qu'est-ce que j'attends avant de me mettre à la création? Qu'est-ce que je veux dire, pourquoi — quoi — quoi — quoi, comment, y a-t-il quelque chose, quelqu'un à dire? Pour quelles raisons je souhaite parler? Qui m'écouterà et qui sera là? Qu'est-ce qui pousse ces gens-là à venir ici m'écouter? J'ai besoin d'un café.

Ce qui est sûr, c'est que dans une heure il sera trop tard, dans une demi-heure il fera nuit, et encore, ce n'est pas sûr, quoi donc, qu'est-ce qui n'est pas sûr, absolument sûr, que la nuit empêche ce que le jour permet, à ceux qui savent s'y prendre, qui veulent s'y prendre, et qui le peuvent, qui peuvent essayer encore.

Nous n'avons pas d'histoire et il fait beau comme jamais.

C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire, c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère, et qui quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie.

Dans la désolation des terres glaises.

Et si l'histoire porte jusqu'à nouvel ordre les accents d'un rêve, une fiction colorée du genre des historiettes dans lesquelles on se donne — l'occasion de vacances ou d'un long voyage en avion — l'autorisation de s'appesantir comme si elles étaient un plaisir criminel, une praline dans laquelle s'évaporer un bref instant.

To make this place a better place for everyone.

Comme dans la grotte de Lascaux, où la seule respiration des admirateurs suffit à menacer à la longue une œuvre millénaire.

Qu'est-ce que va faire le corps du spectateur une fois à l'intérieur de l'exposition?

Je n'ai pas encore commencé à bouger, mais je me redresse maintenant sur un coude et mordille la housse de mon édredon, engendrant un frottement agréable tandis que je parcours du regard ce monde à part, quadrangulaire, qu'on peut isoler d'un trou de clef et peindre de couleurs vives. On peut toujours changer les mondes.

Le métier sert seulement à réaliser l'idée.

Le réel authentique [...]

[...] qui exprime bien la manipulation du passé afin d'habiter un présent alternatif.

Ne laisse passer aucune pensée incognito, et tiens ton carnet de notes avec autant de rigueur que les autorités tiennent les registres des étrangers.

On devrait alors accumuler les documents sur la conscience rêveuse.

When I am feeling

depressed and anxious

Sullen

All you have to do is

Take off your clothes

And all is wiped away

Revealing life's

Tenderness

La manière dont le texte déconstruit se sépare, la manière dont il peut tolérer ses accidents.

D'abord la tâche du lecteur est de trouver la faille.

Tout ce qui peut en général être dit peut être dit clairement et là où on ne peut parler on doit se taire.

At the core, the work is an exploration of memory tools — for capturing experiences and the attempts of reconstructing remembered moments into a cohesive narrative.

Nous portons tous le silence de nos pères

Ancré dans nous

Comme la goupille de la bombe.

[...] dans l'immobilité effroyable de toutes choses retirées.

Un simple pli dans notre savoir.

For now, that's enough.

I can be surprised by what I find.

Par le doute, je me persuade que rien n'a jamais été, mais, ce que je veux trouver, c'est une chose qui soit certaine et véritable.

Moé c'est ça que j'ai pour mon dire.

J'ai ouvert les fenêtres, arrosé les plantes, fouillé les armoires et ouvert les tiroirs. Il y avait un cerne d'eau usée venant du frigo, j'y ai mis du détergent pour le nettoyer. Je me situe dans l'espace de travail face à la fenêtre qui donne sur la rue Amherst. Je me laisse m'habituer aux nouveaux bruits. Ma concentration ne me laisse pas beaucoup travailler aujourd'hui.

Le contrôle, avoir le contrôle, se faire donner le contrôle, entendre qu'il faut avoir le contrôle.

L'institution — est-ce que je me contrains? — il y a sûrement une façon de s'y faire. Me laisser glisser. (Épaules tendues). Les ombres — plutôt un contre-jour — d'une plante au salon. J'entends les outardes qui quittent pour le sud. La rivière semble loin. Nous devons prendre un carrefour giratoire pour aller dans tous les sens. Je bois mon café en regardant au fond de la cour : la murale inachevée d'un ancien propriétaire, la gravelle, le vide. Il y a les cèdres, mais ils ne sont pas très émotifs. Je ne sais pas ce que j'arriverai à tirer de cet environnement.

J'ai réussi à capter un peu plus du coucher de soleil à l'étage de la bibliothèque de l'université. J'ai essayé de le prendre en photo avec mon téléphone, mais il y avait trop de reflets dans la fenêtre. Je suis assis au fond, près de la plante en fleur. Rose pâle. Offerte à l'UQO pour ses 30 ans. Il y a six ans. À chaque fois que je m'assois à une table, je me relève pour ouvrir les rideaux. Je me fabrique des écrans, celui à gauche pour la lumière et celui d'en face pour la vue sur la rivière des Outaouais.

Elle fait la lecture à la caméra, bouge dans son appartement. Devant le frigo. Elle répète parfois. Elle commence, s'arrête, recommence du début. Elle se permet des pauses — un homme lui répond « take five seconds ». Elle n'est pas seule. Il y a des enfants. Elle rend compte d'elle-même — même à plusieurs.

Nonetheless, years later, as her husband begins to peel away from language, Mary tries to tell.

Elle ne bougeait pas. Et autour d'elle toute la maison, la rue semblaient l'encourager, semblaient considérer cette immobilité comme naturelle.

She is trying to concentrate on the page in front of her but a distracting blip in her head travels from one desultory scene to the next, each one competing for her attention.

Dans un mémoire intitulé « Communication in Africa », Leonard Doob rapporte le cas d'un Africain qui se donnait beaucoup de mal pour écouter chaque soir les nouvelles de la radio de Londres, bien qu'il n'en comprît pas un seul mot. Il lui semblait important de se mettre en présence de ces sons, à 19 h tous les soirs. Il avait vis-à-vis de la parole la même attitude que nous devant une mélodie : la résonance et l'intonation avaient une signification en soi.

In a quotidian way, one could say that a person is methodical when he or she consciously repeats a set of actions with the objective of achieving certain ends.

And Sophie got somewhere to be.

As we became less sure what came from one, what came from the other, or even from someone else, we would become clearer about 'What is it to write?'

[...] comme toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière.

Dès que le sujet lui-même vient à l'être, il le doit à un certain non-être sur lequel il élève son être.

J'comprendais pas au début, après j'ai compris.

Comment essayer dire? [...] Savoir le minimum. Ne rien savoir non. Serait trop beau. Tout au plus le minime minimum. [...] Yeux clos. Yeux écarquillés. Yeux clos écarquillés.

J'écoute les rumeurs gonflées des rivages.

Tout s'emmêle, les temps s'emmêlent, d'abord j'y avais seulement été, maintenant j'y suis toujours, tout à l'heure je n'y serai pas encore, peinant à mi-versant, ou dans les fougeraies qui bordent le bois, ce sont des mélèzes, je n'essaie pas de comprendre, je n'essaierai plus jamais de comprendre, on dit ça, pour l'instant je suis là, depuis toujours, pour toujours, je n'aurai plus peur des grands mots, ils ne sont plus grands.

Pour moi, la lecture était une obligation, une sorte de tribut à payer aux professeurs et aux précepteurs sans bien savoir pourquoi. Je ne connaissais pas encore le plaisir de lire, d'ouvrir des portes et d'explorer mon âme, de s'abandonner à l'imagination, à la beauté et au mystère de la fiction et du langage.

Qu'apportez-vous à la science?

For me, writing has to do, foremost, with producing relationship between my experience of the world and my linguistic experience.

But I want to open up the subject of memory as the subjectivity of memory, as the genealogy and/or ethiology of certain feelings.

Joseph Brodsky once said something to the effect that one of his strongest visual memories was of sitting on a wooden porch in Russia at the age of five, looking out at a muddy road, and wearing green rubber boots : ‘Maybe I’m still there’, he said.

Peut-être qu’il ne faut pas se poser la question (on peut sûrement faire semblant). Choisir une case départ, n’importe quelle, plusieurs même, pour commencer.

Doubt is necessary in order to question an existing knowledge and to question existing methods and procedures in order to gain knowledge.

En tant que chercheur, il est voué à la séparation des discours : d’un côté le discours de la scientificité (discours de la Loi) et, de l’autre, le discours du désir, ou écriture.

J’ai écrit 4700 mots et déménagé en deux jours.

Aujourd’hui c’est le musée et le harbour. Le grand vent et la difficulté à cuisiner, mais la brioche et le pain noir du Brauð ont amélioré la chose. Plus le vin à 5500 couronnes islandaises. Le café filtre aussi. On le redécouvre. Nous sommes le 17 août.

L’espace entre tout ça, le point de géolocalisation. En ce moment, je suis au coin Sherbrooke et Parc. L’esprit et la géolocalisation. Les souvenirs après les douanes, après les photos d’Iphone. Ce qui habite longtemps l’esprit, et qui s’en va. Est-ce possible que le manteau que je porte me vient d’un état senti à Stockholm en 2014? Pouvons-nous porter les souvenirs? Les porter. Les écrire. Les laver. Boire dedans.

[...], sur un banc de la gare de train d'Ottawa. Nous avons brièvement fermé les yeux. Il y a des passagers du trajet de ce matin, comme cette dame aux cheveux blonds. Elle semble plus fatiguée qu'à l'aller. C'est qu'il y a toute une journée à traverser. J'ignore comment la sienne était constituée, ni celle de l'homme au foulard de soccer. Ce sont des compagnons, que je ne connais pas, mais que je vois dans le trajet de train tous les jeudis. Similaires aux personnes que je côtoyais au gym de l'université. Des personnes que, normalement, je n'aurais pas vu. Mais c'est la répétition qui opère, elle les fait se démarquer, agir dans ma vie.

Une île ou

Un path or

A bath ou

Une ficelle ou

Une fissure or

A storm or

Une norme or

The outdoor ou

The other door

La difficulté d'être en contrôle de son propre discours.

Ici c'est une autre cloche, vite inhabitable elle aussi, il va falloir la quitter. On est là, partout où l'on sera ce sera inhabitable, voilà. Alors partir, non, rester plutôt. Car partir où, maintenant qu'on est fixé?

I shook his hand and said goodbye [...]. I bought a bar of soap on Madison avenue.

Pourquoi veux-tu que ça soit vu?

It took some time and trouble, but eventually I learned to stop talking, to be (impersonate, really) an observer. This impersonation led me to write an enormous amount in the margins of my notebooks — marginalia I would later mine to make poems. Forcing myself to shut up, pouring language into paper instead: this became a habit.

J'parle, fais juste écouter.

Hierarchy between who speak and those who listen.

Sans remuer les lèvres ni la langue, nous pouvons nous parler à nous-mêmes. Ou nous réciter mentalement une pièce de vers.

What is it that we are responding to as we read a poem or a novel?

C'est sûr qu'il y aura une chute après ça.

I was lost in a familiar world. I try to create a space in which form might be able to receive new readings.

[...] thinking about the nature of reading and the nature of reading as work, specifically reading as creative work.

The works in my collection confront me continually, just as the artists they are made by do, and have in the past. They stand for relationships and for personal and public histories. And there is the pleasure of it all, the everyday delights and challenges of living among the voices of those I most respect and attend to.

[...] I have an exaggerated fear of plagiarism, so I'm really careful to always attribute. Now I reread some of my older writing and I think I'm quoting way too much. I'm trying to get away from lifting other people's words so much. In *Hemlock Forest*, I cite the women, name them, but I abbreviate or relegate the men's names to endnotes, a subtle feminist gesture.

At the same time, every word that I write could be read as some kind of defense, or assertion of value, of whatever it is that I am, whatever viewpoint it is that I ostensibly have to offer, whatever I've lived. You know so much about people from the second they open their mouths. Right away you might know that you might want to keep them out. That's part of the horror of speaking, of writing. There is nowhere to hide.

Je n'ai pas fait grand-chose dans tout ça, j'aime mieux avertir.

Ici, ici il ne se passera rien, ici il n'y aura personne de sitôt. Les départs, les histoires, ce n'est pas pour demain. Et les voix, d'où qu'elles viennent, sont bien mortes.