

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Manquer de regard :
enjeux intermédiatiques du texte et de l'image chez Julie Doucet et Ken Lum

Par
Catherine Cormier-Larose

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.)
en littératures de langue française

Avril 2009

© Catherine Cormier-Larose, 2009



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Manquer de regard:
enjeux intermédiatiques du texte et de l'image chez Julie Doucet et Ken Lum

présenté par :
Catherine Cormier-Larose

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis, Université de Montréal
président-rapporteur

Andrea Oberhuber, Université de Montréal
directrice de recherche

Christine Ross, Université McGill
membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise est axé sur les relations entre texte et image dans l'art contemporain. Plus précisément, il porte sur la lecture des textes contenus dans les œuvres d'art de deux artistes bien connus respectivement au Québec et au Canada. Il s'agit de Julie Doucet et de Ken Lum, dont la pratique intermédiaire du texte/image est constitutive de leur création.

En se consacrant à l'étude des textes dans les œuvres d'art, ce mémoire vise à mieux saisir les particularités d'une telle pratique et les responsabilités qui incombent au lecteur/spectateur de l'œuvre, tout en rendant justice au dialogue intermédiaire entre le littéraire et le visuel. Parce qu'il y a une multiplication des textes dans l'art mais une absence de balises de lecture, le lecteur/spectateur préfère souvent ne pas les lire. Ce mémoire énonce l'importance de la lecture des textes et se positionne contre la césure généralement opérée entre texte et image.

Le premier chapitre jette les bases historiques des mots dans l'art en insistant sur la connivence que ces mots demandent au lecteur/spectateur de l'œuvre. Par leur exposition dans l'espace public, ces œuvres transposent l'acte solitaire de lire en un acte collectif. Les textes dans les œuvres d'art demandent une responsabilité au lecteur/spectateur qui, par l'acte de lecture, répond aux manques de l'œuvre.

L'analyse de deux œuvres de l'artiste Julie Doucet, soit *Un, deux, trois, je ne suis plus là* et *À l'école de l'amour* fait l'objet principal du deuxième chapitre. Ces analyses sont précédées d'une mise en contexte du travail de l'artiste et des thèmes récurrents dans sa pratique. La technique du collage utilisée par Doucet, qui travaille des poèmes en mots découpés, sert de lien dans son parcours multidisciplinaire où se côtoient la fragmentation, le corps, l'autre, la violence, la collectivité, la mélancolie et l'autofiction.

Le troisième chapitre porte sur l'artiste canadien Ken Lum et sur deux de ses installations, *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* et *Ayoye*. Dans une volonté d'instaurer un dialogue entre l'œuvre et le lecteur/spectateur, l'artiste, qui présente des diptyques photographiques dans l'espace public, inscrit sa démarche de création dans un entre-deux. À travers l'analyse de ces œuvres, il sera question d'identités (individuelle, collective et métissée), d'intimité, de quotidienneté et de publicité.

La conclusion propose des éléments de réflexion sur la notion de manque, enjeu présent chez les deux artistes, qui permet de lier les notions de lecture publique, de fragmentation et d'intimité à travers la lecture des textes présents dans les œuvres d'art. Le manque est l'espace ouvert où se rencontrent texte, image et lecteur/spectateur.

Mots clés : Julie Doucet, Ken Lum, texte/image, lecteur/spectateur, esthétique de l'entre-deux, fragmentation, installation, espace public.

ABSTRACT

This thesis focuses on relationships between text and image in contemporary artworks. To illustrate this phenomenon in artistic practice, the work of two artists will be discussed, Julie Doucet and Ken Lum.

With a focus on *texts* in artworks (as opposed to words or sentences), this thesis underlines the responsibilities falling upon the reader/viewer. Because of the multiplication of texts in artworks and the absence of reading guidelines, the reader/viewer often tends not to read them. However, this thesis shows the importance of their reading and the possibility of reconciliation between text and image.

The first chapter consists of the texts-in-artworks' historical background and focuses on the implications of these texts for the reader/viewer. Public exhibit of those artworks transform the usually solitary reading into a collective one. Texts in artworks demand that the reader/viewer participate, through the act of reading, in order to fill a void between text and image. The notion of lack thus refers to the open space where text, image, and the reader/viewer converge.

The second chapter analyses two artworks by Quebecois artist Julie Doucet, *Un, deux, trois, je ne suis plus là* and *À l'école de l'amour*. She uses collage as a technique to create poems from cut-up words. The technique underlines her interdisciplinary background where fragmentation, violence, body, melancholia, collectivity, and autofiction merge.

The third chapter examines two artworks by Canadian artist Ken Lum, *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* and *Ayoye*. To open up a dialogue between the artwork and the reader/viewer, Lum exhibits photographic diptychs in public places, which emphasize the in-betweenness of his practice. This analysis of his artworks underscores his predilection for such themes as identity (individual, collective and hybrid), intimacy, everyday life, and publicity.

This thesis concludes with another look at the notion of lack in Julie Doucet and Ken Lum's artworks. This notion serves to link other notions in their work : public reading, fragmentation and intimacy. All of these notions intervene when the reader/viewer actually *reads* the artworks.

Key Words : Julie Doucet, Ken Lum, text/image, reader/viewer, texts in artworks, in-betweenness, fragmentation, installation, public space.

REMERCIEMENTS

Ce mémoire n'aurait pu être possible sans la rigueur et la confiance tranquille de la directrice de ce mémoire, Andrea Oberhuber, qui a su, avec cette exceptionnelle grâce et ce sens aigu du bon mot, faire perdre à mon écriture son lyrisme trop intense, ses tics poétiques et ses envolées interminables, sans point ni souffle, et ainsi rendre à mon propos sa juste lisibilité (ou du moins je le souhaite).

Je voudrais remercier tous ces gens qui m'ont ouvert leurs archives, qui m'ont laissé fouiller afin de trouver la petite phrase, l'image ou l'entrevue qui me manquait. Merci à Jo Ann Kane de la Banque Nationale du Canada et gardienne de *There Is No Place Like Home* à Montréal; à Ève Cadieux et André Gilbert chez Vu à Québec; à Claudine Roger chez Vox à Montréal; à Mathieu Tardif au Lobe à Chicoutimi; à Sophie Morin chez Graff à Montréal; à Roxanne Arsenault et Anessa Hashmi à la Centrale à Montréal; à Daniel Olson chez Clark à Montréal; à Joyce Millar de la galerie d'art Stewart Hall à Pointe-Claire; aux archivistes du Musée des Beaux-arts du Québec à Québec, du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa et de la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal; à John Latour chez Artexpte à Montréal; à Benoît Chaput de la maison d'édition l'Oie de Cravan; à Jessica Cambell et Jamie Quail aux éditions Drawn and Quaterly.

Merci à Julie Doucet et Ken Lum pour leur temps, leurs œuvres, et, surtout, leurs mots!

Merci au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal pour son soutien dans la rédaction de ce mémoire.

Je suis redevable à Simon Morley qui, sans le savoir, en publiant *Writing On the Wall* m'a permis de mettre en branle, concrètement, ce projet de mémoire auquel je réfléchissais depuis déjà six ans.

DÉDICACES

À ma famille : France, Pierre et Geneviève, respectivement ma mère, mon père et ma soooooooooooooooooooooeur, qui m'encouragent dans tous mes projets et m'aiment inconditionnellement.

À mes amies, répondantes, et salvatrices : Julie, Marianne, Cathy, Léa, Vicky, Marie-Christine, Chloë, Marie-Ève, Darleen et Jonas (excuse-moi, Jonas, mais dans ce cas-ci, le féminin l'emporte!), elles qui ont passé des heures au téléphone avec moi lorsque nous devons toutes travailler, juste pour s'empêcher les unes les autres de tourner en rond.

À Jonathan et son sens du timing incroyable, lui qui est capable de rester à mes côtés même quand je lui demande de vérifier vingt références à la fois sur son ordinateur (beaucoup plus rapide que le mien) juste pour m'aider, et qui y réussit! Je t'aime.

Surtout, à ma fille, Daria, qui, en étant dans mon ventre ou hors, a su insuffler à mon travail la bonne dose d'interruptions et de césures.

Inspirations : Christian Braën, Catherine Mavrikakis, Jason Camlot, Marcel Saint-Pierre, Simon Dardick, Thérèse Saint-Gelais et Mireille Cliche.

Trame sonore : Nirvana, Gogol Bordello, Les Goules, Rainer Maria, Buck 65, Sarah Slean, The Weakerthans, Amanda Palmer, The Fugs, Vic Chesnutt, Good Riddance, Billy Bragg, Tegan and Sara, Wolf Parade, Kinnie Starr.

Trame littéraire : Stuart Ross, Chuck Palahniuk, Geneviève Blais, Pasha Malla, Mathieu Arsenault, Jon Paul Fiorentino, Marc-Antoine K. Phaneuf, Zoe Witthal, Bertrand Laverdure, Tania Langlais, Corinne Larochelle, Hector Ruiz, Mélanie Grenier, Guillaume Cloutier, Maxime Raymond, Claudine Vachon, David Lehman, Marilène Gill, Fernand Durepos, Renée Gagnon, Éric Cormier, Christian Bobin, Martine Delvaux, Maxime Catellier, Louise Dupré, David McGimpsey, Jean-Paul Daoust, Alexis O'Hara, jp King, Danny Plourde, Deanna Fong, Jean-Marc Desgent, Kim Doré, Maggie Blot, Paul Bossé, Taien Ng-Chan, Thomas King, Martine Audet et tous ces poètes que j'adore dont les textes n'ont pas encore été publiés...

« On naît lecteur de poésie; poète, on le devient si on tente de répliquer aux poèmes qu'on a lus. » -Robert Melançon, *Exercices de désœuvrement*.

Trame visuelle : Lorelai et Rory (qui, je pense, sont tout à fait réelles et existent dans la vraie vie, nécessairement), Atomic Café, Brûlerie Saint-Denis, Cheval blanc, Indigo café. La ville de New York pour sa grandiloquence et son bouillonnement, elle qui m'a accueillie (recueillie vraiment) quand je ne me pouvais plus et celle de Montréal, sensiblement pour les mêmes raisons.

Sestina to Save the World (draft #964)

I give up.
 I give up.
 I give up.
 I give up.
 I give up.
 I give up.
 Etc.

-Pasha Malla, *All our grandfathers are ghosts*

Faut-il tout justifier, tout expliquer, tout commenter, tout disséquer?
 Cela me serait facile.
 Cela ne servirait à rien.

-Rober Racine, *Le dictionnaire*

Le mot a été sacrifié; il a vécu parmi nous.
 Le mot est devenu une marchandise.
 Le mot, il fallait le laisser debout.
 Le mot a perdu toute sa dignité.

-Hugo Ball, *Journal*

Words tend to be inadequate

-Jenny Holzer, *Truisms Series*

Chaque pas laisse une traînée d'essence
 mais le feu reste prisonnier
 des mots que je crache

Je retourne au lavabo
 compter les ongles dans les tourbillons

-Alexandre l'Archevêque, *Morts du ciel*

There are words so clean and precise it hurts
 to say them out loud,
 they scald the mouth,
 they wedge, they ricochet, and ravage
 soft surfaces.

-Sarah Gordon, *Rapture Red & Smoke Grey*

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	viii
INTRODUCTION.....	1
1 Le texte et l'image.....	3
1.1 Les mots dans l'art	4
2 Le corpus : Julie Doucet et Ken Lum.....	6
2.1 Le choix des artistes	8
2.1.1 Julie Doucet.....	9
2.1.2 Ken Lum.....	10
3 Méthodologie.....	11
3.1 Entre-deux : l'intermédialité à l'œuvre	12
3.2 Nouvelles textualités, nouvelles idées.....	14
3.3 À propos du lecteur/spectateur.....	15
4 « <i>Protect Me from What I Want</i> »	16
CHAPITRE 1 :	
LIRE LES TEXTES DANS L'ART	18
1.1 Regarder et lire l'œuvre d'art	18
1.1.1 Parcours historique des mots dans l'art.....	21
1.1.1.1 Contemporanéité et actualité des textes	25
1.2 Lecture, réception et engagement.....	29
1.3 Le lecteur/spectateur.....	31
1.4 Lire les œuvres de Julie Doucet et Ken Lum	34
1.5 Lecture publique de l'intimité.....	37

CHAPITRE 2 :	
JULIE DOUCET, UNE POÉSIE DE LA FRAGMENTATION	38
2.1 Langue parlée, bouche ouverte : espace et lenteur à l'œuvre.....	40
2.2 Fragmentation et exagération des corps et des textes.....	43
2.3 <i>Un, deux, trois, je ne suis plus là</i>	44
2.3.1 Être soi et les autres : la charge autofictionnelle	48
2.3.2 Trois petits tours et puis s'en vont : la peur à souffle coupé.....	50
2.3.3 Mélancolie et violence.....	54
2.4 <i>À l'école de l'amour</i>	59
2.4.1 Peau ou pas : le corps de l'œuvre	63
2.4.2 (Dé)construire son corps : aspect ludique et monumental	65
2.5 Être seul(e) : une fragmentation angoissée.....	70
CHAPITRE 3 :	
KEN LUM ET LE LECTEUR/SPECTATEUR (NON) IDENTIFIÉ.....	72
3.1 Le corps d'accès : paysages publics, privés et publicité	74
3.2 Pourquoi on n'est vraiment bien que chez soi.....	77
3.2.1 Bouches ouvertes, voix silencieuses, mots partout	81
3.2.2 Habitat, maison, cocon	84
3.2.3 N'être pas chez soi : langue(s) et traduction	92
3.3 <i>Ayoye</i> , blessures de l'exil	100
3.3.1 Reconnaître la citation.....	104
3.3.1.1 De ses racines littéraires et participatives.....	106
3.3.2 Quotidienneté et collectivité.....	107
3.3.3 Poésie = publicité ?.....	109
3.4 Quotidienneté, identité, cité.....	112
CONCLUSION.....	114
BIBLIOGRAPHIE	118

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Jenny Holzer, <i>Protect Me from What I Want</i> , signe électronique, installation, Times Square, New York, extrait de la série <i>Survival</i> , 1986. Tirée de : Diane Waldman, <i>Jenny Holzer</i> , New York, Guggenheim Museum, 1989, p. 84	16
1.2 Joseph Kosuth, <i>One and Three Chairs</i> , chaise et deux panneaux, 1965. Tirée de : Joseph Kosuth, <i>Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966- 1990</i> , Cambridge, MIT Press, p. 102.....	24
1.3 Shirin Neshat, <i>Rebellious Silence</i> , photographie argentique et encre, extraite de la série <i>Women of Allah</i> , 1994. Tirée de : Sherin Neshat, <i>Women of Allah</i> , Torino, Marco Noire Editore, 1997, p. 36.....	26
1.4 Barbara Kruger, <i>Untitled</i> , vue de l'installation à la galerie Fred Hoffman, Los Angeles, 1989. Tirée de : Kate Linker, <i>Love For Sale. The Words and Pictures of Barbara Kruger</i> , New York, Harry N. Abrams Inc., 1990, p. 21.....	27
1.5 Julie Doucet, <i>Sans titre (Oh! Oh!... Eh!)</i> , poème en mots découpés extrait de l'installation <i>Un, deux, trois, je ne suis plus là</i> , Biennale de Montréal 2007. Source : courtoisie de l'artiste. Crédits photographiques : Catherine Cormier-Larose.....	35
1.6 Ken Lum, <i>Hum hum hummm</i> , épreuve à développement chromogène contrecollée, vernis, aluminium, émail, sintra, 1994. Tirée de : Kitty Scott et Martha Hanna, <i>Ken Lum. Le travail de l'image</i> , Ottawa, Musée Canadien de la photographie contemporaine/Musée des beaux-arts du Canada, 2002, p. 70	36

- 2.7 Julie Doucet,
Sans titre (Je ne suis plus là),
 poème en mots découpés
 extrait de l'installation *Un, deux, trois, je ne suis plus là*,
 Biennale de Montréal 2007.
 Source : courtoisie de l'artiste.
 Crédits photographiques : Catherine Cormier-Larose.....45
- 2.8 Julie Doucet,
Un, deux, trois, je ne suis plus là,
 vue de l'installation *Un, deux, trois, je ne suis plus là*,
 Biennale de Montréal, 2007.
 Source : courtoisie de l'artiste.
 Crédits photographiques : Catherine Cormier-Larose47
- 2.9 Julie Doucet,
Sans titre (Je m'attends au pire),
 poème en mots découpés
 extrait de l'installation *Un, deux, trois, je ne suis plus là*,
 Biennale de Montréal 2007.
 Source : courtoisie de l'artiste.
 Crédits photographiques : Catherine Cormier-Larose.....51
- 2.10 Julie Doucet,
Sans titre (Je suis lente),
 poème en mots découpés
 extrait de l'installation *Un, deux, trois, je ne suis plus là*,
 Biennale de Montréal 2007.
 Source : site du Centre d'art contemporain de Montréal :
www.ciac.ca/biennale2007/fr/doucet-j.html.
 Crédits photographiques : Guy L'Heureux55
- 2.11 Julie Doucet,
Sans titre (Je tremble),
 poème en mots découpés
 extrait de l'installation *Un, deux, trois, je ne suis plus là*,
 Biennale de Montréal 2007.
 Source : courtoisie de l'artiste.
 Crédits photographiques : Catherine Cormier-Larose.....56
- 2.12 Julie Doucet,
À l'école de l'amour,
 vue de l'installation *À l'école de l'amour*, Centre Clark, 2006.
 Source : courtoisie du Centre Clark.....59

- 2.13 Keith Haring,
Untitled,
encre, acrylique et huile sur toile, 1984.
Tirée de : Élisabeth Sussman, © *Keith Haring*, New York, Whitney Museum
of American Art, 1997, p. 25261
- 2.14 Julie Doucet,
À l'école de l'amour,
détail de l'installation *À l'école de l'amour*, Centre Clark, 2006.
Source : courtoisie du Centre Clark.....64
- 2.15 Julie Doucet,
Sans titre (l'amour est un adhésif),
poème en mots découpés sérigraphié
extrait de l'installation *À l'école de l'amour*, Centre Clark, 2006.
Tirée de Julie Doucet, *À l'école de l'amour*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2007,
s. p.65
- 2.16 Julie Doucet,
Sans titre (Le maître),
poème en mots découpés sérigraphié
extrait de l'installation *À l'école de l'amour*, Centre Clark, 2006
Tirée de Julie Doucet, *À l'école de l'amour*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2007,
s. p.66
- 2.17 Julie Doucet,
À l'école de l'amour,
détail de l'installation *À l'école de l'amour*, Centre Clark, 2006.
Source : courtoisie du Centre Clark.....67
- 2.18 Julie Doucet,
Sans titre (Je suis une baleine),
poème en mots découpés sérigraphié, 2006.
Tirée de Julie Doucet, *Je suis un K* (en collaboration avec Anne-Françoise
Jacques), Montréal, L'Oie de Cravan, 2006, s. p.68
- 2.19 Julie Doucet,
À l'école de l'amour,
détail de l'installation *À l'école de l'amour*, Centre Clark, 2006.
Source : courtoisie du Centre Clark.....69
- 3.20 Ken Lum,
There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi,
vue de l'installation *There Is No Place Like Home*, Museum in Project/
Kunsthalle, Vienne, 2001.
Source : site du Museum in Project : www.mip.at/en/werke/464.html.....78

- 3.21 Ken Lum,
Sans titre (Wow, j'aime vraiment ça ici),
détail de l'installation *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne, 2000-2001.
Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal86
- 3.22 Ken Lum,
Sans titre (Je ne réussirai jamais),
détail de l'installation *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne, 2000-2001.
Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal87
- 3.23 Ken Lum,
Sans titre (J'en ai assez),
détail de l'installation *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne, 2000-2001.
Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal88
- 3.24 Ken Lum,
Sans titre (Vous appelez ça un chez-soi?),
détail de l'installation *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne, 2000-2001.
Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal89
- 3.25 Ken Lum,
Sans titre (Je ne veux pas),
détail de l'installation *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne, 2000-2001.
Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal90
- 3.26 Ken Lum,
Sans titre (Retournez d'où vous venez!),
détail de l'installation *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne, 2000-2001.
Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal91

- 3.27 Ken Lum,
A Tale of Two Children : A Work For Strathcona
(What An Idiot!/You So Smart.),
 épreuves à développement chromogène contrecollées, vernis, aluminium,
 émail, sintra,
 œuvre d'art public permanente, National Works Yard, à l'intersection des rues
 Thorston et Malkin à Vancouver, depuis 2005.
 Source : site de la ville de Vancouver :
http://vancouver.ca/publicart_wac/publicart.exe/indiv_artwork?pnRegistry_No=471%2095
- 3.28 Ken Lum,
There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi,
 vue de l'installation *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que*
chez soi, bannière installée à l'intersection de la rue Bleury et du boulevard de
 Maisonneuve dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal, 2001.
 Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le
 Mois de la Photo à Montréal99
- 3.29 Ken Lum,
Ayoye,
 diptyque photographique *in situ* créé dans le cadre de l'exposition
Habiter, Québec, Centre Vu, 2007.
 Source : courtoisie de Vu, centre de diffusion et de production de la
 photographie.
 Crédits photographiques : Yvan Binet.....101
- 3.30 Ken Lum,
Ayoye,
 détail du diptyque photographique *in situ* créé dans le cadre de l'exposition
Habiter, Québec, Centre Vu, 2007.
 Source : courtoisie de Vu, centre de diffusion et de production de la
 photographie.
 Crédits photographiques : Yvan Binet.....104

INTRODUCTION

Je vois pourquoi la présence de mots dans les œuvres d'art déplaît à de nombreux artistes plasticiens. Ils ont le sentiment que les mots polluent l'eau claire dans laquelle le ciel se reflète, qu'ils troublent le plaisir pris à la contemplation d'une image silencieuse, la liberté goûtée en l'absence de narration, la beauté de la forme sans nom. Je veux nommer nos souffrances. Garder nos mots et leur sens. Je sais que ni les images, ni les mots ne peuvent échapper à l'ivresse et à la nostalgie qu'engendre le monde en mouvement. Les mots et les images boivent à la même coupe. Il n'y a aucune pureté à protéger.¹

—Marlene Dumas

Les textes à l'intérieur des œuvres d'art semblent poser problème. Parce qu'ils sont difficilement analysables. Parce qu'ils transforment la manière de regarder l'œuvre. Parce qu'ils reflètent un certain malaise face aux textes dans l'art. L'affirmation de Marlene Dumas transcrit une certaine peur, à tout le moins une hésitation palpable que causent les mots à l'intérieur d'une œuvre d'art. Elle envoie le message selon lequel, bien qu'ils aient des détracteurs, les mots dans l'art sont importants; ils décrivent en fait une réalité difficilement exprimable mais nécessaire. Susan Shaw Sailer affirme que l'art postmoderniste utilise fréquemment différents médiums dans la même œuvre, abandonnant l'idée que l'on se faisait de ces mêmes médiums dans leur forme pure². Au cœur du postmodernisme, les pratiques intermédiaires sont à l'œuvre, tous les médias sont conviés afin de décrire ce trouble du monde qui tourne sans cesse. La forme pure, l'art contemporain a choisi de l'ignorer afin de mieux tracer le contour des choses, d'en faire une description plus achevée, hétérogène. La prolifération des mots dans l'art fait partie intégrante de cette démarche.

Depuis *l'ut pictura poesis* d'Horace, les liens entre texte et image ont fait l'objet de nombreuses études. Cependant, les recherches portent souvent sur l'art comme thème d'une œuvre de fiction, ou alors elles mettent l'accent sur la

¹ Marlene Dumas dans *De Woorden en de Beelden : Tekst en beeld in de Kunst van de Twintigste Eeuw*, sous la dir. de J. De Brand, N. Gast et R.J. Muller, cat. d'exposition, Utrecht, Centraal Museum, 1991, p. 246. Citation reprise dans Simon Morley, *L'art dans les mots* (Version française de *Writing On the Wall. Word and Image in Modern Art*), Paris, Hazan, 2004 [2003], p. 9.

² Susan Shaw Sailer, « On the Redness of Salmon Bones, the Communicative Potential of Conger Eels, and Standing Tails of Air : Reading Postmodern Images », *Word and Image*, vol. 12, juillet-septembre 1996, p. 308.

collaboration interartistique (livres d'artiste, critiques d'art par des écrivains, écrits d'artistes) en séparant l'écrivain, d'un côté, et l'artiste visuel, de l'autre³. En choisissant de travailler sur la relation entre texte et image telle qu'imbriquée dans les œuvres de deux artistes contemporains – Julie Doucet et Ken Lum –, je m'inscris dans ce champ d'étude tout en prenant une distance critique par rapport aux travaux réalisés dans ce domaine. Je considère que les études portant sur ce sujet n'abordent pratiquement jamais le véritable entre-deux en jeu dans les textes inscrits à même les œuvres d'art. Il y a lieu de se poser les questions suivantes : Pourquoi les œuvres contenant des mots, des vers ou des textes plus longs n'ont-elles pas véritablement fait l'objet d'analyses littéraires? N'y a-t-il pas en elles une surprenante rencontre du texte et de l'image, qui mérite d'être doublement lue? Même s'il est avant tout perçu comme de l'art visuel, ce travail de création bidimensionnel mérite aujourd'hui une étude approfondie du côté de la critique littéraire.

Mon mémoire s'intéressera plus spécifiquement, d'un point de vue interartistique et intermédial, à des textes (et non pas seulement à des mots isolés ou à des fragments de phrase) inscrits dans des œuvres d'art. Ces textes sont écrits par les artistes eux-mêmes et constituent une partie intégrante de leur démarche de création. Julie Doucet écrit des poèmes sous forme de collages qu'elle affiche seuls sur les murs ou qu'elle intègre dans une installation. Ken Lum joue sur l'incidence du texte par rapport à l'image photographique au sein de diptyques présentés dans l'espace public. Les dimensions iconographique et poétique des œuvres de ces deux artistes contemporains – choisis pour leur travail constant à partir d'un matériau verbal – s'entrelacent et s'éclairent mutuellement. Mon mémoire cherche à tenir compte de cette importance égale, au sein d'une même œuvre, entre le textuel et le visuel, pour rendre justice au dialogue de deux moyens d'expression.

Chez Doucet et Lum, on retrouve un « manque » (mélancolie, mal-être, identité métissée, exil) dont témoignent les mots qu'ils utilisent. C'est par l'écriture même (les mots, le texte, les poèmes) qu'il est possible d'exposer ce manque, de le partager, voire de le combler. Par les textes toujours au cœur de leurs pratiques artistiques, ce

³ Les plus populaires de ces nombreuses études d'un écrivain commentant un peintre comprennent celle de Rembrandt vu par Baudelaire; Picasso par Éluard; Van Gogh par Artaud.

manque éclate au visage du spectateur. Il participe d'une intimité partagée entre l'artiste et le lecteur/spectateur, entre lesquels se crée un rapport de connivence, un pacte de lecture et de regard.

1 Le texte et l'image

Les études critiques existantes font état d'un rapport entre le texte et l'image mais elles sont rarement articulées autour d'une problématique particulière. *Les mots dans la peinture* de Michel Butor⁴ demeure l'ouvrage le plus cité dans l'analyse du rapport entre texte et image. Pourtant, Butor cherchait à traiter des rapports entre le linguistique et le pictural sans toutefois réussir à les analyser comme deux médias à part entière. En effet, l'attitude générale consiste à prendre la peinture pour un langage (plastique) sur lequel les mots se greffent naturellement, sans besoin d'analyse. Henri Michaux, Georges Didi-Huberman, Louis Marin, Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty, Umberto Eco, Pierre Ouellet⁵ ne sont que quelques noms de critiques souvent associés aux études sur les rapports entre le textuel et le visuel. Bien que leurs analyses soient intéressantes, elles ne peuvent s'adapter parfaitement à mon objet d'étude, qui cherche à ne privilégier aucun médium par rapport à l'autre. Bien sûr, certains de ces théoriciens seront convoqués dans ce mémoire car, si leur projet de départ diffère du mien, ils demeurent les fondateurs d'une nouvelle approche en ce qui a trait à la question des mots dans l'art.

Dans les relations entre texte et image, les historiens d'art ont parlé longuement de *l'ut pictura poesis*, ce *dictum* venant d'Horace qui correspond à l'idée d'arts cousins. Plus récemment, cette notion a laissé la place à celle d'*ekphrasis* qui, bien qu'elle remonte aux origines de la littérature occidentale, a trouvé dans les études récentes sur le texte et l'image un nouvel engouement. L'*ekphrasis*, du grec ancien « expliquer jusqu'au bout », est la description complète d'une œuvre d'art, réelle ou

⁴ Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, coll. « les sentiers de la création », 1969.

⁵ Les ouvrages de ces théoriciens que je considère les plus pertinents à une étude du texte et de l'image se retrouvent dans la bibliographie.

fictive, enchâssée dans un récit⁶. Ce que je tenterai de faire dans ce mémoire sera différent, car mon approche se situe davantage du côté de l'analyse littéraire d'une œuvre d'art, dépassant la simple « description » qu'en fait l'*ekphrasis*.

1.1 Les mots dans l'art

Dans l'histoire culturelle du XX^e siècle et sur la scène artistique contemporaine, les mots contenus à l'intérieur des œuvres d'art sont plus qu'un effet de mode. En fait, avec les nombreuses études qui leur sont consacrées et les groupes de recherche de différentes disciplines s'intéressant spécifiquement aux rapports entre texte et image, il s'agit d'un champ de recherche en soi. Alain Fleischer résume bien ce phénomène : « texte et image pourraient donc bien avoir été, dès l'origine, perversement mis en boucle et en court-circuit, et définitivement enchaînés les uns aux autres dans une ronde sans début ni fin⁷ ». Et, s'il s'agit d'un mouvement infini, les études à son propos doivent être elles aussi infinies. Je prendrai une certaine distance critique par rapport à ces études, principalement parce qu'aucune d'entre elles n'offrent une véritable analyse des textes (en tant que *textes*) qu'on retrouve dans les œuvres d'art, et qu'elles n'arrivent que rarement à cerner de façon précise l'apport constitutif des textes dans la signification et la dynamique de ces œuvres. Mais il va sans dire que mon propos s'inspire de ces réflexions qui, souvent, ont su saisir de manière générale la relation complexe entre le texte et l'image. Aussi, je me dois de mentionner des précurseurs d'une pensée sur les mots, de Platon à Lacan, en passant par Kant. D'autres théoriciens s'y intéressent par la suite, plus particulièrement Louis Althusser, Michel Foucault, Claude Lévi-Strauss, Noam Chomsky, Jacques Derrida et Jean-François Lyotard. Aujourd'hui, les études spécifiquement sur les mots dans l'art

⁶ Pour une étude plus poussée de l'*ekphrasis*, consulter l'ouvrage collectif dirigé par Peter Wagner, *Icons-Texts-Iconotexts : Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York, éditions Walter de Gruyter, 1996. Voir spécifiquement l'introduction de Wagner, p.1-40. Un autre ouvrage intéressant, qui présente l'*ekphrasis* comme un genre littéraire en soi, est celui de James A. Heffernan intitulé *Museum of Words : the Poetics of Ekphrasis From Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993. L'ouvrage de W.J.T. Mitchell, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, renferme également un chapitre intitulé « Ekphrasis and the Other ».

⁷ Alain Fleischer, « L'image au pied de la lettre », dans *Sans commune mesure*, sous la dir. de Régis Durand *et al.*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, p. 132.

ou sur le rapport entre texte et image prolifèrent, entre autres avec celles de Daniel Bergez, Anne-Marie Christin, Régis Durand, Liz Kotz, W.J.T. Mitchell, Simon Morley, Jean-Luc Nancy et Montserrat Prudon⁸.

Travailler sur la relation entre texte et image, c'est en fait travailler avec deux systèmes d'analyse, les études littéraires et l'histoire de l'art. Il y a donc toujours une certaine dualité non résolue dans une œuvre contenant du texte, ce qui en fait « une œuvre à double entrée, qui se constitue par un ensemble de signes sans imposer une signification définitive⁹ », comme l'écrit Daniel Bergez. Parce que l'image et le texte sont considérés, selon les études scientifiques sur le cerveau, comme s'adressant à deux parties opposées (le côté droit et le côté gauche, l'intellectuel et le sensible), l'art contenant les deux essaierait (consciemment ou non) de les réconcilier. Dans ce cas, de nombreux problèmes se posent quant à la manière de les lire. Lequel vient en premier? Comment les analyser? Sont-ils interchangeable? Simon Morley affirme : « *the intermedial relationship between word and image exposes the fact that writing and image-making share common roots*¹⁰ ». Dans leur réconciliation, il y a une place plus grande pour une double analyse, une lecture intermédiaire, à la fois de leurs racines communes et de l'entre-deux duquel ils participent. Cela n'est pas sans rappeler tout le chemin fait depuis la querelle des modernistes des années soixante, eux qui reprochaient aux textes dans les œuvres d'art d'asservir l'image au bénéfice d'un autre régime de signification que le sien. Aujourd'hui, on glorifie cet entre-deux, comme le démontre les nombreuses études sur le texte et l'image et la popularité des études interdisciplinaires.

Œuvrer avec deux systèmes référentiels revient à se situer dans un entre-deux, et cela touche particulièrement la réception de ces œuvres par le lecteur/spectateur. Maria Moll décrit ainsi les œuvres contenant à la fois de l'image et du texte :

⁸ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Colin, 2004; Anne-Marie Christin, *L'image écrite, ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995; Régis Durand et al., *Sans commune mesure*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002; Liz Kotz, *Words to Be Looked At : 1960's Language in Art*, Cambridge, MIT Press, 2007; W.J.T. Mitchell, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993; Simon Morley, *Writing On the Wall. Word and Image in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2003; Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003; Montserrat Prudon (dir.), *Peinture et écriture*, Paris, La Différence/Unesco, coll. « Traverses », tomes 2 (1997) et 3 (2000).

⁹ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris, Colin, 2004, p. 29.

¹⁰ Simon Morley, *op. cit.*, p. 13.

Ces œuvres mettent en jeu deux codes différents : le code plastique et le verbal. Elles demandent au lecteur-spectateur de mobiliser en même temps des stratégies de réception différentes, puisqu'elles se donnent autant à voir qu'à lire. Il se voit ainsi confronté à la discontinuité entre mot et image, à la fracture existant entre les deux systèmes sémiotiques. Une des conséquences de cette interaction entre texte et image est le renforcement de la dimension graphique de l'écriture. L'image entraîne le texte, mettant en relief ce qui chez lui relève aussi du code plastique : sa composante visuelle.¹¹

Cette lecture souligne l'égale importance entre *voir* et *lire*. Par contre, elle transforme cette dualité en un système graphique, qui relève du visuel. Une autre stratégie de lecture est celle que je mettrai en place dans ce mémoire : lire à la fois le texte et l'image pour ensuite voir cette œuvre d'ensemble comme un tout. Laisser l'espace ouvert afin que les deux systèmes de référence au réel soient actifs et présents sans essayer d'en discréditer l'un ou l'autre, sans vouloir faire du texte une image, et de l'image un texte.

2 Le corpus : Julie Doucet et Ken Lum

Simon Morley met en place un certain historique des mots dans l'art dans son ouvrage *Writing On the Wall. Word and Image in Modern Art*. Sa conclusion est la suivante :

*In a culture that has been dominated by the segregation of word from image, by the devaluing of the image as a source of information, and in which the use of verbal language is often characterized by harsh and anonymous regiments of printed letters held within the constraining structure of the folio book, artists have mixed up words and images, infusing text with vibrant colours, confusing customary relationships.*¹²

En affirmant que c'est par la ségrégation du mot et de l'image et par leur dévaluation respective que les artistes ont décidé de les utiliser, afin de perturber les relations qu'a le spectateur face aux œuvres, Morley touche à la question de la lecture du travail

¹¹ Maria Moll, « Une poésie au-delà des mots », dans *Frontières éclatées : Peinture et écriture 3*, sous la dir. de Montserrat Prudon, Paris, La Différence/Unesco, coll. « Traverses », 2000, p. 71.

¹² Simon Morley, *op. cit.*, p. 205.

artistique. Comment lire une œuvre dans l'espace de la ville si elle ressemble à une publicité, comme par exemple chez Ken Lum? Pourquoi ces poèmes n'ont-ils pas pris place dans un livre et ont-ils été affichés dans l'espace muséal, comme c'est le cas chez Julie Doucet? Comment faire la différence entre publicité, poésie et œuvre d'art?

En choisissant les artistes qui feraient partie du corpus de ce mémoire, je voulais que leurs œuvres puissent répondre à ces questions et proposer des pistes de réflexion. Qu'ils puissent servir à mettre en place une certaine sensibilité face aux œuvres d'art contemporaines. Les artistes les plus connus et ceux dont les noms reviennent régulièrement lors d'une analyse texte/image sont des artistes qui travaillent avec des mots, et non avec du texte. C'est le cas de Cy Twombly, Ben Vautier et, au Québec, celui de Rober Racine et de Louise Robert. Les mots se trouvent au cœur de la pratique de ces artistes mais il s'agit de mots utilisés isolément, de dates, de brefs énoncés. Ce ne sont pas des phrases suivies ou des textes à visée littéraire.

J'ai choisi les artistes Julie Doucet et Ken Lum tout d'abord parce que tous les deux travaillent, de façon continue et réfléchie, avec des textes dans leurs œuvres et non pas simplement avec des mots ou des fragments de phrase. L'utilisation de textes traverse leurs pratiques artistiques respectives. Tous deux ont développé un discours critique face à leur travail artistique. Ils se placent l'un face à l'autre, dans un rapport de convergence et de divergence. Ces deux artistes se ressemblent quant à leur rapport à la langue et aux mots. Mais ils sont à l'opposé en ce qui concerne le mode d'exposition qu'ils privilégient : Doucet expose principalement en galerie et au musée, tandis que Lum préfère afficher ses œuvres dans l'espace public.

2.1 Le choix des artistes

Un autre problème dans l'analyse des œuvres d'artistes qui travaillent avec des textes réside dans le fait que ces textes sont très rarement reproduits en totalité dans les catalogues d'exposition ou les monographies d'artiste. Souvent, la petitesse des reproductions ne permet pas au lecteur/spectateur d'avoir accès à ces textes, qui ne sont par ailleurs retranscrits dans les livres d'art que de façon exceptionnelle, et souvent seulement en partie. Cela témoigne du peu d'importance accordée aux mots dans l'art, comme s'ils n'avaient qu'une valeur ornementale et non pas littéraire. Pourtant, à regarder de près, on constate qu'ils sont une partie constitutive de l'œuvre. Bien qu'il demeure possible d'analyser seulement la partie « visuelle » de l'œuvre, il est impératif de lui donner l'espace littéraire qu'elle quémante et qui lui est intrinsèque. C'est comme si on ne prenait pas la peine de reproduire de façon adéquate les phylactères d'une bande dessinée, sous prétexte que les images se suffisent à elles-mêmes; cela serait inacceptable. En effet, si une œuvre se compose de texte et d'image, pourquoi ne pas la considérer également d'un point de vue littéraire? Je voulais que ces textes soient reproduits, lus, analysés et commentés.

Les critères pour la sélection des œuvres de Julie Doucet et de Ken Lum participent de ma démarche. Je souhaitais que ces œuvres aient été présentées ou parrainées par un centre d'artiste autogéré, une galerie indépendante ou un projet d'art public plutôt qu'un musée établi. Il s'agissait de réunir des œuvres qui peuvent avoir un rayonnement international mais qui s'inscrivent aussi dans un contexte local. Il m'importait, afin d'avoir un accès privilégié, d'avoir vu les œuvres, de pouvoir les analyser autrement que d'après des reproductions, d'avoir eu avec elles un contact physique, réel. Je voulais des « modèles vivants », des œuvres qui m'apprendraient à respirer¹³, comme l'écrit Pierre Ouellet, et non pas des œuvres lointaines, reproduites, intouchables.

¹³ « Des œuvres d'air, toujours, viennent au secours des âmes asthmatiques où nous étouffons dans notre corps. Ce livre est la mémoire du souffle à bout qu'elles ont cueilli en moi pour en faire le premier souffle qui me donne l'espoir de me survivre à chaque instant comme au monde qui m'environne et m'asphyxie. » Pierre Ouellet, *À force de voir. Histoire de regards*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005, p. 12.

Anne Cauquelin écrit dans son essai *Le site et le paysage* : « ce qui plaît il faut l'extraire, le couper, le détacher pour qu'il brille isolé, puis le coller sur un autre cahier, comme autant de trésors prélevés dans le champ de fouilles de la littérature, pierres ramassées qui scintillent, florilège¹⁴ ». C'est ce que font les artistes qui forment ce corpus : Julie Doucet dans ses poèmes/collages et Ken Lum par son recours au discours rapporté et à la citation. C'est ce que je fais également, en enlevant le texte de l'œuvre pour le recoller dans ce mémoire, tout en prenant en compte son contexte, afin de voir s'il correspond à l'idée d'un trésor analysable dans le « champ de fouilles » des études littéraires.

La fragmentation a toujours été au cœur de mes préoccupations d'étudiante en histoire de l'art et en littérature mais également comme poète. Elle fait partie de la manière dont je travaille, dont j'écris. Il était donc tout naturel que les artistes choisis travaillent eux aussi par morcellement : Doucet par ses poèmes en mots découpés et Lum par ses diptyques photographiques. Jean-Pierre Rehm note qu' « hétérogènes et conjugués, ce qu'ils [le texte et l'image] tiennent en réserve n'est autre que la possibilité d'une césure qui les entame tous les deux¹⁵ ». Cette césure sera au cœur de l'analyse, par elle convergent les notions d'entre-deux (césure entre le texte et l'image), d'art public (césure entre l'intime et l'espace public), du lecteur/spectateur (césure entre lire et voir), du manque (césure entre soi et les autres) et de la fragmentation (césure dans notre façon postmoderne d'appréhender le monde).

2.1.1 Julie Doucet

Née en 1965, Julie Doucet est une artiste québécoise que l'on connaît mieux par sa réputation internationale de bédéiste. Elle a toutefois arrêté de pratiquer la bande dessinée il y a une dizaine d'années pour se plonger dans un univers artistique autofictionnel qu'elle exploite depuis la publication de *Melek*, de son *Journal* et de *J*

¹⁴ Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, p. 164.

¹⁵ Jean-Pierre Rehm, « Commune misère », dans *Sans commune mesure*, op. cit., p. 171.

comme je¹⁶. L'artiste interdisciplinaire interroge les mots par le biais de leur fragmentation. Elle travaille la technique du collage de mots, tantôt simplement posés sur des feuilles blanches, tantôt accompagnés de sculptures en papier mâché au cœur d'une installation qui interroge spatialité et acuité de lecture.

Les deux œuvres sélectionnées pour ce mémoire sont les poèmes en mots découpés présentés dans le cadre de la Biennale de Montréal de 2007 et regroupés sous le titre *Un, deux, trois, je ne suis plus là*. Il s'agit de poèmes intimes, violents, épeurés, essoufflés et mélancoliques. L'installation *À l'école de l'amour* a été présentée dans l'agora de la galerie Clark sur une période de huit mois. Chaque mois, l'artiste changeait les sculptures de papier mâché, modifiait l'emplacement des poèmes et en ajoutait ou en enlevait certains. Cette œuvre interroge la notion du corps morcelé et sans cesse reconstruit, le ludisme, la théâtralisation et la fiction de soi.

2.1.2 Ken Lum

D'origine chinoise, Ken Lum est un artiste canadien né en 1956. Comme ses collègues du groupe de Vancouver, Ken Lum se définit avant tout comme un artiste critique et engagé. Rassemblés autour de Jeff Wall, ces créateurs se réclament d'une pratique conceptuelle. Ken Lum est un artiste interdisciplinaire qui utilise la photographie, la performance et l'installation. Il s'intéresse aux mots dans l'art depuis le commencement de sa démarche artistique, à la fin des années 1970.

Comme pour Julie Doucet, mon analyse du travail de Ken Lum abordera principalement deux de ses réalisations artistiques. L'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* fait partie d'un projet d'art public orchestré par le *Museum in Project*. Elle a été présentée à Montréal dans le cadre du Mois de la Photo en 2001. Elle interroge notre lecture des mots qui nous entourent, l'espace réservé à la publicité dans l'espace public, l'identité, la langue, la traduction ainsi que la problématique de se sentir chez-soi. Le diptyque photographique *Ayoye* est une œuvre *in situ* réalisée en collaboration avec les habitants du quartier Saint-Roch à

¹⁶ Julie Doucet, *Melek* (en collaboration avec Benoît Chaput), Montréal, L'Oie de Cravan, 2002; Julie Doucet, *Journal*, Paris, L'Association, 2004; Julie Doucet, *J comme je, essais d'autobiographie*, Paris, Seuil, 2005.

Québec, où il a été présenté dans le cadre de l'exposition *Habiter* organisée par la galerie Vu. Il questionne l'exil, la citation, notre rapport à la ville, la participation du spectateur et la quotidienneté.

Grâce à leur rapport de conjoncture mais aussi par leur éloignement esthétique, les œuvres de Julie Doucet et de Ken Lum me permettront d'analyser différentes facettes que peuvent prendre les mots dans l'art. Si leurs textes sont originaux, la façon qu'ils ont de les aborder dans leurs démarches et de les disposer dans leurs œuvres l'est tout autant. Ils participent des manifestations les plus intéressantes des textes dans l'art. L'analyse sera concentrée sur le texte à l'intérieur des œuvres d'art en essayant de répondre aux questions de la lisibilité des mots dans l'art et du rôle prédominant du lecteur/spectateur dans le processus de signification de l'œuvre.

3 Méthodologie

Afin de bien cerner l'hybridité des œuvres à l'étude, il me semble nécessaire de faire appel à des théories et à des concepts provenant de différents champs de connaissance. J'utiliserai surtout les théories de l'intermédialité afin de proposer des analyses où l'entre-deux tient une place importante. Ensuite, les différents concepts interdisciplinaires développés dans le contexte des études sur l'hypermédia permettront de mieux cerner l'imbrication entre texte et image, de même que la cohabitation de différents médias en une seule œuvre. Des études qui ont trait à la notion d'un lecteur/spectateur participatif interviendront également dans mon analyse. De manière moins prononcée, j'aurai aussi recours aux théories de la lecture (U. Eco, W. Iser) et aux études sur la poétique (H. Meschonnic) pour éclairer ce que peut représenter une lecture à la fois littéraire et artistique d'une œuvre d'art composée en tout ou en partie de textes.

3.1 Entre-deux : l'intermédialité à l'œuvre

L'intermédialité¹⁷ est un concept introduit dans les théories des médias par l'artiste Fluxus Dick Higgins. Il fut théorisé par les chercheurs et professeurs en Sciences des médias de l'Université de Constance, qui le décrivent comme un phénomène de croisement entre différents médias (texte, image, musique, théâtre, danse). Le concept d'intermédialité se définit comme une expression de la différence (entre deux arts ou deux médias) qui apparaît surtout dans l'échange, dans le passage d'un médium à l'autre. L'intermédialité constitue une zone de tension, d'inconfort, d'échange, d'entre-deux. Depuis le tout début des années 1990, le concept d'intermédialité est utilisé dans les études médiatiques et littéraires. Pourtant, sa définition demeure parfois floue : certains affirment que l'intermédialité s'applique à tout contact entre deux (ou plus) médias, alors que d'autres, comme Werner Wolf, Jürgen Müller et Yvonne Spielmann, réduisent son utilisation à des médias spécifiques. Éric Méchoulan décrit l'intermédialité comme « l'entre de l'entre », ce qui rejoint l'idée d'une définition exponentielle du concept.

Les études intermédiatiques cherchent à apporter de nouveaux outils d'analyse à des champs de recherche qui, lorsqu'on les associe, se renouvellent. Comme l'affirme si justement Savine Faupin :

[les œuvres] dont les textes et les images se complètent peuvent aussi se percevoir isolément. Dans ces œuvres est posée une série de

¹⁷ Au sujet des théories sur l'intermédialité, voir Joachim Paech (dir.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Metzler, 1994; Peter Wagner (dir.), *Icons-Texts-Iconotexts : Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York, Éditions Walter de Gruyter, coll. « European Cultures : Studies in Literature and the Arts », 1996; Jörg Helbig (dir.), *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1999; Sabine Gnos, « Recent Research in Intermediality », *Monatshefte*, Automne 2003, p. 355-366; Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermedialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27; Silvestra Mariniello, « Commencements », *Intermedialités*, n° 1, printemps 2003, p. 47-62; Hans Ulrich Gumbrecht, « Why Intermediality – If At All? », *Intermedialités*, n° 2, automne 2003, p. 173-178; Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermedialités*, n° 6, automne 2005, p. 43-64; Andrea Oberhuber, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, mai 2005, p. 343-364; Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006; Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007.

questions sur l'entre-deux : Quel est le lien entre l'image et le texte? Peut-on voir l'un sans l'autre? L'image prévaut-elle sur le texte? Ainsi qu'une interrogation sur l'origine et la destination du texte : Qui parle et à qui s'adresse-t-il?¹⁸

L'intermédialité est une manière d'appréhender les œuvres où il est possible de répondre à ces questions. L'article de Silvestra Mariniello, « Commencements¹⁹ », pose les bases historiques et épistémologiques de la notion d'intermédialité comme l'étude d'«un problème lié à la transformation de l'expérience dans un environnement pluriel, de la redéfinition de l'expérience historique et, en général, des problèmes relatifs à la transition d'un système de valeurs à un autre, encore indéfini²⁰ ». Un terme qui relève d'une esthétique et d'une expérience de l'entre-deux ne peut qu'être fragile aux critiques; pourtant Mariniello l'érige en concept et arrive même à une application de l'intermédialité à la poésie et aux images, ce qui touche précisément ce mémoire. L'expérience engendre également un nouveau positionnement du sujet intermédial auquel j'aurai l'occasion de revenir en discutant de la place du lecteur/spectateur.

Les problématiques reliées à l'intermédialité élaborées par Freda Chapple et Chiel Kattenbelt dans le chapitre d'introduction du livre *Intermediality in Theatre and Performance* esquissent un lieu de l'entre-deux comme élément de réponse. C'est une ouverture qui permet à mes recherches de prendre place dans un nouvel espace d'analyse hybride où il est possible de faire dialoguer les médias. Comme l'écrivent les auteurs : « *intermediality is associated with the blurring of generic boundaries, crossover and hybrid performances, intertextuality, intermediality, hypermediality and a self-conscious reflexivity*²¹ ». En laissant tomber certaines frontières entre les arts et les médias, comme le propose l'approche intermédiaire, les mots dans l'art peuvent prendre leur envol et ne pas rester sur la page blanche, la toile ou tout autre support matériel, embourbés comme ils ont pu l'être si longtemps entre deux disciplines (l'art et la littérature) ayant chacune leurs propres méthodes d'analyse et dont la rencontre en une même étude paraissait autrefois inconcevable. Une telle approche permet de

¹⁸ Savine Faupin, « Quelques mots... », dans *Sans commune mesure, op. cit.*, p. 73.

¹⁹ Silvestra Mariniello, « Commencements », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 47-62.

²⁰ *Ibid.*, p. 48.

²¹ Freda Chapple et Chiel Kattenbelt, « Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance », dans *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006, p. 13.

mettre en évidence le dialogue du texte et de l'image proposé par Julie Doucet et Ken Lum. L'intermédialité révèle la rencontre de l'œuvre et du lecteur/spectateur et les situe entre le texte et l'image. Cette méthodologie abolit les frontières, elle est toujours en mouvement et fonctionne dans un rapport d'hybridité.

3.2 Nouvelles textualités, nouvelles idées

Pour poursuivre dans l'idée d'un croisement entre différents médias tel qu'élaboré par l'intermédialité, l'hypertexte pourrait être défini comme une forme de texte interactive et non-continue, qui laisse une grande place au lecteur afin de naviguer l'œuvre selon les liens rencontrés. Dans sa communication intitulée « De/generative Narratives : Internet Art and Textual Adaptation », prononcée lors du colloque « Adaptation(s) : transferts et société ²²», Frédérique Arroyas a insisté sur l'importance de l'image mais aussi du texte comme éléments susceptibles d'imposer au lecteur/spectateur sa participation. En effet, dans ses nouvelles recherches (dont aucune n'a encore été publiée sous forme d'article), Arroyas affirme qu'un modèle est en train de se développer dans les études hypermédiatiques, modèle qui – sans qu'elle en explicite les spécificités – transformerait notre analyse des rapports entre texte et image.

Je crois que ce « modèle » en devenir est moins un modèle qu'une autre façon d'appréhender notre relation aux textes et aux images; il commence déjà à être mis en forme par différentes études sur l'hypermédia²³ mais aussi par certains penseurs essayant de se détacher du traditionnel et statique rapport que nous entretenons encore

²² Colloque organisé par le Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) à l'UQAM, le 16 novembre 2006. Voir l'hyperlien suivant [en ligne] : <http://cri.histart.umontral.ca> [page consultée le 26 mars 2007].

²³ Voir les ouvrages de Ron Burnett, *How Images Think*, Cambridge, MIT Press, 2004; Silvio Gaggi, *From Text to Hypertext. Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and the Electronic Media*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1997; Diane Gromala et David Jay Bolter, *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art and the Myth of Transparency*, Cambridge, MIT Press, 2003 et les articles de Matthew G. Kirschenbaum, «The Word as Image In an Age of Digital Reproduction», dans *Eloquent Images : Word and Image in the Age of New Media*, sous la dir. de Mary E. Hocks et de Michelle R. Kendrick, Cambridge, MIT Press, 2005 [2003], p. 137-156; Gunther Kress, « Visual and Verbal Modes of Representation in Electronically Mediated Communication : the Potentials of New Forms of Text », dans *Page to Screen : Taking Literacy into the Electronic Era*, sous la dir. de Ilana Snyder, Londres/New York, Routledge, 2002.

face aux mots dans l'art²⁴. En fait, je postule que les études hypermédias – bien qu'elles soient écrites en terme d'espace web et qu'elles utilisent un vocabulaire informatique – permettent une lecture plurielle d'œuvres d'art comportant du texte. L'hypertextualité travaille un rapport nouveau au texte et à l'image, où leur métissage est déjà intégré comme une évidence et n'a par conséquent pas besoin d'être davantage développé. Je retiens du propos d'Arroyas que les frontières entre texte et image se doivent d'être perméables et que le spectateur est essentiel à l'aboutissement de l'œuvre, qu'il en co-construit le sens. Avec ces propositions, nous arrivons non pas à un « modèle » comme tel, mais à une méthode, une démarche basée sur l'importance d'un rapport étroit entre le texte et l'image, le littéral et le figural. Les études hypermédias permettent donc de jeter un regard nouveau sur des œuvres, des textes et des phénomènes qui n'ont pas lieu que sur le cyberspace.

3.3 À propos du lecteur/spectateur

Tel qu'énoncé par Daniel Bergez dans son ouvrage *Littérature et peinture*, il n'y a « plus de place déterminée pour le regard, l'œuvre est une aventure pour le spectateur comme elle a été une expérience pour l'artiste²⁵ ». Cette aventure où le regard peut décider de la direction à prendre explique en grande partie l'importance du regardant. Dans les œuvres contenant du texte, ce spectateur se transforme en lecteur/spectateur, expression consacrée dans les différents ouvrages portant sur le texte et l'image²⁶. Ce lecteur/spectateur a un rôle à jouer dans les œuvres, il doit les lire afin qu'elles fassent sens, afin qu'elles puissent exister.

Cette perception d'un lecteur/spectateur censé participer est partagée par l'artiste montréalais Luc Courchesne. Dans son article intitulé « The Construction of Experience : Turning Spectators into Visitors »²⁷, Courchesne prend comme exemple ses propres installations interactives pour expliquer le rôle primordial du spectateur.

²⁴ Simon Morley, *op. cit.*; Luc Courchesne, « The Construction of Experience : Turning Spectators into Visitors », dans *New Screen Media : Cinema/Art/Narrative*, sous la dir. de Martin Rieser et Andrea Zapp, Londres, British Film Institute, 2002, p. 256-267; Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*

²⁵ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 44.

²⁶ Entre autre dans Simon Morley, *op. cit.*, p. 45.

²⁷ Luc Courchesne, *loc. cit.*, p. 256-267.

Dans ses œuvres, le spectateur doit répondre à des questions posées par l'image vidéo. Ses réponses sont ensuite prises en compte dans l'évolution et le développement de l'œuvre. Le lecteur/spectateur a un travail semblable à faire dans le cadre d'œuvres présentant à la fois du texte et des images puisque s'il ne lit pas les mots ou ne les associe pas aux images, l'œuvre n'aura été comprise qu'à moitié.

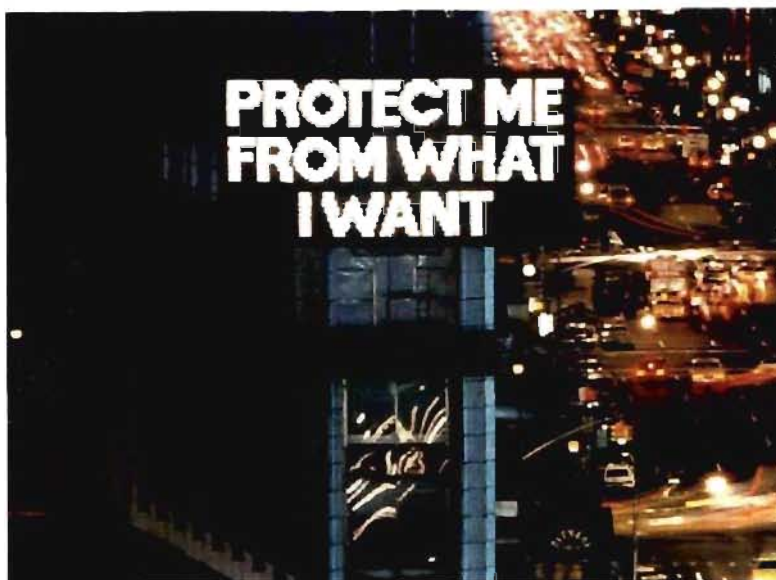


Figure I.1 Jenny Holzer, *Protect Me from What I Want*, 1986, signe électronique, installation, Times Square, New York.
Tirée de : Diane Waldman, *Jenny Holzer*, New York, Guggenheim Museum, 1989, p. 84²⁸.

4 « *Protect Me from What I Want* »

Le contexte de présentation d'une œuvre influence le processus de *lecture* par le lecteur/spectateur. En effet, la lecture est habituellement un acte solitaire. Lorsque cette activité prend place dans une galerie ou dans l'espace urbain, il se crée à la fois un sentiment de malaise et d'excitation. Comme le précise Daniel Bergez : « c'est d'abord dans l'espace public et collectif que se noue le dialogue effectif entre texte et image²⁹ ». Le lecteur/spectateur affine sa lecture dans l'espace public. Mais quel est son espace de référence, l'image ou le texte? Se laisse-t-il toucher par une œuvre au

²⁸ Les figures sont incluses dans le corps du texte afin de mieux illustrer le propos.

²⁹ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 29.

milieu des autres? Et s'il s'agissait simplement du lieu commun créé par la rencontre du texte, de l'image et du spectateur : nouveau triptyque esthétique à la conquête du monde de l'art?

L'artiste Jenny Holzer a écrit, à la fin des années 1980, sur un des immenses panneaux publicitaires au cœur de Times Square à New York : « *Protect Me from What I Want* ». Il y a là une adresse directe aux lecteurs/spectateurs, un appel à un certain sens de la communauté, un appel à l'aide. Combien de personnes auront lu ce message en se sentant interpellées? Ont-elles attendu de voir un logo commercial à la fin du message? Ont-elles été surprises qu'il n'y en ait pas? « En mille lieux de l'art contemporain et de mille manières diverses il y a eu une espèce d'obsession proliférante des mots dans [l'art]³⁰ », nous rappelle Jean-Luc Nancy. Mais cette obsession, cette contamination de mots n'a pas encore réussi à provoquer à sa suite une lecture précise, un désir de combler les manques que le texte crée et que seul le lecteur/spectateur peut combler. C'est dans le contexte d'une lecture collaborative des textes dans l'art, cet aspect encore négligé des études sur le texte et l'image, que s'inscrit ce mémoire de maîtrise.

³⁰ Jean-Luc Nancy, « L'oscillation distincte », dans *Sans commune mesure*, op. cit., p. 14.

CHAPITRE 1 : LIRE LES TEXTES DANS L'ART

1.1 Regarder et lire l'œuvre d'art

Régis Durand écrit que « l'œuvre d'art introduit entre nous-mêmes et le monde une certaine opacité, elle invite à contempler une intention et une épaisseur symboliques³¹ », elle approfondit l'univers. Les mots dans l'art s'adressent à cet espace symbolique, où il est possible de changer le monde par les œuvres d'art. Le lecteur/spectateur doit intervenir dans ce lieu d'une manière plus participative afin de faire l'expérience de l'œuvre. Le lecteur/spectateur constitue en effet celui qui lit et regarde, sa participation est inhérente à la compréhension complète de l'œuvre. En introduction à son livre *À force de voir. Histoire de regards*, Pierre Ouellet écrit : « ce livre est la réserve d'oxygène que j'emprunte aux œuvres chaque jour de ma vie pour pouvoir la traverser sans manquer d'air³² ». S'il est vrai qu'elles aident à respirer, qu'elles servent de réservoir d'oxygène, les œuvres d'art renvoient également à des manques d'air. En effet, si elles sont nécessaires pour respirer, il faut donc en déduire que la respiration est difficile sans elles, que les œuvres comblent conséquemment un manque, voire même qu'elles régularisent le souffle.

Les livres sont des œuvres, eux aussi aident à respirer. Lire est comme respirer, note Manguel dans son *Histoire de la lecture*³³. Pour qu'ils adoucissent les souffles asthmatiques³⁴ et les manques d'air, les livres doivent être lus, là réside leur plus grand besoin. Leur miracle ne peut fonctionner sans la lecture, donc sans l'implication d'un lecteur. Dans les œuvres d'art contenant du texte, qui ont donc

³¹ Régis Durand, *La part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique*. Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », p. 74.

³² Pierre Ouellet, *À force de voir. Histoire de regards*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005, p. 12.

³³ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 2000.

³⁴ À propos de la métaphore de l'asthme comme moteur de création, voir les nouvelles d'Etgar Keret publiées en 2002 en français chez Actes Sud, coll. « Babel » sous le titre *Crise d'asthme*; voir aussi le roman de Frédéric Valabregue, *Asthme*, Paris, P.O.L., 2002; le recueil *Asthmatica* de Jon Paul Fiorentino publié en 2005 chez Insomniac Press; l'article de Perrine Le Querrec intitulé « Asthme et art, survol des recherches de Perrine Le Querrec par elle-même » sur le site de Lalie Walker [en ligne]: www.laliewalker.com [page consultée le 30 mars 2009]; le mémoire de maîtrise en études littéraires/création de Renée Gagnon, *Vacarme et suivi de Et ce fantôme*, Montréal, UQAM, 2006; ainsi que le travail sur l'asthme, la respiration et le souffle de Pierre Ouellet, surtout dans ses ouvrages *La vie de mémoire : carnets, chutes, rappels*; Montréal, Éditions du Noroît, 2002 et *À force de voir. Histoire de regards*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005.

besoin d'être lues, cette prémisse est parfois oubliée. On s'attend de l'œuvre d'art qu'elle aide à respirer par le seul effort d'un regard. Devant une œuvre d'art contenant du texte, l'acte de lecture revêt une importance aussi grande que celui de regarder; il complexifie l'expérience esthétique. Le spectateur existe depuis que l'œuvre d'art s'expose au regard d'autrui; il la regarde, la juge, se laisse toucher par elle. Il a autrefois été avalé par l'esthétique et le jugement de goût³⁵, mais il a toujours eu son mot à dire à propos des œuvres. Avec les textes dans l'art, le spectateur occupe également la posture de lecteur. Sa participation agit sur le sens de l'œuvre qui demande une implication supplémentaire par la lecture, par le changement de mode de regard et d'appréhension, comme si les yeux devaient changer de registre. La distraction se trouve proscrite, le texte quémante une attention particulière, comme si aucun centimètre de l'œuvre ne pouvait être escamoté au risque d'escamoter l'œuvre entière. Sans la lecture, il est impossible d'appréhender l'œuvre dans son entièreté. L'œuvre qui contient du texte change le lecteur.

L'artiste élabore un concept, qu'il transcrit dans ses créations visuelles, en se servant du langage. Dans sa logique, le spectateur devient lecteur, déchiffreur, décrypteur. Il ne doit pas se situer dans la relation traditionnelle de simple contemplation. Il devient idéalement compétent et l'on attend de lui une participation active. Ce dernier ne peut effectivement entrer en rapport avec ce qui lui est proposé qu'à la condition qu'il se plonge dans une activité de lecture.³⁶

Selon Laetitia Branciard, cette activité de lecture transforme le lecteur/spectateur en déchiffreur, en décrypteur. Il doit à la fois lire, interpréter, comprendre, assimiler, particulièrement avec les œuvres contenant du texte. Le lecteur/spectateur cherche à se servir des mots afin de s'accrocher au monde. Anne-Marie Christin, dans son ouvrage *L'image écrite, ou la déraison graphique*, affirme que mots et images se ressemblent, qu'ils sont « des ancrages de l'homme dans l'univers, son système de

³⁵ Pour des théories plus précises quant à l'esthétique et le jugement de goût, voir entre autres David Hume, *Essais esthétiques*, Paris, Vrin, 1971; Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 ou Gérard Genette, *Figures (de I à V)* publiées chez Seuil entre 1966 et 2002; Nathalie Heinich, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 2000.

³⁶ Laetitia Branciard, « Art, langage et représentation : les propositions de l'art conceptuel », dans *Frontières éclatées : Peinture et écriture 3*, sous la dir. de Montserrat Prudon, Paris, La Différence/Unesco, coll. « Traverses », 2000, p. 114.

repérage au milieu de ce qui l'entoure³⁷ » bien que ce soient leurs différences qui changent la relation que l'on entretient avec eux. Par cette affirmation, Christin crée une cassure entre texte et figure, distinction qui s'opère presque comme un automatisme depuis l'invention de l'écriture. Parce que textes et images appartiennent à deux registres de lecture, ils se lisent différemment. Et si Christin explicite admirablement bien leurs différences, il importe d'insister sur le fait qu'ils constituent tous deux des ancrages de l'homme dans l'univers. Ils permettent de se repérer, de se situer dans le monde. C'est en tant que lecteur/spectateur actif que sa « participation intime au monde³⁸ » s'opère, en laissant l'œuvre le toucher, pénétrer sa propre intimité.

Avec les œuvres d'art contenant du texte, particulièrement lorsqu'elles se trouvent affichées dans l'espace public, le lecteur/spectateur se retrouve souvent mal outillé, frustré, alors il abandonne la lecture avant d'être aller au bout. Par exemple, si un artiste décide de travailler les mots comme matériaux premiers, il demande au lecteur/spectateur du temps; ce dernier ne peut plus passer devant les œuvres, jeter un coup d'œil et continuer sa visite. Il est incité à s'arrêter, à lire, à comprendre et à associer. L'artiste Christof Migone a présenté une exposition en 2009 à la galerie Axe-Néo 7 à Gatineau sur le thème de la musique et, à l'instar d'un DJ qui échantillonne des chansons, il affichait différents textes sur de vieux disques vinyles. Si le visiteur de l'œuvre décidait de lire tous les textes, il devait passer plusieurs heures à la galerie. Évidemment, ces demandes de lecture, qu'on pourrait qualifier de kamikazes parce qu'elles essoufflent à la fois le souffle de l'œuvre et celui du lecteur/spectateur, si bien qu'il n'en reste souvent rien à la fin de la visite, ne rencontrent pas toujours une réception positive. Lorsque Jenny Holzer a affiché ses textes sur des écrans lumineux où ils défilaient tout autour des étages arrondis du musée Guggenheim à New York, les gens ne restaient probablement pas immobiles dans le foyer du musée à attendre que tous les textes aient défilés afin d'en faire une lecture complète. Certains visiteurs ne s'arrêtaient même pas devant les mots de Jenny Holzer car bien que l'endroit de leur exposition était surprenant (à l'intérieur

³⁷ Anne-Marie Christin, *L'image écrite, ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 45.

³⁸ *Ibid.*, p. 85.

d'un musée), les écrans sur lesquels ils défilaient (des écrans LED comme ceux utilisés en publicité) font partie de la routine de ces visiteurs.

La même question se pose à propos d'œuvres exposées à l'extérieur, dans la ville. Quand l'artiste Alfredo Jaar présente d'immenses panneaux publicitaires où se donnent à lire des questions existentielles telles que « Êtes-vous heureux? » à l'entrée de certaines autoroutes, les automobilistes lisent l'œuvre mais demeurent confus quant à sa signification. Pourquoi se demander s'ils sont heureux? Que signifie réellement cette question aux côtés des autres panneaux de signalisation routière? Lors de la Nuit blanche de 2006 à Toronto, l'artiste d'origine autochtone Hachivi Edgar Heap of Bird a affiché des slogans provocateurs sur différents panneaux publicitaires dans la ville, où il questionnait les droits bafoués des autochtones par les gouvernements et les grandes compagnies : « Imperial Canada, Where Is Your Status Card? ». Avec les mots dans l'art, particulièrement lorsque présentés dans l'espace public, il y a un risque de confondre les œuvres d'art avec la publicité. L'acte de lecture impose une implication précise au lecteur/spectateur, il se doit déjà d'être compétent, intelligent, décrypteur. L'acte demandé par les textes dans les œuvres est parfois un acte manqué, mais quand il touche, il atteint sa cible avec force. Il est ensuite impossible de lire les œuvres d'art comme auparavant.

1.1.1 Parcours historique des mots dans l'art

Sans prétendre à l'exhaustivité, si l'on tente de résumer le parcours historique des mots dans l'art³⁹, on doit préciser qu'ils existent depuis toujours dans les arts non-occidentaux. L'intégration de l'écriture à l'image comme on la connaît aujourd'hui apparaît au XIX^e siècle, avec la prolifération de l'affiche publicitaire. Il va sans dire qu'il y avait bien avant certaines inscriptions dans les toiles, dont la plus connue est certainement l'inscription « À Marat » dans *La mort de Marat* de Jacques Louis

³⁹ Différents théoriciens l'ont tenté, et ce sont sur leurs études, entre autres, que mon propre résumé se base. Il s'agit de Daniel Bergez dans son livre *Littérature et peinture*, Paris, Colin, 2004; de Anne-Marie Christin dans son ouvrage *L'image écrite, ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995; de l'article de Savine Faupin intitulé « Quelques mots », dans *Sans commune mesure*, sous la dir. de Régis Durand et al., Paris, Léo Scheer, 2002; et de Simon Morley dans son ouvrage *Writing On the Wall. Word and Image in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2003.

David au XVIII^e siècle. Mais l'affiche publicitaire, dans sa conception, est mixte : à la fois texte et image. Elle est conçue pour être lue et vue simultanément. Anne-Marie Christin affirme que l'écriture ne reproduit pas la parole : elle la rend visible⁴⁰. Le système idéographique naît, après tout, de la combinaison de deux modes de communication : le langage et l'image. Comme le résume si justement Amélie Paquet :

Les relations entretenues entre le texte et l'image sont depuis longtemps à la base de conceptions particulières de la littérature, laquelle se constituerait, par exemple chez le formaliste russe Viktor Chklovski, par le développement d'une « pensée par images ». La littérature, dans cette perspective, actualise les objets du monde à l'aide des artifices du langage. [...] La tension entre le réel et l'imaginaire provoque une expérience artistique que la coopération entre texte et image concrétise.⁴¹

Déjà dans « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », Stéphane Mallarmé s'intéresse à la dimension visuelle, voire spatiale du texte. Viennent ensuite les collages cubistes (Braque et Picasso, avant tout) qui cherchent à interpeller nouvellement le spectateur par sa lecture, à multiplier ses regards, à partager une pluralité de voix contenues dans les fragments écrits, généralement des extraits découpés dans les journaux locaux. La poésie phonétique prend son essor avec Raoul Hausmann et Kurt Schwitters à travers leurs collages, leurs photomontages et leur poésie récitée sur scène. Le mouvement Dada joue avec les mots jusqu'à changer leur sens. Les futuristes italiens utilisent les mots à la fois pour ce qu'ils sont et pour ce que leurs typographies représentent. S'ils travaillent l'idée de la vitesse, c'est à la fois pour ce qu'elle permet d'incarner que ce qu'elle signifie. Les surréalistes ont recours aux jeux *de* et *avec* les mots, dont le cadavre exquis et l'écriture automatique. Le « Ceci n'est pas une pipe » de René Magritte demeure une référence encore aujourd'hui quant à la « trahison des images »⁴². On voit déjà dans ces mouvements d'avant-garde l'importance de l'« alchimie du verbe », comme l'écrivait Rimbaud

⁴⁰ Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 122.

⁴¹ Amélie Paquet, « Imaginaire de l'écran : *Prospero's Books*, lecture de *The Tempest* », *Postures*, dossier « art et littérature : dialogues, croisements, interférences », n° 7, printemps 2005, p. 33.

⁴² À propos de Magritte et du rapport entre mots et images, voir : Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe : sur Magritte*, Paris, Fata Morgana, 1973; Jacques Meuris, *Magritte et les mystères de la pensée* suivi de *Le temps des apocalypses*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 1992; Jacinto Lageira, *Magritte : Mots et images*, Paris, Gallimard, 2003.

(formule que s'est appropriée André Breton), qui n'est pas loin des correspondances baudelairiennes.

Après les deux guerres mondiales, après l'Holocauste, après Hiroshima, les mots deviennent suspects. On ne peut plus y croire. Isidore Isou invente donc l'écriture illisible, d'où naît le mouvement lettriste. Le mouvement Cobra ouvre une voie quant à une collaboration interartistique (des peintres et des écrivains) au-delà de l'automatisme pur, avec un intérêt pour les arts primitifs et un souci anti-élitiste. Cy Twombly laisse des mots transparaitre dans ses peintures, afin de les poétiser. Le collage et le décollage deviennent des actions privilégiées des affichistes en France, dont fait partie Ben Vautier, qui rejoignent le mouvement du nouveau réalisme où les produits de la société de consommation sont transformés en reliques. Il y a déjà, dans les années cinquante et soixante, une grande importance du corps dans l'expression artistique et celle-ci se perpétue aujourd'hui. Comme l'exprime Hélène Cixous : « plus de corps donc plus d'écriture⁴³ ». Les mots dans l'art s'écrivent par le corps, à la fois dans les œuvres, chez l'artiste et chez le lecteur/spectateur. L'intertextualité et l'intermédialité sont des techniques utilisés par différents mouvements artistiques, dont Fluxus, où le métissage entre l'art et la vie se fait dans l'humour. Les collaborations entre artistes où l'écriture occupe une place importante, comme celle entre John Cage et Robert Rauschenberg ou encore les *happenings* d'Allan Kaprow, demandent la participation du spectateur. Dans ces pratiques artistiques, texte et image se confondent.

Dans les années soixante, les artistes conceptuels commencent à utiliser les mots comme matériau. Lawrence Weiner tapisse l'espace muséal d'énoncés. Le pop art érige en art les marques écrites de produits de consommation (Andy Warhol avec Coke et Brillo, entres autres) et souligne l'importance de la lecture chez le lecteur/spectateur dans l'acte de réception (Roy Lichtenstein avec ses peintures mimant le monde de la bande dessinée où on doit lire les phylactères accompagnant les images afin de bien comprendre la situation illustrée). Avec Joseph Kosuth et son œuvre *One and Three Chairs* (où sont présentées côte à côte la photographie d'une chaise, une chaise et la définition écrite d'une chaise tirée d'un dictionnaire), l'acte de

⁴³ Hélène Cixous, « Le Rire de la Meduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 43.

lecture devient concept. Le collectif Art & Language engage une réflexion sur l'importance d'une lecture philosophique de l'art, sur une lecture et un regard qui mettent en place des mécanismes de réponse où le langage occupe une place de premier plan. Il y a également la poésie concrète (*concrete poetry*) qui privilégie ouvertement la forme du poème, entre typographie, écriture et poésie visuelle, ainsi que l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), fondé par Raymond Quenau, qui met les mathématiques au service de la poésie. Parfois, le geste d'écrire est transformé en rythme de lecture, d'où le rôle de plus en plus important confié au lecteur/spectateur.

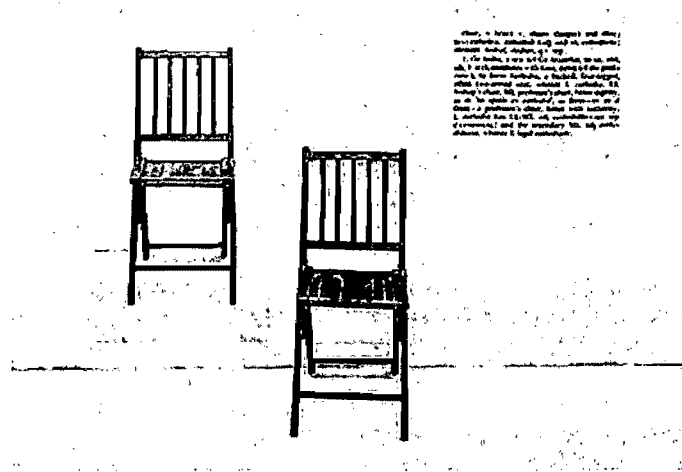


Figure 1.2 Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965, chaise et deux panneaux. Tirée de : Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, MIT Press, p. 102.

L'art affiché à même l'espace public prend son essor dans les années 1970 avec des artistes engagées comme Barbara Krueger et Jenny Holzer, qui exposent des textes sous forme impérative. Elles tentent d'interroger les relations hommes/femmes, la pauvreté et la politique par leurs mots. Cet art se rapproche parfois des slogans publicitaires, auxquels participent l'art de Ken Lum (qui fera l'objet du troisième chapitre de ce présent mémoire) et celui d'Ed Ruscha, qui prennent d'assaut les panneaux publicitaires. On pense également aux logos inventés de Philippe Cazal ou, plus tard au Québec, celui du duo d'artistes Doyon-Rivest. Les femmes, par les mots au cœur des œuvres d'art, trouvent l'outil parfait afin de combattre le langage

patriarcal ambient. C'est le cas chez Nancy Spero, qui ajoute des phrases à ses dessins, et chez Mary Kelly, avec sa série d'œuvres entre graphie et littérature intitulée *Post-partum documents*.

Keith Haring et Jean-Michel Basquiat, dans les années quatre-vingt, exportent les graffitis dans les galeries d'art. Dans ses vidéos d'art, Bruce Nauman rend les mots très près du langage parlé, qu'il transforme parfois ou qu'il emploie à répétition comme dans son œuvre *Think*, où deux télévisions l'une par-dessus l'autre montrent deux têtes sautillantes, l'une à l'endroit, l'autre à l'envers, qui répètent sans cesse : « Think. Think. Think. ». Devant l'abolition des frontières typique à l'époque postmoderne, Simon Morley arrive à la conclusion que les mots remplacent les images ou qu'ils deviennent eux-mêmes images⁴⁴. Il n'y a donc plus de frontière entre le littéraire et l'artistique, comme il n'y a plus de séparation entre les différents médias. La présence des mots dans l'espace visuel (et parfois sonore) souligne l'importance de la participation du lecteur/spectateur qui doit les lire et les interpréter.

1.1.1.1 Contemporanéité et actualité des textes

Dans l'art contemporain, les artistes continuent de travailler les mots comme matériaux, que ce soit en écrivant des histoires (Sophie Calle et ses récits photographiques ou filmographiques où mots et images convergent dans un récit), en présentant des dates qui réfèrent à des récits de voyage ou à des événements historiques (On Kawara qui présente sur d'immenses toiles des chiffres qui demandent une recherche pour trouver leur référent), en se tatouant des mots (Douglas Gordon, Catherine Opie), en affichant ceux que les gens leur confient (Gillian Wearing et ses *Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say*), en filmant des mots (Michael Snow, Pipilotti Rist) ou encore en racontant à l'écrit des blagues (les « joke paintings » de Richard Prince).

Les mots sont parfois porteurs des maux de l'époque. L'artiste britannique Tracey Emin les utilise dans l'autofiction afin d'exposer par les mots son point de vue

⁴⁴ Simon Morley, *op cit*, p. 208.

sur la différenciation sexuelle ou le féminisme⁴⁵. Les mots peuvent également être des mots qui tuent, ou pour lesquels l'artiste risque la mort. Shirin Neshat, dans sa série photographique *Women of Allah*, montre des femmes voilées sur le visage desquelles des mots en langue iranienne sont projetés. Ilya Kabakov, dans son installation *The Man Who Flew Into Space From His Apartment*, questionne la culture de l'Union Soviétique. Xu Bing, en écrivant des textes en mandarin sur des cochons vivants, s'interroge sur les conséquences de la révolution culturelle chinoise. Bien que ces artistes aient tous immigré (la plupart aux États-Unis ou au Canada), il y a encore de nombreux artistes qui, dans plusieurs pays, n'ont pas de liberté d'expression. En affichant leurs dénonciations, écrites noir sur blanc dans leurs œuvres, ces artistes peuvent être condamnés à la prison à vie ou à la peine de mort. Les mots sont dangereux, même (surtout) en art.



Figure 1.3 Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, 1994, photographie argentique et encre, extraite de la série *Women of Allah*. Tirée de : Shirin Neshat, *Women of Allah*, Torino, Marco Noire Editore, 1997, p. 36.

Parfois, les titres des œuvres constituent de véritables poèmes, comme c'est le cas de ceux qui accompagnent les photographies et les installations d'Ugo

⁴⁵ L'artiste a porté un t-shirt où on pouvait lire « This Is What A Feminist Looks Like » et affirmait en entrevue qu'à son époque, il ne devrait plus être nécessaire qu'elle en soit une, féministe.

Rondinone⁴⁶. Au Québec, il en va de même pour les titres des peintures de Martin Saint-Laurent : *Il y a un oiseau noir-bleu, je ne sais plus, tout s'est passé si vite. Une fraction de seconde entre l'éclatement de l'oiseau sur le pare-brise et le bleu-noir de tes yeux aperçus en imagination*. D'autres artistes présentent des poèmes à l'intérieur de leur œuvre plastique, que ce soit les leurs ou ceux d'un poète connu, comme chez Roni Horn, Jochen Gerz ou Jenny Holzer⁴⁷. C'est également le cas pour l'artiste québécois Rober Racine avec sa série des « vautours »⁴⁸. Certains artistes vont jusqu'à remplir l'espace muséal de textes poétiques, comme l'artiste américaine Barbara Kruger⁴⁹ et l'artiste québécoise Julie Doucet, dont il sera question dans le deuxième chapitre du présent mémoire.



Figure 1.4 Barbara Kruger, *Untitled*, 1989, vue de l'installation à la galerie Fred Hoffman, Los Angeles. Tirée de : Kate Linker, *Love For Sale. The Words and Pictures of Barbara Kruger*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1990, p. 21.

⁴⁶ L'installation d'Ugo Rondinone qui fait partie de la collection permanente du Centre Georges-Pompidou à Paris a pour titre : *The evening passes like any other. My face floats in the dark window pane of my room and I stare through the mirror image of my eyes at the street below. People walk by outside and look up at me and say something I can't understand. I smile. I smile at all of them. I am here to be seen. Their eyes rest on my face for a minute before they move on. They drift past my window like the weather. I lay my head down on the windowsill. My heart is a moth fluttering against the walls of my chest. My throat is a moth. My brain is a tangle of spiders wriggling and roaming around. A wriggling tangle of wriggling spiders.*

⁴⁷ En 2005, l'artiste Jenny Holzer a projeté les poèmes de Wislawa Szymborska sur la façade de la Public Library à New York dans le cadre d'un projet d'art public organisé par l'Université de New York en collaboration avec Creative Time. Consulter le site www.creativetime.org pour plus de détails et de nombreuses illustrations du projet.

⁴⁸ À propos de la série des « vautours », voir l'ouvrage de Louise Déry, *Rober Racine. Fantômes fragiles*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2005.

⁴⁹ Barbara Kruger a tapissé une pièce de courts textes impératifs tous en noir, blanc et rouge.

Face à cette surabondance de mots dans les œuvres d'art, il y a lieu de se poser la question s'il faut lire ou regarder l'œuvre. Ou encore, s'il vaut mieux combiner les deux activités en même temps. Les sémioticiens et les linguistes sont depuis longtemps arrivés à la conclusion que l'image pouvait être lue, un peu comme un texte. Pourquoi le texte accompagnant l'image ou composant l'œuvre ne pourrait-il pas à la fois faire partie de l'œuvre et être analysé selon ses composantes plastiques (disposition, typographie, couleur) mais également (et surtout) comme un texte en tant que tel? Il va sans dire que l'utilisation des mots dans l'art n'implique pas nécessairement que ces mots soient nombreux ou même lisibles. En effet, les œuvres de Cy Twombly recèlent de mots qui sont parfois illisibles; ils se perdent comme un palimpseste dans la peinture et le dessin qui ont été ajoutés par-dessus. Les peintures de Louise Robert portent différentes inscriptions : dates, mots, noms, mais même assemblées au sein d'un même espace, elles ne constituent pas un texte suivi, bien qu'elles ne soient pas dénuées d'une certaine narrativité.

Quand le travail pictural intègre des mots, plusieurs théoriciens ont tenté de le diviser en différents types d'occurrence. W. J. T. Mitchell propose trois situations au langage des images : soit le langage *à propos* des images, les images vues *comme* du langage et le langage comme un système *conçu* par des images (Mitchell souligne)⁵⁰. Ces situations permettent de catégoriser le langage des images, mais difficilement le langage *et* les images dans une même œuvre. Simon Morley développe une catégorisation des œuvres d'art contenant des mots : la relation trans-médiale, la relation multi-médiale, la relation mixte-médiale et la relation intermédiaire⁵¹. Bien que ces quatre catégories du rapport entre texte et image permettent de justifier un choix éclectique d'artistes, elles s'appliquent difficilement aux *textes* dans l'art, qui en font immédiatement des œuvres intermédiales parce que le texte et le visuel occupent une place identique. Áron Kibédi Varga suggère, afin d'étudier les limites entre texte et image, que l'on doit nécessairement se tourner du côté des coïncidences, qui peuvent être partielles, entières ou cachées. Varga subdivise la coïncidence entière en trois sous-catégorisations : le poème figuratif, le poème visuel

⁵⁰ W.J.T. Mitchell, « Introduction » dans *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

⁵¹ Simon Morley, *op. cit.*

et la peinture textuelle⁵². Il sera question de ces coïncidences dans le chapitre sur Julie Doucet. Ces occurrences montrent que les mots dans l'art s'inscrivent de plusieurs manières et relèvent de natures différentes selon les œuvres. Malgré les divergences des approches théoriques, il reste que c'est l'acte de lecture qui accomplit l'œuvre.

1.2 Lecture, réception et engagement

Wolfgang Iser dans ses ouvrages *The Implied Reader* et *The Act of Reading* ainsi qu'Umberto Eco dans *Lector in fabula*⁵³ ont élaboré des concepts de lecture applicables aux œuvres d'art. Un des problèmes rencontrés dans cette conceptualisation réside dans le fait que le rôle et la participation du lecteur ne sont pas définis, ou restent quelque peu superficiels. Le lecteur a un rôle dans la signification de l'œuvre d'art mais seulement à travers les yeux des critiques et des historiens d'art. La relation du spectateur aux œuvres demeure inconséquente. Umberto Eco interprète l'acte de lecture comme une lecture ouverte de l'œuvre, dépendante de la participation du lecteur, mais sans développer davantage son rôle. Wolfgang Iser affirme quant à lui que « *the dynamic interaction between text and reader has the character of an event, which helps to create the impression that we are involved in something real*⁵⁴ ». Mais il ne dépeint pas cette réalité et l'événement duquel elle participe n'est précisé ni dans l'espace ni dans le temps. Malgré une certaine imprécision, cette interaction dynamique entre le texte et le lecteur, décrite par Iser, se rapproche de la conception développée dans ce mémoire de la lecture des œuvres d'art. Lire les textes qu'elles contiennent, c'est participer à un événement qui transforme le réel, qui investit notre intimité, qui nous apprend à respirer et qui nous sert d'ancrage dans le monde.

⁵² Aron Kibédi Varga, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans *Text and Visuality: Word & Image Interaction 3*, sous la dir. de *The International Association of Word and Image Studies*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 77-92.

⁵³ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978; Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose and Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978; Umberto Eco, *Lector in fabula: le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche », 1989.

⁵⁴ Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 67.

Avant d'être un lecteur/spectateur, ce dernier est d'abord un lecteur *et* un spectateur. Dans ses théories de la lecture, Bertrand Gervais affirme que toute pratique de lecture exige « un investissement accru de la part du lecteur⁵⁵ ». Cet investissement permet de s'impliquer à même le texte de l'œuvre, d'y ajouter de son propre univers afin de le transposer dans sa réalité. L'artiste Ken Lum abonde en ce sens : « *reading is one way in which the subject is able to act creatively and not necessarily in line with normalizing social system of action and thought*⁵⁶ ». Cette liberté accordée au lecteur/spectateur de l'œuvre lui permet de sortir du système de pensée pré-établi et d'ajouter ses propres pensées à la lecture de l'œuvre. Une partie de la créativité de l'œuvre lui appartient donc, ce qui le responsabilise face à elle et l'oblige à affronter les conséquences de ses lectures. Lire permet d'entrer en communication avec l'œuvre. Si le lecteur/spectateur accepte que l'œuvre lui parle, il accepte du même coup de recevoir ses manques, ses faiblesses et ses peurs, qui sont lisibles dans l'œuvre parce qu'ils sont écrits, parce qu'ils forment le texte à lire.

Francis Ponge fait lui aussi état du rôle essentiel du lecteur :

Il est évident que c'est seulement dans la mesure où le lecteur lira vraiment, c'est-à-dire qu'il se subrogera à l'auteur, au fur et à mesure de sa lecture, qu'il fera, si vous voulez, acte de commutation, comme on parle d'un commutateur, qu'il ouvrira la lumière, enfin qu'il tournera le bouton et qu'il recevra la lumière. C'est seulement donc le lecteur qui fait le livre, lui-même, en le lisant; et il lui est demandé un acte.⁵⁷

Cet acte interpelle, demande, implique le lecteur, il exige un engagement avec l'œuvre. Que ce soit un livre ou une œuvre d'art, le lecteur/spectateur se doit de lire jusqu'au bout, de communiquer avec l'œuvre afin d'engager un dialogue intersubjectif, de trouver et d'ouvrir la lumière afin que l'œuvre s'illumine. Sans sa lecture, l'œuvre demeure incomplète, plongée dans le noir, invisible. Elle attend la

⁵⁵ Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1998, p. 33.

⁵⁶ Tiré de la correspondance par courriel de Ken Lum et de Stephen Wright, 9 janvier 2005. Cité par Stephen Wright, « Exclusion à dessein : les "commerçants" de Ken Lum », *Parachute*, n° 118, mai 2005, p. 48.

⁵⁷ Francis Ponge dans une entrevue avec Philippe Sollers (Ponge souligne). Reproduit dans J.-M. Adam, *Pour lire le poème : Introduction à l'analyse du type textuel poétique*, Bruxelles/Paris, Éditions A. De Boeck/Duculot, 1985, p. 11.

participation et l'implication du lecteur/spectateur afin d'atteindre son plein potentiel. Bien que toute œuvre ait besoin d'un récepteur pour être « illuminée », la lecture des œuvres demande un acte engagé, un geste qui implique à la fois l'œuvre, le lecteur et son intimité.

1.3 Le lecteur/spectateur

Le monde est plein à étouffer. L'homme a posé sa marque sur chaque pierre. Chaque mot, chaque image, est loué et hypothéqué. Nous savons qu'un tableau n'est qu'un espace dans lequel une variété d'images, toutes sans originalité, se fondent et s'entrechoquent [...] Le spectateur est une tablette sur laquelle sont gravées toutes les citations qui constituent le tableau sans qu'aucune ne soit perdue. C'est dans sa destination, et non pas dans son origine, que réside le sens de la peinture. La naissance du spectateur est au prix du peintre.⁵⁸

L'affirmation de Sherrie Levine demeure actuelle. Les images appartiennent à un univers de la consommation, elles se paient, s'échangent, se reproduisent, se citent. L'œuvre appartient au monde de la césure, du manque, mais également à celui de la confrontation, de la cassure. Le spectateur est nécessaire à l'œuvre. Il la connaît, la reconnaît et sait s'en souvenir, faire des associations, comprendre les non-dits. Maintenant, enlève-t-il à l'artiste toute raison d'être ou ne lui sert-il pas plutôt de miroir, comme une façon de refléter le besoin de l'œuvre d'être lue, d'être regardée? La naissance de ce spectateur qui ombrage le peintre est un renvoi à « La mort de l'auteur » de Roland Barthes⁵⁹, où lecture et écriture sont des formes ouvertes et où l'acte de lecture importe par-dessus tout. Sherrie Levine parle spécifiquement de peinture mais sa déclaration demeure pertinente à toutes les formes d'art, incluant l'installation et la photographie. Le monde est rempli, marqué, prêt à étouffer; il suffit de le lire, il ne reste à l'art qu'à nous apprendre à respirer.

⁵⁸ Sherrie Levine, « Déclaration », dans *Art en théorie : 1900-1990*, sous la dir. de Charles Harrison et Paul Wood, Paris, Hazan, 1997, p. 1157.

⁵⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.

Luc Courchesne dans son article intitulé « The Construction of Experience : Turning Spectators into Visitors⁶⁰ » approfondit le concept d'un spectateur participatif, qui construit le sens de l'œuvre par ses choix. Dans une communication prononcée lors d'un colloque en Suisse, Courchesne poursuit son analyse d'un spectateur participatif en insistant sur son niveau d'intégration dans une œuvre qui devient ainsi « jouable », dans le sens d'interactif :

L'art illustre le plus souvent le rapport à soi, aux autres, et le contexte de son exercice (ou de son expérience); il est le miroir de ce qui est perçu ou imaginé. L'art jouable ultime (interactif, immersif, réseauté, vivant) transpose l'observateur dans un autre monde, le fait entrer dans sa logique; il brouille les références identitaires puisque, de l'autre côté du miroir, un visiteur n'a plus nécessairement la même raison d'être.⁶¹

Il s'agit là d'une tentative d'appropriation qui ressemble à celle des textes dans l'art. Afin de trouver sa propre voie (sa propre voix) dans l'œuvre, la démarche se doit d'être participative. Le lecteur/spectateur se positionne dans l'espace jouable de l'œuvre. Dans le cas d'œuvres contenant des textes, il s'y positionne à l'aide de ces derniers, et trouve sa manière propre d'y participer. Le lecteur/spectateur prend possession d'un autre monde que le sien, il l'investit et se transforme conséquemment en lecteur/spectateur participatif, actif, dont la lecture de l'œuvre influence sa propre lecture du monde et vice-versa. Susan Shaw Sailer affirme que le langage suggère des façons de voir qui nous invitent à questionner notre rapport à l'œuvre, notre expérience par rapport à celle-ci : « *in questioning how we make sense of experience, we are asking about the parameters of our reality*⁶² ». Ce sont ces paramètres qui délimitent à la fois notre expérience et notre réalité.

Un des artistes les plus importants du XX^e siècle a contribué à théoriser la notion de spectateur. Il s'agit de Marcel Duchamp qui affirmait en 1946, en parlant de ses nouveaux objets hybrides qu'il nommait « *ready-made* », qu'une de leurs

⁶⁰ Luc Courchesne, « The Construction of Experience : Turning Spectators into Visitors », dans *New Screen Media : Cinema/Art/Narrative*, sous la dir. de Martin Rieser et Andrea Zapp, Londres, British Film Institute, 2002, p. 256-267.

⁶¹ Luc Courchesne, « De l'autre côté du miroir », acte non publié du colloque Jouable, Genève, 27 avril 2004, acte de conférence fourni par l'artiste.

⁶² Susan Shaw Sailer, *loc. cit.*, p. 323.

caractéristiques importantes étaient une phrase qu'il inscrivait sur certains d'entre eux. Cette phrase ne servait pas à décrire l'objet. Plutôt, elle déplaçait la lecture du spectateur, afin qu'il fasse ses propres associations face au ready-made, qu'il y laisse un peu de lui-même⁶³. Ces phrases, transformées en textes chez d'autres artistes, permettent maintenant des associations infinies. Qu'il les associe à ses expériences, à d'autres œuvres, à d'autres textes ou à une autre réalité, il demeure que les mots dans l'art lui permettent d'appliquer sur une œuvre une trame narrative personnelle, relevant de sa propre intimité. Dans son livre *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière ajoute que le spectateur sait comment lire les œuvres, son émancipation commence lorsqu'on lui laisse le bénéfice du doute. Rancière écrit : « Le spectateur aussi agit. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui⁶⁴ ». L'œuvre demeure en manque de lecture si le lecteur/spectateur n'y superpose pas sa propre sensibilité.

Jean-Marie Schaeffer, dans son livre *Adieu à l'esthétique*, écrit que l'espace du spectateur au sein d'une œuvre dépasse le jugement de goût ou la simple critique : il s'agit d'une expérience esthétique qui fait partie de l'œuvre elle-même, de la rencontre entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur⁶⁵. Schaeffer compare l'importance du spectateur à la transmission orale des contes. Le mode de transmission est simple : s'il plaît, le conte est transmis, sinon il est oublié. Ce jugement sans appel est comparable au pouvoir accordé au lecteur/spectateur, son jugement plus déterminant encore que celui des critiques officiels ou du milieu de l'art. Si le spectateur refuse de regarder l'œuvre, de la transmettre, ou dans le cas particulier des textes dans l'art, de la lire, l'œuvre est vide, accrochée pour n'être regardée que par quelques néophytes. Elle perd alors à la fois son pouvoir esthétique mais également sa chance de passer à l'histoire. Schaeffer affirme que « tout donne à penser que c'est justement le caractère subjectif de la relation esthétique qui a été – et continue à être – responsable du développement, de la diversification et de l'enrichissement perpétuel des conduites

⁶³ Elmer Peterson, Michel Sanouillet et Marcel Duchamp (dir.), *The Writings of Marcel Duchamp*, Londres, Da Capo Press, 1975, p. 141.

⁶⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 13.

⁶⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 44-45.

esthétiques de l'humanité⁶⁶ ». Et comme chaque artiste souhaite que ses œuvres comblerent des manques et aident à respirer, il les conçoit en vue d'une communion avec le lecteur/spectateur.

1.4 Lire les œuvres de Julie Doucet et Ken Lum

La relation aux mots se joue de plusieurs manières chez le lecteur/spectateur. Vis-à-vis d'eux, il tente de s'y immiscer par sa lecture, afin que sa propre intimité s'y superpose et lui permette de ressentir ce qui est écrit ou ce qui est montré dans le texte. Passer du livre au mur ne va pas de soi, en font preuve bon nombre d'œuvres conceptuelles d'artistes qui ont voulu afficher dans l'espace des concepts littéraires en y perdant l'intérêt du lecteur/spectateur. Certaines œuvres, par leur demande implicite de faire converger au sein d'une même œuvre la lecture et le regard que pose le lecteur/spectateur sur l'art, changent le rapport de ce dernier à l'espace muséal mais aussi à toute sa conception de la *lecture* d'une œuvre. Ce désir d'engager le lecteur/spectateur dans la lecture de l'œuvre est présent chez les artistes formant le corpus qui sera ici analysé. En effet, les poèmes en mots découpés de Julie Doucet et les diptyques photographiques de Ken Lum interrogent les habitudes de vie des lecteurs/spectateurs, ils s'imposent au cœur même de leur quotidien et tentent d'engager un dialogue avec leurs propres intimités.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 74.

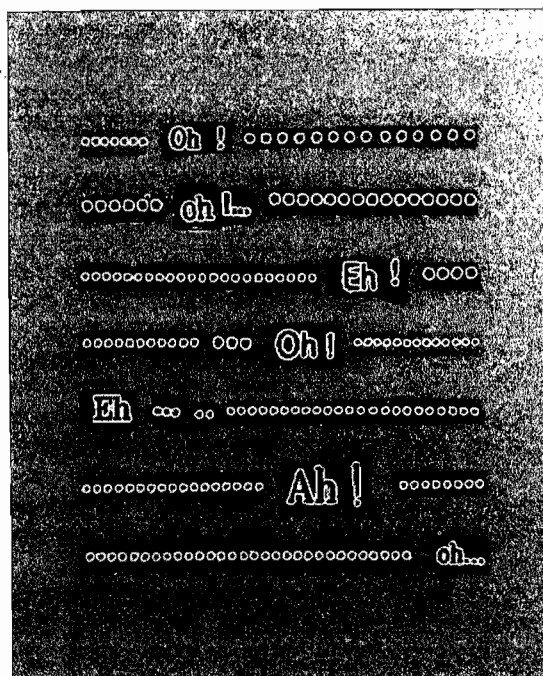


Figure 1.5 Julie Doucet, *Sans titre (Oh! Oh!... Eh!)*, 2007, poème en mots découpés extrait de l'installation *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, Biennale de Montréal. Source : courtoisie de l'artiste. Crédits photographiques : C. Cormier-Larose.

Prenons par exemple ce poème de Julie Doucet, tiré de l'installation intitulée *Un, deux, trois, je ne suis plus là* créée pour la Biennale de Montréal en 2007. Ces mots, bien qu'ils ne forment pas un texte suivi, les rendant moins propices à une analyse littéraire que la majorité des poèmes en lettres découpés de l'artiste, constituent toutefois un bel exemple de la relation que de simples onomatopées peuvent forger avec le lecteur/spectateur. Les mots s'immiscent dans la voix du lecteur/spectateur qui, en les lisant, doit les interpréter comme un acteur de théâtre, y mettre sa propre expressivité, sa propre voix. Par exemple, un lecteur/spectateur peut les lire gravement, répétitivement. Un autre peut les lire très expressivement, comme si chaque mot était un cri. Un autre encore peut les lire de manière haletante, comme s'ils étaient dits par quelqu'un qui jouit ou qui souffre.

Ces mots, par leur disposition éparpillée dans l'espace du poème, ne semblent obéir à aucun ordre précis, sous-entendant une possibilité de lecture pêle-mêle, avec différents tons. Les points assurent une spatialité hétérogène et peuvent être lus comme étant décoratifs ou comme des points de suspension. Les « oh », les « eh » et

les « ah » sont parfois accompagnés de points d'exclamation et d'autres non, assurant une lecture dans différents registres. Par ces différentes intonations inhérentes à l'écriture visuelle du poème de Doucet, le lecteur/spectateur est invité à les interpréter avec sa propre voix, à s'y impliquer visuellement et vocalement.



Figure 1.6 Ken Lum, *Hum hum hummm*, 1994, Épreuve à développement chromogène contrecollée, vernis, aluminium, émail, Sintra. Tirée de : Kitty Scott et Martha Hanna, *Ken Lum. Le travail de l'image*, Ottawa, Musée Canadien de la photographie contemporaine/Musée des beaux-arts du Canada, 2002, p. 70.

L'œuvre intitulée *Hum hum hummm* consiste, comme c'est majoritairement le cas dans le travail de Ken Lum, en un panneau séparé en deux. D'un côté, on peut lire un texte qui se compose d'une série de sons rappelant quelqu'un qui chantonne; de l'autre, une photographie d'une jeune fille couchée dans un escalier, la tête sur son sac à dos. Cette photographie a une dimension humoristique, surtout dans le fait de transcrire ce « humhumement », mais elle évoque aussi l'ennui ou la tristesse ressentie par un enfant qui attend peut-être ses parents en retard ou qui ne veut pas rentrer chez lui. En effet, le fredonnement d'une chanson peut être vu comme un moment de grâce mais aussi comme un retrait du monde, une façon de pallier à la morosité ou à la peine.

Parce que la partie textuelle du diptyque est une série de sons plutôt qu'un texte suivi, *Hum hum hummm* laisse au spectateur tout l'espace de lecture pour se glisser à l'intérieur de l'histoire exposée dans l'œuvre, pour se sentir concerné ou se rappeler des souvenirs tirés de sa propre enfance. Par des sons plutôt que par des

mots, le lecteur/spectateur entre dans l'œuvre avec sa voix, la sienne, qui vient rejoindre celle de l'œuvre. Il doit interpréter le texte plutôt que simplement le lire, ce qui lui demande une participation encore plus active. En performant les sons affichés dans les œuvres de Julie Doucet et de Ken Lum, le lecteur/spectateur se rapproche de sa propre voix, par conséquent de sa réalité intime.

1.5 Lecture publique de l'intimité

Les textes dans l'art jouent sur un rapport de collision et de collusion avec le lecteur/spectateur. Par les textes qu'elles contiennent, les œuvres demandent une participation active mais courent aussi le risque de ne pas être lues. Cette situation où le contexte de la lecture des textes implique un espace public (galerie, musée, panneaux publicitaires), à l'opposé de la solitude du livre, crée un rapport d'intimité partagée entre l'artiste et le lecteur/spectateur. La narrativité de l'œuvre (comprise à la fois dans le texte et l'image) est exposée publiquement. Lorsque le lecteur/spectateur lit l'œuvre, il transpose cette narrativité à l'intérieur de sa propre trame narrative si bien que des événements de sa vie ou de celle de ses proches convergent vers les situations présentées dans l'œuvre, d'où la collusion, mais également la collision des intimités.

Les œuvres d'art, parce qu'elles aident à respirer, branchent le lecteur/spectateur sur un mode participatif. Dans un monde où le pouvoir laissé au lecteur/spectateur va grandissant, ce dernier a la responsabilité d'une lecture attentive des œuvres. Dès que son regard se pose sur les œuvres, un certain pacte s'opère. Les mots doivent être lus et l'œuvre, regardée. Les mots doivent être regardés et l'œuvre lue. Entre les textes dans l'art et le lecteur/spectateur, le courant passe à livre ouvert.

CHAPITRE 2 : JULIE DOUCET, UNE POÉSIE DE LA FRAGMENTATION

Je suis l'œuvre de ma vie. J'en suis le sujet principal. Me voici au premier plan, toute seule, le jour et la nuit tout le temps. Je m'offre à vos regards, mon corps blanc mon texte noir : grâce à vous j'existe. Ma vie est un roman. Je suis un assemblage de mots et d'images; je n'existe que sur papier, des pieds à la tête, tous les jours jusqu'à la fin. Je suis un best-seller. Ma vie est en papier à plier à coller à découper à barbouiller à froisser à déchirer et à adresser à tous les amateurs de belles choses imprimées. Mon prix de détail est très abordable.⁶⁷

L'artiste multidisciplinaire Julie Doucet travaille une poésie du collage qui rappelle les collages cubistes, les poèmes dada ou les lettres de demande de rançon anonyme. Cette technique place son art dans un entre-deux, entre la poésie et l'art visuel. L'héritage esthétique de Julie Doucet renvoie aux collages de Braque et de Picasso, des dadaïstes et des surréalistes. Comme l'écrit Clement Greenberg : « le collage a été un tournant majeur dans [...] toute l'évolution de l'art moderne de ce siècle⁶⁸ ». En effet, la technique du collage est née au moment de la Première Guerre mondiale lorsqu'il y avait nécessité de faire exploser les frontières entre l'art et la vie afin de réintégrer l'expression artistique à la vie quotidienne. Aujourd'hui, près d'un siècle plus tard, le retour à cette technique permet un geste créateur très puissant en même temps qu'il affiche une prise de position esthétique, soit la célébration d'un mode de travail beaucoup plus artisanal, qui renonce à l'utilisation de nouvelles technologies. Simon Morley, dans son ouvrage *Writing On the Wall. Word and Image in Modern Art*, affirme à propos du collage :

*as attention was drawn to the dynamically visual aspect of letters, the syntactical structures of language were also broken down, with the result that readers were forced to engage in more active, spatial and public modes of interpretation.*⁶⁹

⁶⁷ Julie Doucet, « Sans titre », dans *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. La Triennale Québécoise*, sous la dir. de Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Pierre Landry et Mark Lanctôt, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008, p. 98.

⁶⁸ Clement Greenberg, « Le collage », dans *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1988 [1959], p. 81. Cette citation de Greenberg démontre bien l'importance du collage comme technique qui a marqué l'art moderne et contemporain. Se référer à cet historien de l'art en discutant le texte dans l'art peut également être vu comme un pied de nez citationnel si l'on connaît le formalisme violent que Greenberg a exprimé à l'égard des mots dans l'art, lui qui a mené la querelle des modernistes.

⁶⁹ Simon Morley, *op. cit.*, p. 44.

Cet espace laissé au lecteur/spectateur est important dans la démarche de Julie Doucet quant à sa technique mais également quant à son rapport aux mots. Dans une entrevue avec le journaliste Maxime Catellier, l'artiste confesse : « Je ne peux pas m'asseoir devant un ordinateur pour écrire. Pour moi, c'est absolument sans intérêt. D'être confrontée aux mots, purs, ça me terrorise complètement. C'est pour ça que découper des mots, c'était bien pour moi⁷⁰ ». Cette démarche poétique particulière met l'accent sur l'originalité du médium utilisé : Doucet est elle-même terrorisée à l'idée de travailler avec ses propres mots, elle les emprunte donc à d'autres. Soulignons que l'artiste emploie le verbe « écrire » pour décrire sa démarche, et non pas « créer », elle la situe davantage du côté de la littérature que des arts visuels.

Pour écrire, l'artiste a recours à un système à la fois simple et complexe qui laisse une place considérable au hasard. En effet, elle découpe des mots qu'elle trouve intéressants et drôles ou encore elle les choisit pour leur couleur, leur grosseur, leur typographie. Elle puise son matériau dans divers magazines français des années soixante (*Elle*, *Paris-Match*) qu'elle privilégie pour le choix du vocabulaire offert et le lettrage varié. Elle découpe ces mots et les classe sur des plateaux selon plusieurs sous-catégories (« adjectifs », « verbes », « pronoms », « adverbes », « noms »). Pour construire ses poèmes, Julie Doucet pige au hasard quelques mots et travaille autour d'eux, que ce soit autour d'un mot particulier ou d'un thème qu'elle souhaite explorer. Comme l'écrivait Daniel Castillo Durante sur le travail de Kurt Schwitters, l'inventeur des collages Mertz de qui Doucet semble s'inspirer : « l'artiste effectue sa cueillette dans le vertige d'un dialogue d'hybridités décomposées, tout en demeurant ouvert aux signes d'une altérité vouée à la perte et à la mélancolie⁷¹ ». C'est autour de thèmes comparables que se situe la démarche de collage de Julie Doucet. L'artiste cueille ses mots à diverses sources, hybrides, afin de construire une poésie personnelle; elle fait siens les mots d'autrui à travers sa propre mélancolie.

⁷⁰ Maxime Catellier, « L'éducation sentimentale », *Ici*, 3 au 9 janvier 2008, p. 29.

⁷¹ Daniel Castillo Durante, « Kurt Schwitters et l'altérité-collage », dans *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004, p. 146.

2.1 Langue parlée, bouche ouverte : espace et lenteur à l'œuvre

Il y a dans l'écriture fragmentée de Julie Doucet, dans sa poésie morcelée, l'invention d'un langage. Non seulement l'artiste a-t-elle écrit un journal dans une langue inventée⁷², ainsi qu'un lexique qui permet de suivre cette langue inventée⁷³, mais ce langage unique fait aussi partie de ses poèmes en mots découpés. Doucet écrit avec des mots qui existent déjà, certes, mais qui sont réutilisés afin d'en faire une poésie qui se crée à même la lenteur du geste de découper et d'assembler ces mots. Comme l'ont écrit les conservateurs de la première Triennale québécoise à propos du travail de Julie Doucet : « tout en instaurant un trouble critique, qui va au-delà du côté provocateur, il n'en demeure pas moins la trace d'un langage personnel⁷⁴ ». Car, si elle aime provoquer, Julie Doucet aime aussi faire réfléchir le lecteur, le toucher, le troubler. Par ses poèmes en mots découpés, l'artiste présente des traces au lecteur/spectateur qui n'a plus qu'à les suivre afin d'entrer dans un univers morcelé, entre textes et images.

Le langage personnel dont il est question constitue bel et bien un langage poétique selon une définition large de la poésie : quelque chose de ressenti, organisé par le langage selon un rythme choisi, qui sert à faire naître des images. Henri Meschonnic note à ce propos :

Prise historiquement, il n'y a plus à sacraliser la poésie. Parce que son enjeu est le sujet de l'énonciation, qui n'est pas un sujet privilégié, mais tout sujet. Il en est la figure. Le poème l'explose, dans tous les sens du mot. En quoi il se risque.⁷⁵

Dans l'œuvre de Julie Doucet, la poésie fragmente en même temps qu'elle se risque. Elle parle le langage de l'autofiction, de la mélancolie, du manque, des blessures multiples et pratiquement indicibles, qui ne peuvent être lues que morcelées. Ce

⁷² Julie, Doucet, *Chevalladar* (journal de janvier à avril 2005), livre d'artiste, Montréal, J. R. D. impressions, 2005.

⁷³ Julie, Doucet, *Autrinisme de règhonnette – grandamme* (dictionnaire grammair – pour une lecture praticable), Montréal, J. R. D. impressions, 2005.

⁷⁴ Données du carton de présentation de l'œuvre *Le Pantalitaire*, Triennale Québécoise « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme », Musée d'art contemporain de Montréal, du 24 mai au 7 septembre 2008, commissionnée par Josée Bélisle, Paulette Gagnon, Pierre Landry et Mark Lanctôt.

⁷⁵ Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, Gallimard/Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1985, p. 275.

langage se développe d'un poème à un autre, mais aussi d'une œuvre à une autre. S'il est vrai que dans *Le Pantalitaire*, œuvre présentée dans le cadre de la Triennale québécoise au Musée d'art contemporain de Montréal en 2008, il n'y a qu'une trace de ce langage poétique et personnel, c'est plutôt dans des œuvres telles *Un, deux, trois, je ne suis plus là* ou *À l'école de l'amour* que la trace se transforme en un véritable langage personnel qui nous permet d'engager un dialogue avec l'œuvre, d'y participer.

Comme l'exprime Marina Catzaras, le livre constitue une « chambre noire (*camera obscura*), intérieur protégé, espace intime de l'histoire des mots et des formes du poète⁷⁶ ». Le livre est à la fois porteur de sens, de langage, mais également d'un secret, de quelque chose de caché qu'il nous permet de découvrir seulement si on prend le temps de le lire. Ces formes cachées créent la poésie. Mais cette alchimie ne peut être atteinte que par la lecture, la pénétration de cette chambre noire, de cette intimité. Par leur caractère intime, les poèmes de Julie Doucet sont porteurs d'un langage unique. Parce qu'ils proviennent de magazines, donc de la sphère publique, sociale et politique, mais qu'ils ont été taillés, transformés, découpés jusqu'à devenir une poésie personnelle, voire autofictionnelle, les mots de l'artiste entrent dans la sphère intime. En rencontrant ces mots hors du livre, le lecteur/spectateur se laisse envahir, rejoindre par « [d]es mots qui écri[vent] sur le corps, le corps qui s'ouvre pareil au livre qu'on ouvre⁷⁷ ». Chez Julie Doucet, ce livre est littéralement ouvert puisqu'il se retrouve morcelé, affiché sur les murs d'une galerie ou d'un musée. Le lecteur/spectateur se situe nez à nez avec les poèmes, en face à face. Des textes fragmentés comme les corps qu'ils décrivent et auxquels les corps des lecteurs/spectateurs doivent faire face.

L'espace se trouve au cœur du travail artistique de Julie Doucet puisque c'est par l'ouverture des textes à un espace muséal qu'ils acquièrent une visée artistique, que ce soit en tant que poèmes affichés dans un centre d'exposition ou au cœur d'une installation. Son travail d'écriture participe d'une pratique artistique propre aux avant-

⁷⁶ Marina Catzaras, « Poésie du corps ou corps de la poésie : close up sur écriture et peinture », dans *Peinture et écriture 2 : le livre d'artiste*, sous la dir. de Monserrat Prudon, Paris, La différence/Unesco, coll. « Traverses », 1997, p. 263.

⁷⁷ *Idem.*

gardes dites historiques⁷⁸, le collage, mais Doucet, en utilisant des mots déjà commis, est libre de réécrire avec eux sa propre histoire, d'inventer un nouveau genre de poésie qui naît de la fragmentation à travers l'espace. Avec l'évolution rapide des technologies de reproduction, ce retour au geste créateur, à la lenteur de ce geste, amène au travail de l'artiste une originalité certaine. Dans l'œuvre de Julie Doucet, la lenteur occupe depuis plusieurs années une place particulière. L'artiste a d'ailleurs créé avec l'auteur et éditeur Benoît Chaput un genre de club, le « mouvement lent », pour lequel ils inventaient des objets comme « le chronomètre retardateur à ondes », « le kit d'ustensiles lents » ou « le *starter's kit* », qui incluait une carte de membre⁷⁹.

Le processus d'écriture de l'artiste appartient à la poésie du quotidien et du banal. Jamais Doucet ne souffrira de manque d'inspiration ou de ce malaise de ne pas savoir si ses mots conviendront à décrire ce qu'elle ressent, à soutenir sa poésie. Au contraire, les mots n'étant jamais les siens, ils permettent un certain détachement par rapport à sa propre œuvre poétique. Elle ne les performe d'ailleurs jamais elle-même bien qu'elle collabore avec différents acteurs de la scène artistique montréalaise qui assurent à ses mots une voix humaine, comme ce fut le cas pour le recueil *Je suis un K*⁸⁰ qui est accompagné d'un disque. L'auteure des textes s'en trouve nécessairement déplacée. Les collages de Doucet lui permettent d'écrire de la poésie tout en refusant l'étiquette de « poète », problématique en ce sens qu'elle restreint le travail visuel de l'artiste en le transformant en travail purement littéraire, qui ne tient pas compte de la part visuelle de son œuvre, ce qu'elle ne pourrait accepter⁸¹. Il s'agit d'une écriture qui, sortie de l'espace bidimensionnel du livre, invite à pénétrer l'intimité de l'artiste dans l'espace muséal, avec toute la lenteur qu'exigent la technique du collage et la lecture de poèmes.

⁷⁸ À propos des avant-gardes historiques, se référer à l'ouvrage de Peter Bürger, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

⁷⁹ Pour prendre connaissance des modèles de ces objets, voir le site de l'artiste [en ligne] : www.juliedoucet.net dans la section « machins-things » [page consultée le 28 octobre 2008].

⁸⁰ Julie Doucet, *Je suis un K* (mis en musique par Anne-Françoise Jacques et lu par Roxanne Arsenault, Mathilde Géromin et Andria Hickey), Montréal, L'Oie de Cravan, 2006.

⁸¹ Julie Doucet dans une entrevue conduite par Catherine Cormier-Larose, Montréal, 26 mai 2007.

2.2 Fragmentation et exagération des corps et des textes

Jean-Luc Nancy, dans son ouvrage *58 indices sur le corps*, écrit qu'« un corps n'est pas vide. Il est plein d'autres corps, des morceaux, des organes, des pièces⁸² ». Cette description d'un corps fragmenté s'agence tout à fait aux dessins, aux membres et objets sculptés ainsi qu'aux textes de Doucet. Mieux, ces derniers se juxtaposent jusqu'à présenter un corps multiple, qui ne se réduit que très rarement à un seul corps. Cette fragmentation est-elle nécessaire ? Pourrait-il en être autrement ?

On constate que les corps sont toujours fragmentés chez Doucet; leurs parties s'entrechoquent et se répondent. Le lecteur/spectateur est appelé à rassembler les morceaux, à (re)créer sa propre histoire à même les fragments disposés, dessinés ou découpés par l'artiste. Cette possibilité de construction se trouve dans la poésie et dans les œuvres visuelles de l'artiste. Celle-ci appelle à un dénudement de l'environnement, elle appelle à un repositionnement dans le temps et dans l'espace du spectateur. Les œuvres se gorgent et se gavent de cette présence. Bien que ces fragments puissent être présentés comme tels (et souvent pris ou analysés ainsi, en tant que fragments), il n'en demeure pas moins que leur portée augmente en étant transposés à travers une fiction autre que la leur, celle du lecteur/spectateur par exemple. En s'émancipant, ces fragments se re-multiplient et invitent à une compréhension différente de leur existence, ou alors à un regard intime, impliqué, présent à même leur matérialité.

La présence de l'autre est évidente dans le travail de Doucet. Plusieurs acteurs et personnages sont conviés dans ses histoires, que ce soit les objets inanimés, qui prennent subitement vie autour de l'héroïne ou du héros d'une bande dessinée, la procession de petits personnages et de membres humains qui sont interchangeables au cours des mois que dure l'installation, ou encore les demandes impératives du « je » lyrique à la fin de certains poèmes. Ces interactions tournent très souvent autour d'une fragmentation corporelle; elles parlent de toucher, de vue, d'ouïe, de goût et même d'odorat. Le corps fragmenté est positionné pour faire appel à différents sens à divers moments. Il y a lieu de s'interroger sur la pertinence de vouloir faire en sorte que le

⁸² Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps* et *Extension de l'âme* suivi de Ginette Michaud, *Appendice*, Québec, Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2004, p. 33.

corps devienne un tout à tout prix. Pour paraphraser Jean-Luc Nancy, le corps ne parvient pas à être autre chose que ce qu'il est. Chez Doucet, il est fragmenté, morcelé, brisé.

Il y a également dans la poésie de Doucet toute une dimension de la fragmentation travaillée par l'esthétique de présentation. Utilisant des mots découpés dans différents journaux ou magazines, puis assemblés afin d'en faire des poèmes, la fragmentation occupe tout l'espace. Bien que les mots découpés soient présentés dans les versions finales des poèmes de Doucet comme un tout par leur couleur unie⁸³, ils appartiennent à un monde de la fragmentation. Ils ont été sectionnés, conservés, choisis et recollés afin de raconter une histoire, mais ils ne perdent en rien leur indépendance graphique de fragments. Cette hybridation entre différents registres d'analyse, de compréhension et de réception est une formule que Doucet se plaît à utiliser. Non seulement ses poèmes sont-ils morcelés, mais ils créent par leur esthétique un effet de présence et d'absence, une représentation divisée et pourtant bien corporelle du monde. La fragmentation y est à la fois matérielle et sémantique, poétique et installative.

2.3 *Un, deux, trois, je ne suis plus là*

Julie Doucet a présenté en 2007 à la Biennale de Montréal quatorze feuilles où se dressaient, timides, des poèmes en mots découpés. Dans cette œuvre, les textes vont plus loin qu'une prise de position à la fois sceptique, cynique et ludique sur le monde, ils sont des coups de couteaux. L'œuvre *Un, deux, trois, je ne suis plus là* est probablement l'œuvre la plus personnelle de l'artiste et cela se ressent sur le plan littéraire. Non seulement le texte donne-t-il à lire les peurs du « je » lyrique face au monde, mais les quatorze courts poèmes se suivent narrativement, un peu comme s'ils faisaient partie de la même suite poétique. Nous rencontrons ainsi un moi au visage caché dans ses mains qui nous apprend qu'elle n'a rien à dire, qu'elle est quasi-invisible dans ses vêtements de tous les jours. Dans sa lenteur et son invisibilité, elle

⁸³ Cette couleur unie est atteinte par la sérigraphie, technique d'imprimerie qui ressemble à celle du pochoir, utilisant des écrans de soie interposés entre l'encre et le support. Doucet utilise la sérigraphie pour la grande majorité de son travail, que ce soit dans les livres publiés, les poèmes affichés dans l'espace muséal ou les livres d'artiste.

continue pourtant d'avancer, seule avec tous ceux qui avancent aussi seuls, seuls ensemble, jusqu'à ce que, prisonnière dans sa peur, elle se dérobe complètement au monde. Les derniers vers, « Je/ne/suis/plus/là », tout en cassures et scandés, parlent d'une disparition déjà amorcée et reprennent le titre de l'œuvre : effet d'escalier sur lequel descendent les mots.

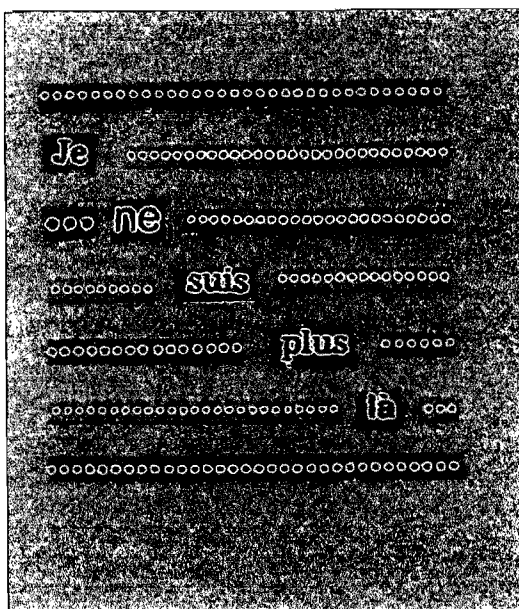


Figure 2.7 Julie Doucet, *Sans titre (Je ne suis plus là)*, 2007, poème en mots découpés extrait de l'installation *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, Biennale de Montréal. Source : courtoisie de l'artiste. Crédits photographiques : C. Cormier-Larose.

L'artiste casse les vers, s'il convient encore de parler de vers, en présentant un seul mot sur chacune des lignes du poème à strophe unique. Ces mots sont encadrés de points, des points de suspension démultipliés, et leur positionnement crée une ligne oblique. Le fait qu'ils soient de grosseur et de caractères différents met l'emphase sur le souffle coupé du poème, sur l'angoisse de disparaître et surtout de disparaître sans que personne ne s'en aperçoive. La mise en forme le souligne d'ailleurs, comme si ces mots faisaient une chute, s'ils peinaient à dire leur message, s'ils disparaissaient eux-mêmes. Cette disparition peut être celle de l'auteure, mais elle peut également s'adresser au lecteur/spectateur, le « je » servant de point d'ancrage afin de toucher l'autre, de qualifier sa disparition à lui aussi.

Pour une des rares fois dans le parcours de l'artiste, les mots occupent tout l'espace. Ils l'envahissent, ils se présentent seuls dans toute leur terrible indifférence

de mots et semblent dire : lisez-nous, nous sommes une œuvre d'art. Ces textes ont été présentés dans une pièce exiguë où ils paraissaient encore plus petits sur les murs blancs, disparaissant entre une grande fenêtre et un calorifère. Plusieurs personnes, comme c'est trop souvent le cas avec les œuvres où il y a lecture à faire, pénétraient dans la salle, soupiraient et se retiraient sans même les avoir lues. Par contre, dès que quelqu'un amorçait la lecture, il lui était ensuite impossible de se dégager d'un sentiment poignant et terrifiant, celui d'une ressemblance malaisée, associée à ces mots sur les pages, celle de savoir qu'il y appartenait aussi. Les textes mettent à l'épreuve le lecteur/spectateur. Les poèmes et lui sont seuls ensemble.

Aron Kibédi Varga note :

La pragmatique du texte écrit est différente : l'aspect performatif et la visibilité du texte semblent réduits à un minimum, le lecteur est devenu lui-même l'exécutant. Il n'y a plus d'interactivité entre un ou plusieurs exécutants professionnels et un public, seules existent la page et l'écriture telles qu'elles sont perçues par le lecteur solitaire⁸⁴.

Pourtant, le travail de Doucet dément cette affirmation. En effet, qu'arrive-t-il lorsque le lecteur n'est plus seul, lorsque les mots se retrouvent affichés à même l'espace public, lorsqu'ils se présentent nez à nez avec lui ? Si ce dernier prend le temps de les lire, il se retrouve à l'intérieur même de la poésie, il voit des correspondances avec sa propre vie. La fiction s'écrit à plusieurs, par l'artiste et le public, elle grandit à l'intérieur d'une communauté de solitaires. La pratique de Doucet coïncide toutefois avec une des questions que pose Varga : « il faut commencer précisément par l'étude des cas où la distinction fait problème, où les frontières semblent s'effacer. Où tracer les limites qui séparent le texte et l'image, où entrevoir le seuil qui permet de passer de l'un à l'autre ?⁸⁵ » Varga suggère, afin d'étudier les limites entre texte et image, que l'on doive nécessairement se tourner du côté des « coïncidences, c'est-à-dire des cas où la forme des deux artefacts est inséparable⁸⁶ ». Le travail de Doucet, comme bien d'autres artistes et écrivains contemporains, cherche à sortir de ces catégories (les

⁸⁴ Aron Kibédi Varga, « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans *Text and Visuality : Word & Image Interaction 3*, sous la dir. de *The International Association of Word and Image Studies*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 77-92.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 80.

coïncidences ou le poème figuratif, le poème visuel et la peinture textuelle), il se situe justement là où la distinction fait problème, selon l'expression même de Varga.



Figure 2.8 Julie Doucet, *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, 2007, vue de l'installation à la Biennale de Montréal 2007. Source : courtoisie de l'artiste. Crédits photographiques : C. Cormier-Larose.

Cette hésitation entre texte et image, entre espace et format, est activée d'une autre manière, soit par le travail en série. Les quatorze poèmes en mots découpés de Julie Doucet peuvent sembler identiques au premier regard : quatorze pages sur lesquelles sont collés des poèmes rectangulaires de dimension comparable. Ce n'est qu'en s'approchant, en se mettant à leur hauteur, nez à nez avec eux, que le lecteur-spectateur peut pénétrer l'histoire qu'abritent ces feuilles et s'y immiscer. En y mettant sa participation, le lecteur/spectateur voit ainsi se dévoiler devant lui une intimité craintive et essoufflée :

Je suis à peine visible
je m'efface au contact
des autres derrière mon
grand sourire

Dans ce poème, le grand sourire sert de déguisement, de travestissement, de masque. Il se place seul devant rien. L'appel aux autres place le public en crise afin de le faire sortir de sa routine et de l'amener dans une collectivité qu'il oublie trop souvent. Une

dualité est ainsi créée, entre l'intime et le public, le neutre et le pluriel, le mobile et l'immobile.

2.3.1 Être soi et les autres : la charge autofictionnelle

Il y a un personnage qui hante toutes les œuvres de Julie Doucet et qui représente l'artiste. Bien qu'elle ne se résume pas à une autofiction, l'œuvre de Doucet témoigne d'une nette tendance autofictionnelle qui consiste en la mise en scène de soi par le biais des médiums. Cette tendance est présente depuis l'apparition, dans les années quatre-vingt, du célèbre fanzine de l'artiste intitulé d'une façon provocante *Dirty Plotte*. Partout dans ses bandes dessinées, Julie Doucet a été l'actrice de toutes ses aventures. Depuis qu'elle a abandonné le milieu de la bande dessinée il y a dix ans, Julie Doucet ne s'est pas détachée d'elle-même et continue de s'afficher haut et fort au cœur de son œuvre. À ce propos, Anne Elizabeth Moore écrit : « *[Doucet] is also successful, in part because her cartooning past gives her current work a strong narrative and autobiographical root people seem drawn to*⁸⁷ ». Le lecteur/spectateur est en effet enclin à se rapprocher d'une œuvre dans laquelle il se reconnaît, où les personnages (ou encore la narratrice) lui ressemblent. Le lecteur, habitué à voir Julie Doucet se mettre en scène dans ses bandes dessinées, continue à voir cette inscription de l'auteure dans son œuvre poético-visuelle. Dans les poèmes présentés à la Biennale de Montréal, même s'il n'y a pas d'image en tant que telle, il n'y a pourtant aucun doute que le travail autofictionnel que l'artiste poursuit depuis des années y prend son essor. Plutôt que de se caractériser comme un personnage de bande dessinée en pleine action et de performer sa vie dans l'image, ce sont les mots découpés qui décrivent, performant et transmettent les parties de la vie de l'artiste.

L'autofiction rend la frontière entre réalité et fiction trouble, elle fait état d'une identité changeante, d'une reconstruction permanente où le soi s'adapte à chacune des situations. Selon Régine Robin, « cette multiplication de soi, cette permanente autocréation entraîne paradoxalement une extrême fragilisation de soi [...] chacun lutte pour sortir de soi, s'objectiver, pour ne pas se ressembler tout en craignant la

⁸⁷ Anne Elizabeth Moore, « Julie Doucet : Interview », *Punk Planet*, n° 73, mai-juin 2006, p. 49.

dissolution⁸⁸ ». Dans l'œuvre *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, cette fragilisation, ce désir de ne plus se ressembler se lit à même le texte. La dissolution est présente à chaque fois parce que « je ne suis plus là » ou que « je m'efface au contact des autres ». Que Julie Doucet soit l'actrice principale de sa poésie change une partie de l'analyse car, bien que les mots demeurent inchangés, le lecteur/spectateur peut se faufiler au cœur de l'univers travaillé par l'artiste. Il s'y reconnaît et s'y sent moins seul.

Une collectivité engendrée par la peur terrible d'être seul(e) traverse toute l'œuvre de Julie Doucet et rend cette collectivité elle-même angoissante, empreinte d'un sentiment d'étrangeté. Le désengagement orchestré par le choix d'écrire des poèmes avec les mots des autres se trouve ici inversé. En effet, la solitude permet une communion qui n'aurait pu être possible autrement. Comme le souligne Judith Butler : « la perte a fait de nous tous un "nous" ténu. Et si nous sommes confrontés à la perte, c'est que nous avons possédé, que nous avons désiré et aimé, que nous avons lutté pour trouver les conditions de satisfaction de notre désir⁸⁹ ». Ce « nous » est permuté dans la poésie de Doucet par un désir de découverte qui ne consiste pas à désirer davantage que ce que l'on possède, mais à accéder à un univers plus grand que celui que l'on connaît déjà et dont on a fait le tour. Les sujets dont parle Julie Doucet (perte, mélancolie, fragmentation, violence) sont des tremplins afin de tendre vers une collectivité et vers un monde plus grand que celui représenté dans la quotidienneté de ces sujets. Nous sommes emmurés, emprisonnés dans la performance identitaire, voilà pourquoi on ne cesse de tendre vers la collectivité, pour reposer son poids sur les autres afin qu'il soit moins lourd à porter. On espère toujours une rencontre. Au fond, peut-être tente-t-on de démontrer que l'omniprésence de soi est possible autrement, dans des corps tellement morcelés qu'ils n'ont ni propriétaire, ni unité; trop fragmentés pour tenir dans un seul regard.

⁸⁸ Régine Robin, *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1997, p. 89.

⁸⁹ Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001* [trad. de Jérôme Rosanvallon], Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 46.

2.3.2 Trois petits tours et puis s'en vont : la peur à souffle coupé

Dans l'œuvre *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, il y a des manques d'air qui adviennent quand on ne peut plus parler. Le lecteur/spectateur a les mains devant la bouche, le souffle court. Il sent qu'il n'y a plus rien à dire et, pourtant, ce petit quelque chose, là, découpé et collé sur ces panneaux : des portraits d'un sujet exposé aux autres et inquiet de se voir reconnu. Les mots s'essoufflent dans le travail de Doucet :

je parle pas je dis
rien et rien de plus les
mots manquent d'air
chez moi les plus forts
survivent les autres
meurent étouffés au bord
de mes lèvres sèches

Ces fragments, ces bribes angoissées, voilà le souffle qu'ose exposer Julie Doucet. Loin d'être un cri, ses poèmes en mots découpés chuchotent et grésillent, comme s'ils se trouvaient trop près de la nuit et du vent, capables seulement de piéger le lecteur/spectateur et de le regarder griller, comme chacun s'y est laissé prendre. Des mots comme on attrape la crève, sournois, que l'on doit craindre comme une maladie contagieuse et dégénérative.

Chez Julie Doucet, il y a une méfiance envers les autres, ces gens que l'on croise, ceux que l'on ne connaît pas. Ils nous bousculent et nous frôlent. Alors, le lecteur/spectateur ne se sent plus protégé, la couche protectrice entre lui et le monde échoue à ne pas laisser s'échapper un petit bout de ses pensées ou de ses peurs. Les autres prennent toutes sortes de formes et de voix; ils terrifient. Ils viennent arracher le reste de nos regards sur le monde entier, celui contre lequel il faut lutter à chaque pas; comme si mettre de la distance entre nos corps et le monde allait nous sauver du quotidien, sauver notre peau.



Figure 2.9 Julie Doucet, *Sans titre (Je m'attends au pire)*, 2007, poème en mots découpés extrait de l'installation *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, Biennale de Montréal. Source : courtoisie de l'artiste. Crédits photographiques : C. Cormier-Larose.

S'attendre au pire, c'est le prévoir, l'organiser, savoir que par la plus petite porte (entr)ouverte, le plus petit pore visible, l'autre peut pénétrer. Bien qu'il y ait une possibilité qu'il nous reconforte, il pourrait surtout nous blesser. Le parapluie est un objet très intéressant dans ce poème car il ne protège plus de la pluie, il protège de l'autre. Il devient un moyen de défense auquel, de prime abord, on ne penserait pas, qui relève de la bande dessinée ou de la fantaisie : le pingouin de Batman cache des somnifères en aérosol dans le bout de son parapluie; Mary Poppins voyage à la rencontre des familles qui ont besoin d'elle à l'aide d'un parapluie. Il se peut que ce parapluie annonce quelque chose de plus grave encore. En effet, si un parapluie peut nous rendre imperméable, à l'abri des autres, c'est peut-être parce que les autres pleuvent de partout, ils tombent du ciel. Par conséquent, il devient extrêmement difficile de se mettre à l'abri d'eux.

La métaphore du parapluie est significative quant à la poésie du beau puisque La Fontaine décrivait la beauté comme « la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une

machine à coudre sur une table de dissection⁹⁰ ». Si nous associons directement cette description pré-surréaliste de la beauté au poème de Julie Doucet, nous entrons de plain pied dans l'univers onirique, ludique et étrange de l'artiste où il n'est pas rare d'entendre des objets de la vie quotidienne parler, où un simple parapluie peut devenir le meilleur outil de protection contre le monde extérieur. D'ailleurs, convoquer Lautréamont pour discourir de la poésie de Julie Doucet n'est pas innocent puisque, dans *Les Chants de Maldoror*, il s'adresse directement au lecteur, il lui fait une place dans sa fiction, l'interpellant (« ô lecteur »), lui demandant de s'impliquer dans la suite des chants. C'est également ce que tentent de faire les poèmes de Doucet affichés dans l'espace muséal. Bien qu'ils parlent des autres comme d'une menace, ils tentent de toucher le lecteur/spectateur, de le sortir individuellement de cette masse anonyme et angoissante des autres et de le rallier à sa cause.

Qui est cet autre? Que nous veut-il? Pourquoi se tient-il là? Anne-Marie Christin pose la question autrement : « on se rend compte de ce que l'altérité absolue de l'écriture puisse néanmoins affecter, du dehors, en son dedans, la parole vive : l'altérer⁹¹ ». En effet, comme c'est le cas chez Doucet, la rencontre du texte avec le lecteur/spectateur crée une ouverture que l'artiste ne peut plus contrôler. L'intimité des uns vient donc se frotter à l'intimité de l'autre et ce sont ces « rencontres fortuites » qui servent à solidifier à la fois la relation à l'altérité et à l'intime, à les morceler pour créer une nouvelle identité qui permet d'entrer dans le texte. Plutôt que de l'altérer, la rencontre avec l'autre fortifie cette ouverture. En poursuivant sa réflexion, Christin parle de l'idéogramme en des termes qui peuvent s'appliquer à l'œuvre *Un, deux, trois, je ne suis plus là*. Elle affirme qu'il est « magie de l'altérité, spectacle stable à deux entrées symétriques, [qu'il] se noue ici dans une complicité fausse, bizarre, une intimité qui se fuit⁹² ». Dans la poésie de Doucet, ces deux entrées symétriques sont celles des mots et du collage qui se retrouvent apeurés au cœur de l'œuvre et qui sentent que leur identité respective entre en choc avec celle de l'autre, qu'il y a un risque de contagion.

⁹⁰ Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Les Chants de Maldoror*, « chant sixième » dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Poésie », 1973 [1869], p. 234.

⁹¹ Anne-Marie Christin, *op. cit.*, p. 74.

⁹² *Ibid.*, p. 47.

Des poèmes en mots découpés de Julie Doucet émane un théâtre de l'altérité, propice à une rencontre imprécise mais nécessaire avec le lecteur/spectateur. La complicité qui en résulte est elle aussi complexe, à la fois fausse et bizarre, car il est dangereux de retrouver sa propre intimité affichée à même l'espace public, transcrite dans les mots des autres. La spatialité des mots joue dans ce cas un rôle important puisque si on lit seul un recueil de poésie, cela ne peut plus être le cas lorsqu'on pénètre à l'intérieur d'une œuvre d'art : il y a des spectateurs tout autour. Être touché advient à la vue et au su de tous. Dans son adresse au lecteur, les poèmes de Doucet mettent en scène un « je » lyrique qui se protège de l'autre mais qui en fait aussi son interlocuteur. En effet, le « je », se met « à l'abri de vous », ce « tu » lecteur/spectateur qui s'est transformé en « vous » dans une formule de politesse. Le « je » lyrique vouvoie l'autre mais il ne s'adresse pas moins à « nous », à « je », à « moi », à celui ou celle qui se tient devant l'œuvre. Ce « vous » pourrait aussi être interprété comme faisant partie intégrante de la masse des autres, ces « ils », ceux qui veulent prendre, engoutir, avaler. Qu'il se reconnaisse ou non dans les descriptions de ce « vous » à qui les mots sont adressés, le lecteur se trouve néanmoins en tête à tête avec le poème et doit entrer dans ce monde intime, d'où l'étiquette d'herméticité que l'on attribue parfois à la poésie alors que c'est tout simplement notre peur de lecteur, celle de l'intime et de l'engagement, qui nous empêche d'apprécier un poème ou de se laisser toucher par lui.

Les textes de l'œuvre *Un, deux, trois, je ne suis plus là* jouent sur cette peur du lecteur et la transposent dans le texte lui-même, en nous présentant un « je » qui a peur du contact avec les autres, de ce que les autres pourraient faire. En même temps, il est pétrifié à l'idée d'être invisible, disparu. Le corps se retrouve bouclier, il est brandi entre son intimité et le monde pour assurer que rien ne le touche, que rien ne prenne dans ses tripes, pour ne pas que tout devienne embrouillé et qu'il finisse par être seul, vraiment. Voilà pourquoi le lecteur/spectateur se surprend à toujours lire attentivement, sans oser lire au complet. Il serait trop facile d'appartenir, sans le vouloir, à ce « nous » qu'il connaît déjà trop bien. Et pourtant, la pièce franchie, un seul mot qui s'accroche à la paupière et il est déjà trop tard. Le lecteur/spectateur

appartient à l'œuvre même s'il tente de s'en détacher : quatorze tentacules à la voix brisée, déjà bien vivantes à l'intérieur de chacun de nous.

2.3.3 Mélancolie et violence

Dans le travail de Doucet, la mélancolie constitue un état d'esprit permettant de comprendre à la fois sa démarche de bédéiste, de poète et d'artiste visuelle. Denilson Lopes propose une définition de la mélancolie comme étant :

un désir de mémoire dans un monde dominé par la vitesse. [...] La mélancolie relance un passé sans arrêt perdu, un présent couvert de ruines et un futur vidé de tout sens utopique. En se focalisant sur le temps, la mélancolie devient un savoir qui se concentre sur la matérialité des choses créées, un micro-regard qui valorise le détail et le quotidien.⁹³

Par sa technique d'écriture et par les sujets abordés, Julie Doucet privilégie effectivement la lenteur, la quotidienneté et la matérialité des objets/sujets qu'elle travaille. Elle cherche les traces de cette collectivité à même sa réalité, bien que cette collectivité soit souvent excessive ou inapprochable. D'où l'ampleur de sa mélancolie : la peur de cet entre-deux où, même entouré de gens, « nous » sommes toujours seuls, en attente de quelque chose qui fuit.

⁹³ Denilson Lopes, « L'actualité de la mélancolie », dans *Passions du passé. Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, sous la dir. de Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2000, p. 94.

Je suis lent e J' avance
 un petit peu à tous les
 jours le dos au mur
 long DE ma vie Je me
 sauve au ra Lenti
 quotidien nement

Figure 2.10 Julie Doucet, *Sans titre (Je suis lente)*, 2007, poème en mots découpés extrait de l'installation *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, Biennale de Montréal. Source : site du Centre d'art contemporain de Montréal : www.ciac.ca/biennale2007/fr/doucet-j.html. Crédits photographiques : Guy L'Heureux.

Le temps se trouve au cœur des préoccupations du mélancolique. Selon la définition de la mélancolie donnée par Lopes, la mémoire doit être sauvée d'un monde dominé par la vitesse. Mais quand le sujet est mélancolique de sa propre vie, quand la perte s'opère à l'intérieur de lui-même, cela exige un ralentissement, une fuite perceptible, une lutte quotidienne pour tenter de rejoindre qui il était avant. La lenteur constitue également une manière de réagir contre cet autre qui nous hante, elle permet de tracer une ligne entre les choses, entre les différentes disciplines, entre nos vies. La lenteur prend place dans un espace délimité par un désir irrépessible de faire taire, d'exiger de ce monde qui avale de ralentir, de s'opposer à lui dans un ralentissement qui nous reconnaît pleinement en tant que nous-même.

Dans la lenteur propre à sa mélancolie, l'artiste présente toujours ce même visage, ce même portrait que le lecteur/spectateur superpose à son propre visage. Julie Doucet travaille une nouvelle définition de l'autportrait. C'est dans une poésie de mots découpés qu'elle se fragmente, se crée un visage, qu'elle se « portraitise ». Dans son essai intitulé *Le regard du portrait*, Jean-Luc Nancy s'intéresse spécifiquement au fait que toute image est portrait parce qu'elle représente « ce qui touche, qu'elle traduit

quelque chose d'une intimité qui se porte à la surface⁹⁴ ». Affichés ainsi dans l'espace muséal, les poèmes de Doucet sont des images, ils élaborent une intimité qui se porte à la surface, qui éclate au visage du lecteur/spectateur. Lorsque le lecteur/spectateur se trouve face à un portrait qui lui ressemble et l'écorche, qui laisse sur lui des traces et probablement une nouvelle cicatrice, il doit se protéger, riposter ou alors s'associer. Le caractère dangereux de l'exposition de textes dans l'espace muséal réside dans le fait que la sphère privée se retrouve exposée, dépossédée de son caractère intime et est catapultée dans l'espace public, à travers les autres. L'expérience artistique s'en trouve ébranlée et parfois un combat entre intimité et protection de l'intime s'engage.



Figure 2.11 Julie Doucet, *Sans titre (Je tremble)*, 2007, poème en mots découpés extrait de l'installation *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, Biennale de Montréal. Source : courtoisie de l'artiste. Crédits photographiques : C. Cormier-Larose.

Cet autoportrait est violent car il passe directement de l'intérieur pour s'exposer à l'extérieur. Il n'utilise aucun filtre, aucune protection : douleur ensanglantée exposée à l'ensanglantement des autres, ces « grands couteaux en métal froid ». Il s'agit d'une violence qui, comme l'écrit Jean-Luc Nancy, « se tire de son rapport à la vérité⁹⁵ », pour ne pas dire à l'intimité. Elle laisse planer, comme une épée

⁹⁴ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 32.

⁹⁵ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003, p. 45.

de Damoclès au-dessus de la tête du lecteur/spectateur, la possibilité toujours tendue d'une violence à survenir. Si elle ne survient pas immédiatement, cette violence fait partie de ce quotidien qui s'étire, autant chez le mélancolique que chez le violenté.

Pourquoi alors s'attaquer au ventre ? La question est intéressante parce que le corps se trouve soudainement décrit très précisément. Ce morceau de corps, le ventre, prend toute la place, il esquisse un portrait de cette personne terrifiée, de ces gens filiformes comme des couteaux de métal qui l'encerclent, qui visent le ventre, qui « veulent [la] crever ». Cet autoportrait transforme l'artiste en une piñata qui donnera des réponses lorsqu'elle sera ouverte à coups de couteau. Le ventre amène à sa suite deux hypothèses. La première est que l'artiste se sent attaquée, encerclée comme dans les films, quand les méchants essaient toujours de transpercer le ventre de la victime avec un couteau. Par contre, dans le poème, il s'agit de la réalité qui est toujours terrifiante; les gens sont perçus comme des couteaux, l'attaque peut survenir à tous moments. La seconde hypothèse suppose que la narratrice est de sexe féminin, en dépit de toute marque grammaticale du féminin dans le poème, et que le ventre, point de gravité de l'être humain, est encore plus significatif pour la femme à cause de l'enfantement. Dans son essai *Échographies*⁹⁶, Martine Delvaux note qu'être enceinte, c'est être mélancolique. En portant un enfant que l'on ne peut pas voir, on porte un écho, un fragment, un fantôme. Quand l'enfant finalement naît, on perd ce sentiment d'être envahie bien que l'enfant soit maintenant visible. Cette présence de l'intérieur du ventre à l'extérieur amène à sa suite la mélancolie, l'angoisse d'un ventre vide, qui a rendu présent ce qui était invisible.

Dans un monde où la norme consiste à ne pas se soucier de l'autre, à préserver son intimité, il y a un certain effet d'étonnement à voir écrit sur le mur ce que chacun pense tout bas à certains moments : « Je m'attends au pire, la société est une menace permanente, les hommes sont malfaisants » (voir figure 2.9). Que l'autre puisse se transformer, par le regard du lecteur/spectateur, en une collectivité devenue la seule solution après avoir lu ces poèmes relève d'une réalité surréelle. Bien sûr, tous veulent pouvoir écrire qu'« ils ne sont jamais seuls, jamais », pour reprendre une autre ligne d'un poème de Doucet. Daniel Castillo Durante affirme qu'« en s'écrivant, le

⁹⁶ Martine Delvaux, *Échographies*, Gatineau, Vents d'Ouest, coll. « Passages », 2007.

mélancolique essaie de saisir ce qu'il a perdu. Cette tentative exige de sa part beaucoup d'énergie qui peut se traduire en violence⁹⁷ ». Cela n'est pas étranger à la poésie de Julie Doucet et aux nombreux moyens de défense qu'on y retrouve, dont celui d'amener un parapluie partout où elle va pour se protéger des autres. Ces techniques de protection donnent à la mélancolie un espace où évoluer, collée sur la narratrice, tel un bouclier entre elle et le monde.

« Ouvrir le corps, c'est littéralement l'éventrer, mais c'est aussi le déconstruire⁹⁸ » écrit Michaël La Chance. Ce mélange d'ouverture et de déconstruction rappelle les gens transformés en grands couteaux décrits par Doucet. Ce sont eux qui ouvrent le corps. Par la déconstruction, les restes impliquent un corps en morceaux dont les fragments servent à écrire la poésie. Dans son ouvrage *Au fond des images*, Jean-Luc Nancy poursuit sa réflexion sur la violence. Il affirme que l'image nous jette l'homogénéité en pleine face, « elle la jette au-devant de nous, et ce jet, cette projection fait sa marque, son trait même et son *stigma* : son tracé, sa ligne, son style, son incision, sa cicatrice, sa signature, tout cela à la fois⁹⁹ ». Ces marques peuvent représenter le morcellement de l'œuvre ou encore les fragments de mots découpés. Lorsque la violence est prise à partie, un combat entre image et intimité se met en branle. Jean-Luc Nancy affirme : « l'image me jette à la figure une intimité qui m'arrive en pleine intimité – par la vue, par l'ouïe ou par le sens même des mots¹⁰⁰ ». Cette attaque à l'intimité de l'autre se répète à travers toute l'œuvre de Doucet.

Dans la poésie de l'artiste, on pénètre physiquement à l'intérieur de l'œuvre. À travers l'acte de lecture, le lecteur/spectateur se trouve immergé à l'intérieur des poèmes qui se présentent à lui sur tous les murs, à la fois de face, de profil et de dos. Il devient pratiquement impossible de ne pas les lire/voir. Au fil du processus de lecture, le lecteur/spectateur commence à ressentir de plus en plus l'angoisse d'être seul. Chez Doucet, c'est généralement l'autre qui risque de devenir violent. Cela implique que l'artiste réagit à la violence du monde, qui la violente déjà par ses mots et ses images. Jean-Luc Nancy résume cette situation en affirmant qu'« il faut admettre aussi que non

⁹⁷ Daniel Castillo Durante, *op. cit.*, p. 197.

⁹⁸ Michaël La Chance, *Frontalités, censure et provocation dans la photographie contemporaine*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2005, p. 139.

⁹⁹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁰ *Idem.*

seulement la violence, mais la violence extrême de la cruauté, rôde au bord de l'image, de toute image¹⁰¹ ». C'est sur cette violence que jouent les poèmes de Doucet, mais également sur ce rapport à l'autre qui permet au mieux de contrer la violence, au pire de la répandre collectivement. Et s'il est impossible de s'en défaire, cette perte ajoutera une nouvelle teinte au présentoir de la mélancolie ambiante.

2.4 *À l'école de l'amour*

L'installation *À l'école de l'amour* a été présentée dans l'agora de la galerie Clark sur une période de huit mois entre août 2005 et avril 2006, alors que Julie Doucet y était artiste en résidence. Dans cette œuvre, l'artiste joue la carte de la vocation éducative dans le rapport avec le public en intégrant le mot « école » dans le titre de l'œuvre, non pas comme une école de pensée mais bien comme à la petite école. À cet effet, la disposition des tablettes sur le mur rappelle celle des pupitres en rang d'oignon de l'école primaire. Le lecteur/spectateur se retrouve donc à l'intérieur même de la classe et la matière ne lui est pas étrangère, sujet universel dans lequel tous peuvent se projeter : l'amour.



Figure 2.12 Julie Doucet, *À l'école de l'amour*, 2006, vue de l'installation au Centre Clark. Source : courtoisie du Centre Clark.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 52.

Les gens pénétraient dans la galerie et se retrouvaient en face à face avec une œuvre déployée sur un mur, constituée d'une myriade de petites sculptures colorées déposées sur des blocs de bois cloués à même le mur et faisant office de tablettes. Un livre d'artiste (une grande feuille pliée en accordéon sur laquelle des mots découpés étaient collés¹⁰²) complétait le portrait sur la plus basse tablette à droite. L'artiste s'amusa à changer, échanger, déplacer et remplacer les petites sculptures et le livre d'artiste de cette œuvre évolutive. Il y avait à proprement parler une évolution dans l'installation parce qu'en plus de n'être pas statique, elle devait être vue mensuellement par le lecteur/spectateur afin qu'il ne perde pas le fil de l'histoire; rappel ludique que l'éducation dépend d'une fréquentation régulière de l'école. S'il est vrai que les sculptures créaient une suite plutôt vague, les livres d'artiste évoluaient au fil des mois, explicitant ce qu'on apprend à l'école de l'amour. Ainsi, si le lecteur/spectateur visitait l'œuvre régulièrement, il se retrouvait au centre d'une performance se déployant à même l'agora de la galerie. Les sculptures, en changeant, devenaient les acteurs du propos explicité par les poèmes en mots découpés, qui changeaient eux aussi. Bien vite, le spectateur s'apercevait que les petites sculptures représentaient souvent des parties du corps humain, en particulier des pieds, des mains et des phallus. Les traits de peinture noire sur les fragments de corps sculptés dans des tons colorés, principalement rose et rouge, faisaient penser à l'univers de la bande dessinée ou encore à celui du graffiti, plus particulièrement à celui de l'artiste urbain Keith Haring, bien connu pour avoir assailli la ville de New York de ses dessins vifs et colorés de phallus, de personnages, de bébés ou de chiens dansants. C'est par leurs traits noirs et la mouvance des sculptures que l'univers de Haring trouve une résonance dans celui de Doucet. Julie Doucet change toutefois la donne en fragmentant ses sculptures pour n'en présenter que des bouts, comme une histoire du corps à compléter. Évidemment, la filiation avec le travail de Keith Haring se retrouve aussi dans les thématiques communes, tous deux travaillant sur les nombreuses significations et représentations de l'amour, dans la ville même ou à travers des corps tronqués.

¹⁰² Les poèmes de l'installation en sérigraphie originale sont disponibles regroupés dans un coffret pour consultation aux Archives nationales du Québec et ont également été publiés dans Julie R. Doucet, *À l'école de l'amour*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2007.



Figure 2.13 Keith Haring, *Untitled*, 1984, encre, acrylique et huile sur toile. Tirée de : Élisabeth Sussman, © Keith Haring, New York, Whitney Museum of American Art, 1997, p. 252.

L'idée d'un corps morcelé revient dans *58 indices sur le corps* de Jean-Luc Nancy : « un corps est une collection de pièces, de morceaux, de membres, de zones, d'états, de fonctions. C'est une collection de collections¹⁰³ ». C'est exactement ce qui se passe dans l'installation *À l'école de l'amour* : Doucet nous présente des fragments qui correspondent à des collections de corps, comme si de mois en mois elle tentait une certaine classification, cherchant à créer un amalgame de corps-modèles, de corps-exemples. Ces corps doivent être assemblés afin de faire sens, afin que l'histoire puisse se construire. Le problème causé par cette classification réside dans le fait que le corps appartient toujours à la même installation. Le corps a besoin d'être plusieurs fois représenté (et différemment) afin de prendre forme ou d'être assez uni pour appartenir à une collection. Chez Doucet, la poésie obéit à la même logique, à la même esthétique de déconstruction-reconstruction. Elle forme une collection de mots découpés, fragments collés et lus dans le corps mouvant de l'œuvre.

Selon Josette Féral, la théâtralité se situe entre l'espace du quotidien et celui de la représentation, entre la réalité et la fiction¹⁰⁴, ce à quoi les œuvres de Julie Doucet

¹⁰³ Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁴ Josette Féral, « Introduction », *Substance*, vol. 31, n° 98-99, 2002, p. 11.

répondent parfaitement. Dans son installation *À l'école de l'amour*, l'artiste utilise les différentes sculptures afin de créer une histoire construite de toutes pièces, d'installer une trame narrative à l'œuvre. Cette mise en scène amène un métissage entre art et vie ou, mieux encore, entre fiction artistique et quotidienneté. Malgré le fait que chacun des poèmes soit écrit à la première personne du singulier, l'autre se sent touché par la dramatisation des événements et des situations, et une complicité s'installe entre le lecteur/spectateur et l'artiste.

Si l'on poursuit l'hypothèse d'un théâtre où chacun est convié, la représentation mise en scène par Julie Doucet permet d'utiliser le corps au complet. Bien qu'il se trouve fragmenté, le corps est toujours présent dans l'œuvre de Julie Doucet, soit par morceaux de corps, à même le corps de l'œuvre ou alors par le corps du lecteur/spectateur, qui doit circuler dans la pièce où est présentée l'œuvre. À propos du corps et de sa théâtralisation, Peter Brooks affirme :

*The notion of the modern body is first of all intertwined with the new notion of personal identity. [The meaning of the body] must be achieved. This means that each body must in turn be made semiotic – receive the mark of meaning. Narrative often dramatizes the making of that mark of meaning, the process by which a body becomes an intelligible sign.*¹⁰⁵

En recherchant, par la fictionalisation de l'œuvre et de soi une façon de faire corps avec l'installation, il arrive que l'œuvre dévoile différentes personnalités. Ces personnalités, fragmentaires et fragmentées, permettent à l'installation d'afficher des marques personnelles, une identité propre, de se rendre lisible. Le lecteur/spectateur ajoute son corps à celui de l'œuvre, achevant ainsi la fiction de soi commencée par les mots découpés et les morceaux de corps de l'installation.

¹⁰⁵ Peter Brooks, *Body Work : Objects of Desire in Modern Narrative*, Londres/Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 54.

2.4.1 Peau ou pas : le corps de l'œuvre

« Le langage est une peau, écrivait Barthes. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots¹⁰⁶ ». Chez Julie Doucet, cette peau se détache des doigts, du corps, elle pèle et fait des crevasses, elle se morcelle à même le langage. Dans l'œuvre de l'artiste, le corps n'a pas de peau, ou alors il en a plusieurs : des peaux superposées les unes aux autres comme autant de masques. Si certaines d'entre elles sont percées, il en restera toujours d'autres. Le corps se trouve ainsi impossible à toucher dans son entièreté ; il peut être grâigné, marqué, morcelé, mais en nul endroit il n'est affaibli par des caresses, des paroles d'encouragement ou par ces sentiments entiers qui laissent passer trop de soi. La distanciation, vecteur de ces petites passoires de peaux, assure à l'intimité une protection, tout en la projetant sur les murs, appel désespéré aux autres corps faméliques – visiteurs de l'œuvre – à s'associer à l'état d'angoisse dans lequel l'autre les plonge, pour permettre une collectivité même dans l'imperméabilité. Peggy Phelan, dans son ouvrage *Unmarked*, se concentre sur les marques, les trous et les cassures qui servent à (re)créer un espace, un lieu, un corps et un réel¹⁰⁷. Dans l'œuvre *À l'école de l'amour*, ces marques sont les fragments, les morceaux de corps représentés et les poèmes. Selon Phelan, le corps opère un questionnement face à son inhabilité à mettre en place une relation durable entre sa subjectivité et lui-même¹⁰⁸. Ce questionnement met l'emphasis sur l'importance du corps. En ce sens, ces corps tronqués rappellent la peau qui elle-même est langage, comme le soutient Barthes. Il s'agit de corps marqués, de peaux plurielles qui sont porteuses d'identités inachevées ou morcelées. David Le Breton affirme que la peau exerce

une fonction de contenance, c'est-à-dire d'amortissement des tensions, venant du dehors comme du dedans. Instance frontière qui protège des agressions extérieures ou des tensions intimes, elle donne surtout à l'individu le ressenti des limites de sens qui l'autorisent à se sentir porté par son existence et non en proie au chaos ou à la vulnérabilité.

¹⁰⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 87.

¹⁰⁷ Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, p. 166.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 151.

Le rapport au monde de tout homme est ainsi question de peau, et de solidité de la fonction contenant.¹⁰⁹

Puisque cette peau se trouve déjà, chez Doucet, morcelée et incomplète, elle est fragile à la fois à laisser entrer et à laisser sortir. Cette double ouverture amène un rapport au monde et à l'autre très problématique et perturbé dont on retient surtout les failles et les paradoxes. En effet, la fonction contenant est absente de *À l'école de l'amour*, une œuvre qui ne cesse de changer, de disparaître et de réapparaître, comme si tout son contenu corporel n'avait rien pour le retenir : ni de peau, ni de rapport au monde, perdu dans l'espace de l'installation.

Selon Michaël La Chance, « la peau serait d'emblée – en tant que surface – une image du corps¹¹⁰ » et la représenter, reviendrait nécessairement à mettre en scène la frontalité, l'ouvrir à la confrontation et la provocation. La peau, chez Doucet, est à la fois image et langage car elle évolue, toujours en lambeaux, à travers une installation changeante. L'alternance des livres d'artiste et des morceaux de corps permet une mutation de l'œuvre qui sans cesse perd une peau pour laisser place à une nouvelle. La frontalité se joue à la fois par l'espace physique qu'occupe l'œuvre dans la galerie et par l'espace sensible qu'elle occupe chez le lecteur/spectateur. Ce dernier se reconnaît dans un face à face avec tous ces morceaux de corps. Chez Doucet, ces lambeaux de peau appartiennent à un corps morcelé, suspendu dans l'espace, qui s'offre là à toutes les interprétations. Le corps, poétique, physique et poreux, s'offre à la lecture.

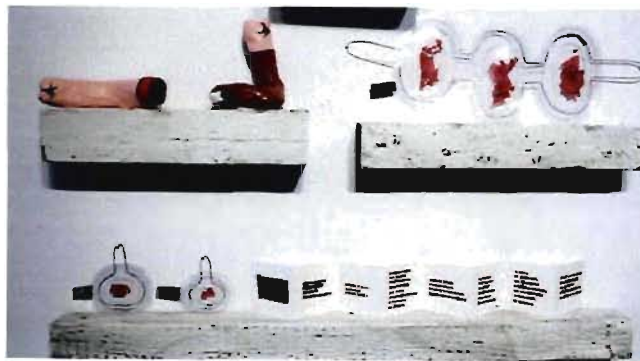


Figure 2.14 Julie Doucet, *À l'école de l'amour*, 2006, détail de l'installation au Centre Clark. Source : courtoisie du Centre Clark.

¹⁰⁹ David Le Breton, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003, p. 25.

¹¹⁰ Michaël La Chance, *op. cit.*, p. 75.

2.4.2 (Dé)construire son corps : aspect ludique et monumental

Lorsque le lecteur/spectateur se plonge dans les recueils de poèmes ou livres d'artiste intégrés à l'installation *À l'école de l'amour* tous intitulés « poèmes d'amour », il se retrouve devant une série de petits textes corrosifs sur l'amour comme celui-ci :

L'AMOUR est UN adhésif
 non permanent
 qui s'évapore vite
 et laisse derrière lui
 un parfum de rot de toilette ●

Figure 2.15 Julie Doucet, *Sans titre (l'amour est un adhésif)*, 2006, poème en mots découpés sérigraphié extrait de l'installation *À l'école de l'amour*, Centre Clark. Tirée de Julie Doucet, *À l'école de l'amour*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2007, s. p.

Dans ce poème, l'amour ne colle pas, il appartient à une métaphore de l'adhésif qui renvoie à cette tâche quasi-impossible de coller et recoller quelque chose qui ne voudra plus jamais coller. On comprend que l'amour est toujours à recommencer, qu'il est impossible d'atteindre la plénitude et le bonheur généralement associés à l'amour. La référence à l'odorat dans ce poème souligne toute la puanteur de l'amour, pour ne pas dire qu'il le rend dégueulasse, comme « un parfum de rot de toilette ». De plus, ce parfum demeure inaccessible, il est toujours évaporé, il ne peut faire l'objet d'aucune prise, que ce soit pour le vaporiser ou, plus probablement, pour s'en débarrasser. De l'amour, il ne reste que le parfum moribond qui s'incrute, dont on ne peut se défaire.

Le maître ,
 en petite tenue ,
 Avec Sa Baguette
 de dimension consi de Rable ,
 vous enseignERA tout
 sur la conquête
 de La peau o

Figure 2.16 Julie Doucet, *Sans titre (Le maître)*, 2006,
 Poème en mots découpés sérigraphié extrait de l'installation *À l'école de l'amour*, Centre
 Clark. Tirée de Julie Doucet, *À l'école de l'amour*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2007, s. p.

Dans ce deuxième exemple, un certain questionnement du genre et de la différenciation sexuelle s'opère. Parce que tout est sexuel et sexué dans l'œuvre de Julie Doucet, cet état permet aussi une collectivité : être seul s'adresse à plusieurs dans les différentes manifestations que prennent l'amour et la sexualité. Le fait que l'œuvre soit en grande partie autofictionnelle permet à la fois une interprétation subjective et personnelle du personnage/narratrice par le lecteur/spectateur, mais également une prise de position dans un entre-deux identitaire. Cet entre-deux laisse planer un flou et rend toutes les variations sur les thèmes de l'identité et du genre possibles. En effet, le « maître » se présente devant le lecteur/spectateur en petite tenue et il brandit sa « baguette », qui peut être comprise à la fois comme un sceptre de roi ou encore comme l'organe sexuel masculin, alors que le « je » lyrique est habituellement féminin, lui permettant d'incarner un autre rôle que le sien. La fin du poème joue, quant à elle, sur le registre scolaire puisqu'il nous « enseignera la conquête de la peau ». Cette conquête de la peau déplace l'acte sexuel et le rend physique mais seulement en surface (par la peau). Les personnages de Julie Doucet sont en effet très peu charnels; s'ils ont des corps, ils sont disloqués et s'ils ont de la peau, elle est en loques.

Au cœur de l'installation, les recueils de poésie évoluaient au cours des mois et contenaient toujours de nouveaux poèmes. Le poème de la figure 2.15 s'est vu exposé sur la même tablette que deux pochettes de plastique (ressemblant à des sachets dans lesquels un coroner conserverait les preuves d'un crime) identifiées à l'aide d'une étiquette sur laquelle on pouvait lire le mot « Love » et contenant des éclats rouges de verre brisé (symbolisant sans doute des éclats de cœur). La discussion sur l'amour engagée au cœur de l'installation évolutive se dessinait avec un humour parfois cinglant ou quelque peu morbide. Elle faisait apparaître de nombreuses interrogations sur le corps morcelé et l'importance de la peau, même si elle est en lambeaux, et de parties de corps qui, hétérogènes, deviennent dans l'amour érogènes tout en demeurant fragmentées. C'est toujours une théâtralisation, un récit décousu qui mène à une fiction de soi morcelée. Toujours quelque chose tracasse, dérange, ne colle pas.

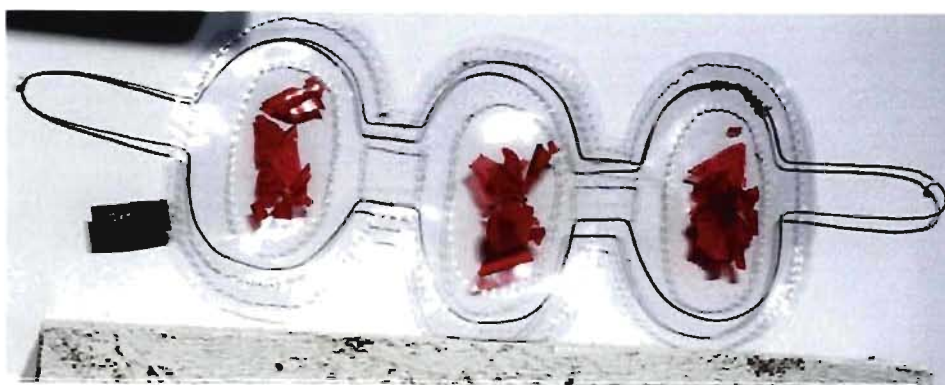


Figure 2.17 Julie Doucet, *À l'école de l'amour*, 2006, détail de l'installation au Centre Clark. Source : courtoisie du Centre Clark.

Julie Doucet ne travaille pas le sujet de l'amour d'une façon bienheureuse mais ludique. Cette facture créée par un humour plutôt noir embrouille parfois la lecture, pour finalement la rendre plus signifiante. En effet, l'artiste ne considère pas la notion de jeu ou d'humour comme étant à l'opposé d'une esthétique de la mélancolie ou de la perte. Tel que défini par Hans-Georg Gadamer, le concept de jeu trouve son apogée dans l'expérience esthétique où se rencontrent à la fois la subjectivité de l'œuvre et

celle de la personne qui en fait l'expérience¹¹¹. La notion de subjectivité est transcendée, ce qui véhicule une perception de l'œuvre qui n'est pas limitée par l'expression d'une seule subjectivité mais par sa multiplication dans le jeu et dans son « insoutenable légèreté¹¹² ». Le jeu existe à proprement parler grâce à la fusion d'horizons dont parle également Gadamer. L'horizon, cet espace de réflexion commun mais temporaire, se retrouve élargi, métamorphosé par la rencontre de l'autre. Dans le concept de jeu dans l'art, le sentiment esthétique n'existe ni par un sujet unique ni dans l'œuvre elle-même, mais bien par la réflexion engendrée de part et d'autre, dans la rencontre du soi et de l'autre. Le jeu permet une multiplication des interprétations.

Cette notion de jeu se trouve souvent présente dans les poèmes de Doucet aux côtés des ombres imposantes de la mort ou du deuil, comme c'est le cas pour ces lignes sur la figure de la baleine :

**Je suis une [REDACTED].
 ma gigantesque bouche
 est une crypte de chair.
 de dans une odeur scandaleuse
 de poison pas frais
 qui excitera vos sens.
 humez - moi •**

Figure 2.18 Julie Doucet, *Sans titre (Je suis une baleine)*, 2006, poème en mots découpés sérigraphié. Tirée de Julie Doucet, *Je suis un K*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2006, s. p.

Dans ce poème, l'excitation est atteinte par des odeurs dégoûtantes, des chairs qui pendent d'une façon qui rappelle étrangement les films d'horreur de type *gore*, à la fois drôles et repoussants. Le mot « crypte », s'il décrit cette bouche devenue caverne-tombeau, parle aussi d'une perte, d'une mort, et ce sont ces dernières qui donnent à la baleine une connotation tirée d'un bestiaire morbide. Ce puissant mammifère se

¹¹¹ Hans-Georg Gadamer, « The Question of Truth as It Emerges in the Experience of Art », dans *Truth and Method*, New York, Crossroad, 1985 [1960], p. 113-117.

¹¹² Terme repris au roman *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera, Paris, Gallimard, coll. « Folio poche », 1989.

transforme, par les mots de Doucet, en une crypte comme ce lieu où le langage n'a pas accès, un tombeau hermétique d'où les mots ne peuvent sortir que nauséabonds et pourtant attirants. Julie Doucet travaille cette relation à la mort d'une manière ludique, sous l'emprise de la séduction, mais aussi en lien avec la perte. En effet, qu'arrivera-t-il quand tout sera humé, quand tout aura disparu dans une crypte-bouche ?

Une certaine mélancolie s'imbrique dans le ludisme de l'installation *À l'école de l'amour*, entre autre par plusieurs archétypes rappelant l'amour perdu (les sculptures, les poèmes, les pochettes « Love »). Les livres d'artiste qui accompagnent l'installation insistent sur cet apprentissage qu'est l'amour, d'une façon parfois amusante, souvent mélancolique et d'autres fois à cheval entre la dérision et le cynisme. La fin abrupte des huit mois d'apprentissage à l'école de l'amour nous apprend ceci :

À l'école de l'amour
on apprend rien du tout.
N'y allez pas.
Fin.

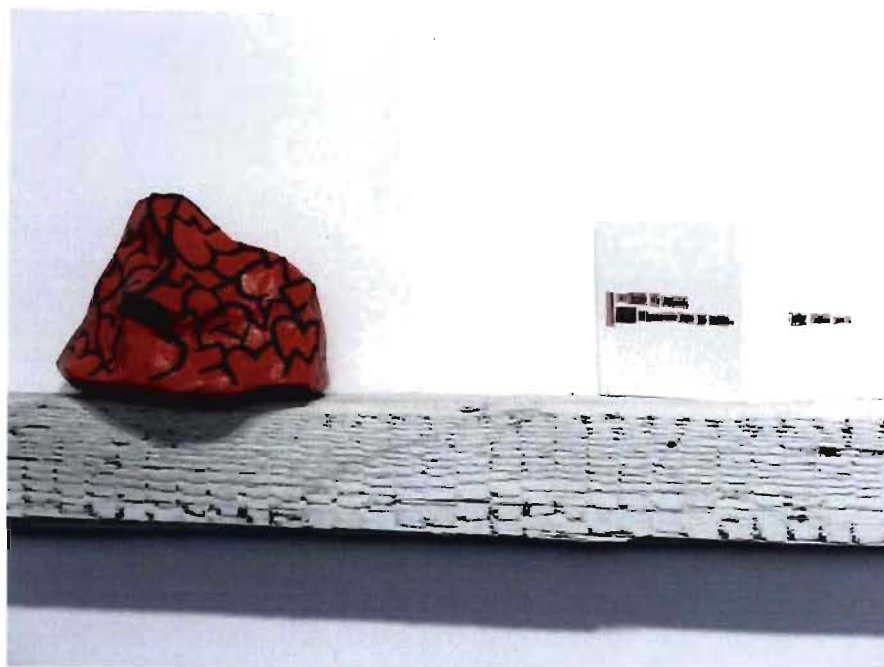


Figure 2.19 Julie Doucet, *À l'école de l'amour*, 2006, détail de l'installation au Centre Clark. Source : courtoisie du Centre Clark.

Le défilé de mots découpés et de petits personnages transcende différents horizons en pouvant être simplement ludique, sexuellement humoristique ou narrativement mélancolique. Il se transforme encore en une lente procession où la disparition et la transformation des éclats de corps prennent place dans de nombreuses subjectivités qui se rencontrent et se métissent : les perceptions d'une théâtralisation croissante, gueule ouverte.

Cette volonté de jouer avec l'espace et le regard du lecteur/spectateur est inhérente à tout le travail de Julie Doucet, quel que soit le médium utilisé (bande dessinée, installation, poésie). L'artiste, en travaillant plusieurs médiums, s'inscrit à l'intérieur même d'une relation de l'entre-deux qui investit différents espaces. Par leur installation en galerie, en musée ou par l'espace qu'elles envahissent chez le lecteur/spectateur, les œuvres de Doucet s'adressent à une part manquante, que ce soit un corps en fragments, une mélancolie répétée, une lenteur recherchée dans un monde où tout va trop vite ou un regard qui manque irrémédiablement.

2.5 Être seul(e) : une fragmentation angoissée

Dans ses poèmes ou ses installations, Julie Doucet entreprend une conversation à plusieurs interprètes avec le ludisme, la fragmentation, le corps, l'autre, la violence et la mélancolie. Ces thèmes servent de charpente à chacun de ses projets et assurent une certaine cohérence à la démarche interdisciplinaire de l'artiste. Simon Morley note, en soulignant l'importance de la fragmentation dans les collages cubistes, que le lecteur/spectateur doit faire sa place à travers les fragments.

Similarly, although texts in Cubist works might indeed invite readership, what kind of relationship do the fragments actually establish with the viewer/reader? Are these texts meant to be making specific commentaries on the social lives of the artists? If we acknowledge that the various texts are often in some way voices, then who exactly can be said to be speaking?¹¹³

¹¹³ Simon Morley, *op. cit.*, p. 45.

La fiction de soi donnée à lire par le biais d'extraits poétiques fait évoluer la voix de l'œuvre qui mue, qui devient plusieurs voix à la fois et qui rassemble avec elle une communauté d'êtres seuls. À travers la forme du collage comme incarnation de la mélancolie, de la perte et du morcellement, les mots, comme le corps, sont en morceaux, ils sont scindés en deux par les vers, fragmentés par la forme et la mise en espace. Julie Doucet écrit elle-même avec des « couteaux de métal froid », dans une violence faite aux mots dans et par le collage, une violence qui lui permet de rejoindre le lecteur/spectateur dans l'angoisse terrible et collective d'être seul(e).

CHAPITRE 3 : KEN LUM ET LE LECTEUR/SPECTATEUR (NON) IDENTIFIÉ

Qu'il pratique la photographie, la vidéo, l'installation ou la sculpture, Ken Lum travaille toujours au plus près de la vie quotidienne. Avec des mots et des images, il s'attaque à la fois à la sphère publique, s'inscrivant dans le tissu urbain, et à la sphère privée, s'inscrivant dans l'intime. Il cherche à questionner le lecteur/spectateur jusque dans sa quotidienneté.

Ken Lum choisit de transgresser tacitement la différenciation souvent perçue entre le texte et l'image comme deux modes de compréhension différents. Chez Lum, le texte fait état des émotions, des sentiments, des pensées de la personne représentée par la photographie et cette dernière incarne l'action, le moment, l'endroit de la réflexion. Pourtant, ni la photographie ni le texte n'expriment un rapport aussi troublant visuellement que lorsqu'ils sont présentés côte à côte, diptyque cinglant au cœur de la ville. Signification et forme sont donc métissées dans le travail de l'artiste, permettant une transgression des frontières, entre les arts bien sûr, mais également entre les espaces, campant l'art dans la sphère publique, confondant le public et le privé. L'artiste expose ses œuvres dans un espace de l'entre-deux où les spectateurs sont toujours confrontés à la désillusion.

Ken Lum accorde également une importance primordiale à la question de l'identité. Il désire intervenir dans l'espace public et social où il présente ses œuvres. La majeure partie de sa pratique artistique explore l'angoisse, la confusion et les contradictions provoquées par la rencontre de gens d'identités distinctes. Penny Cousineau-Levine écrit à ce propos qu'il y a une dualité persistante dans la photographie canadienne, qui se lit comme « *the deeply felt lack of a fixed, monolithic identity and that this lack gives rise to the lament for a "mature" identity*¹¹⁴ ». Cette identité mature est difficilement atteignable car elle ne permet pas une aussi grande liberté que par des identités flottantes, non fixées. Elle crée un manque. Les photographes canadiens n'ont pas pris conscience collectivement, selon Cousineau-Levine, que ce dualisme permet de voir les situations de plus d'un point de vue à la fois, de présenter ensemble des réalités tendues sans avoir à chercher pour elles une

¹¹⁴ Penny Cousineau-Levine, *Faking Death. Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003, p. 270.

solution arbitraire, de les laisser se frotter les unes sur les autres dans une conscience aiguë des frontières. Le lecteur/spectateur est invité à traverser cette frontière par la photographie afin d'en revenir transformé; mais s'il ne peut s'y commettre, il sera condamné à rester dans un entre-deux. Par ses diptyques photographiques, c'est cet entre-deux que Ken Lum cherche à s'approprier, un endroit où l'identité demeure changeante, où elle tend vers plusieurs directions. C'est par la lecture de l'œuvre qu'un chemin à travers les routes devient possible.

L'acte de lecture est inhérent à toutes les œuvres de l'artiste, qui contiennent toujours un texte. Manon Blanchette note à ce propos : « comme dans tout art conceptuel, le langage joue un rôle primordial dans le travail de Ken Lum. Il concourt en effet à la compréhension d'une œuvre d'art : il sert d'intermédiaire entre l'image, l'objet et le spectateur¹¹⁵ ». Ken Lum répond à une certaine trahison des images, il substitue le texte à la chose, à la matérialité de l'œuvre. Savine Faupin rappelle que l'artiste Robert Barry utilise les mots dans ses œuvres « parce qu'ils vont vers le spectateur, ils comblent l'écart qui sépare le spectateur de l'œuvre¹¹⁶ », ce que font aussi les mots de Ken Lum. Le texte sert à prolonger l'expérience du spectateur qui, en n'étant plus simplement un spectateur mais bien un lecteur/spectateur doit lire et regarder, ce qui immobilise plus longtemps son regard sur cette œuvre.

Les mots, ainsi que l'affirme Christine Ross, exposent le lecteur/spectateur à la subjectivité de la dépression, qui l'amène à s'identifier avec ses symptômes¹¹⁷. Si l'historienne de l'art retient l'idée de la dépression comme un moyen de se projeter dans l'œuvre en analysant spécifiquement une installation de Ken Lum intitulée *Mirror Maze with 12 Signs of Depression*¹¹⁸, il n'en reste pas moins que chacune des œuvres de Ken Lum amène le lecteur/spectateur à une problématique (parfois la dépression, sinon l'identité, le chez-soi, la douleur) qui gangrène sa quotidienneté et son intimité. Ces symptômes l'exposent à une identification avec l'œuvre et ce

¹¹⁵ Manon Blanchette, *Ken Lum*, cat. d'exposition, Montréal, Musée d'art contemporain, 1988, p. 9-10.

¹¹⁶ Cité dans Savine Faupin, « Quelques mots... », dans *Sans commune mesure*, op. cit., p. 68.

¹¹⁷ Christine Ross, *The Aesthetics of Disengagement. Contemporary Art and Depression*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2006, p. xix-xx.

¹¹⁸ Installation présentée originellement à la Documenta de Kassel en 2002 et faite de miroirs, placés dans l'espace pour qu'ils créent un labyrinthe comme l'indique le titre, où le spectateur se promène en se faisant toujours face (par les miroirs) et sur lesquels sont écrits de courts textes qui l'interrogent sur son état, sur comment il se sent.

qu'elle met en scène, et font craindre au lecteur/spectateur la contagion. En même temps, ces symptômes lui font prendre conscience de la possibilité d'une collectivité par la propagation : être touché par l'art à plusieurs.

Selon Charles Harrison, « le concept d'art en tant qu'écriture ten[d] à installer ou à réinstaller l'échange de la conversation au cœur de la pratique artistique¹¹⁹ ». Ces conversations peuvent être de plusieurs ordres (silencieuses, solitaires, collectives) mais toujours elles naissent d'un échange. Jean-Marie Schaeffer, dans *Adieu à l'esthétique*, analyse la relation qui peut se créer entre un objet et un spectateur. Il affirme qu'une esthétique s'élabore par le spectateur qui, posant son regard sur l'objet, entreprend une relation esthétique qui est toujours « relationnelle, puisque l'épiphanie se constitue toujours dans et à travers la rencontre entre un objet et un individu¹²⁰ ». Cette relation est essentielle à la continuité de l'œuvre; sans cette collaboration entre l'œuvre et le lecteur/spectateur, il n'y a plus d'art.

3.1 Le corps d'accès : paysages publics, privés et publicité

Ken Lum travaille avec des corps dont on se sent curieusement proche parce que l'artiste choisit des gens ordinaires, faisant naturellement partie du paysage urbain. Ken Lum porte une attention particulière à certaines caractéristiques que doit posséder un modèle pour chacune de ses œuvres. Il rencontre cinq ou six personnes et choisit celle qui correspond le mieux à l'image qu'il se fait de la photographie à venir : femme d'âge mûr, asiatique, petite, etc. Il arrive qu'une personne lui fasse changer d'avis et que son œuvre s'adapte plutôt au physique de son futur modèle. L'artiste discute avec ses modèles du genre d'attitudes et de postures qui leur sont naturelles et qu'il exploitera dans son travail. Il cherche ainsi à éviter un certain statisme dans la mise en scène, pour toucher un plus grand nombre de lecteurs/spectateurs, pour que chacun se sente interpellé. Si, par exemple, l'artiste décide de créer une œuvre autour du thème du deuil, il interroge son modèle sur sa

¹¹⁹ Charles Harrison, « Sentir la terre bouger », dans *Sans commune mesure*, op. cit., p. 125.

¹²⁰ Jean-Marie Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 16. Voir également à propos de l'esthétique relationnelle l'ouvrage éponyme de Nicolas Bourriaud, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

manière de vivre son deuil; ensuite, ils travaillent ensemble la mise en images et en textes de la thématique¹²¹. Des gens existent dans l'œuvre et en-dehors, certains la regardent, mais tous se sentent personnellement interpellés. Une communauté s'instaure mais elle s'exprime différemment que chez Doucet. Dans ses œuvres, Ken Lum ne présente pas le pathos de gens rencontrés dans une facture photographique léchée et conventionnelle. Sa sensibilité va bien au-delà : elle terrifie, elle accroche la quotidienneté des passants, elle les interroge dans leur intimité.

Chez Ken Lum, les images sont tellement fortes qu'elles remplissent plusieurs rôles. Ainsi, ses diptyques, des portraits-textes, peuvent également être vus comme des paysages-textes car, bien que l'on y voit des gens, c'est toujours d'un endroit en particulier (ou de l'espoir de cet endroit) qu'ils nous parlent. Ils nous amènent toujours quelque part. Cette relation au portrait et au paysage se développe parce que les œuvres de Lum sont présentées dans l'espace public, elles parlent à une intimité souvent oubliée au cœur de la ville et de sa rapidité. Gail Dexter Lord affirme que les artistes qui travaillent des œuvres d'art public ou *in situ* sont ceux qui attirent notre regard sur les significations multiples et les identités complexes des endroits où ces œuvres sont présentées¹²². Pour Ken Lum, ces identités métissées se retrouvent autant dans les sujets photographiés que dans les lieux que les œuvres s'approprient.

En reprenant la terminologie utilisée par Anne Cauquelin dans *Le site et le paysage*, on peut affirmer qu'il y a deux espaces qui s'entrechoquent chez Ken Lum. Tout d'abord, l'« espace territorial », un espace naturel, qui est le paysage urbain ou la façade d'un bâtiment. Ensuite, l'« espace électronique », un espace virtuel quoique réel, et qui, sur Internet, se composerait des sites et des réseaux mais qui, dans le contexte dans lequel Ken Lum expose ses œuvres, se constitue de l'espace publicitaire qu'elles travestissent.

En effet, les œuvres de Ken Lum prennent généralement la place de panneaux publicitaires, dont elles empruntent la grandeur démesurée et l'esthétique neutre malgré les couleurs vives. Déjà en 1988, l'artiste dénonçait la publicité dans l'espace public :

¹²¹ Correspondance par courriel entre Ken Lum et Catherine Cormier-Larose, 18 août 2007.

¹²² Gail Dexter Lord, « The Importance of Space and Place », *Curator*, vol. 48, n° 1, janvier 2005, p. 23.

Cette agressivité est proche de celle ressentie dans la vie quand, assis dans le métro, on est bombardé par la pub. On est passif, parce que captif. Dans mon travail, je veux que l'on sente qu'il y a une action : un rejet, un déplacement. La pub, c'est dangereux : elle devient si familière qu'on finit par s'y identifier. Mon travail est de suggérer de nouvelles possibilités, de mettre quelque chose à la place de cette surface commerciale, de les déplacer vers une frontière abstraite.¹²³

Cette action, dans son adresse aux identités multiples, aux déplacements de sens, aux paysages urbains travestis en espace muséal, permet l'éclatement des frontières de la ville le temps d'une œuvre.

Le portrait affiché dans l'espace public ne doit donc plus s'adresser à un seul spectateur mais à tous, comme un album de famille partagé, aux membres interchangeables, pouvant appartenir à plus d'une famille à la fois. Le lecteur/spectateur se sent attiré par certains portraits parce qu'ils lui font penser à quelqu'un qu'il connaît ou, parce que les portraits de Ken Lum sont toujours des portraits accompagnés de textes, les mots lui rappellent une situation vécue. Marie-Orphée Duval soutient que les « portraits présentés dans l'espace public ne sont pas nécessairement identifiés, confrontant ainsi les spectateurs à leur culture et à leurs propres connaissances, mais aussi à des conceptions parfois divergentes sur l'identité¹²⁴ ». Dans cet album de famille à ciel ouvert, le lecteur/spectateur ne reconnaît pas tous les membres de sa parenté, mais ils lui rappellent un détail, un souvenir. Malgré leurs identités multiples et éclatées, ces portraits-textes investissent l'espace intime du lecteur/spectateur.

¹²³ Claire Gravel, « Ken Lum : le dernier de l'avant-garde », *Le Devoir*, 5-6 mars 1988, p. C-7.

¹²⁴ Marie-Orphée Duval, « Des visages publics / Public Faces », *Espace*, n° 67, printemps 2004, p. 29.

3.2 Pourquoi on n'est vraiment bien que chez soi

L'œuvre monumentale *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*¹²⁵ a été créée en collaboration avec le *Museum in Project* dans la controverse due à un contexte social et politique tendu en Autriche, c'est-à-dire sous la gouverne du parti néo-fasciste d'extrême droite FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) et de son chef, Jörg Haider. D'ailleurs, les subventions accordées pour sa réalisation ont été abandonnées et l'œuvre a finalement été réalisée avec l'aide financière de l'Ambassade canadienne en Autriche, de la Viennese Fund for Integration, de la Ligue des droits humains d'Autriche, en plus de l'appui de différents groupes d'art locaux. *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* a été exposé deux mois en 2000-2001 sur une des façades de la Kunsthalle de Vienne, faisant face à la Karlsplatz, un des hauts-lieux de la capitale autrichienne où passe plus de 70 000 personnes chaque jour (avant que la nouvelle Kunsthalle ne soit réouverte dans le Museumsquartier). De plus, différents fragments de l'œuvre pouvaient être vus quotidiennement dans le journal *Der Standard* et sur les *Infoscreen*, ces écrans que l'on retrouve en Europe dans les transports en commun. *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* constitue une installation monumentale par ses dimensions mais aussi par ses représentations multiples. Elle prend la ville d'assaut. L'œuvre a ensuite été présentée à Innsbruck, à la Biennale de Venise, à l'off-biennale à Ljubljana, au Lofoten Art Festival en Norvège, à Berlin, à Montréal dans le cadre du Mois de la Photo, à Rotterdam, à Bruxelles, à Varsovie, à Madrid, à Duisburg et à Paris.

¹²⁵ L'emploi du terme qualificatif « monumental » est de mise car, dans son emplacement d'origine, l'œuvre mesurait cinquante-quatre mètres de longueur par dix mètres de hauteur.



Figure 3.20 Ken Lum, *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, 2000-2001, vue de l'installation, Museum in Project/Kunsthalle, Vienne, 2001.
Source : site du Museum in Project : www.mip.at/en/werke/464.html.

L'œuvre se compose de douze panneaux, tous de la dimension de panneaux publicitaires, correspondant à six portraits et à six commentaires. Présentée ainsi dans son ensemble, ce collage nouveau genre constitué de textes et d'images questionne l'identité, notion au cœur du travail de l'artiste. Affichée à même l'espace urbain, cette interrogation identitaire résonne chez les passants, leurs identités se retrouvant exposées, voire surexposées parce qu'agrandies, au sein de leur quotidienneté. Il se crée un lien entre le lecteur/spectateur et les personnages représentés dans l'œuvre. Les questions posées par l'œuvre ne cherchent pas de réponses absolues. Elles sont simplement portées à l'attention des lecteurs/spectateurs, elles ont leur résonance au sein de la campagne photographique présentée au cœur des villes où tout va trop vite, elles cherchent à ébranler une réalité où, par manque de temps, d'intérêt ou par peur, les interrogations identitaires sont généralement évitées.

Ken Lum affirme dans une entrevue avec Chen Zhen :

[Mon] travail provient obligatoirement de mon expérience. Il y a donc une ligne théologique qui vient de ce qui m'était familier. Mais j'essaie toujours de la mettre en doute et de déstabiliser les termes d'identité. C'est une constante. Pour moi, l'imposition du langage sur

l'image est toujours une double représentation, un texte double qui confronte un côté avec l'autre.¹²⁶

Cette dualité entre le texte et l'image, et également cette capacité de faire surgir de l'intime des œuvres d'art public, exigent du spectateur qu'il soit à la fois lecteur et spectateur, qu'il s'interroge sur les questions soulevées par l'œuvre. Ces interrogations trouvent une résonance dans différentes entrevues données par l'artiste ainsi que dans cette notion d'un espace mitoyen qui décrit d'une manière claire et éloquente ce qu'il cherche à faire, à la fois par son implication dans la ville et dans une certaine quotidienneté, par l'image photographique et le texte. Ken Lum explique :

Il se peut que le spectateur soit quelque peu ébranlé par ces photographies parce qu'elles ne lui appartiennent pas; elles appartiennent à quelqu'un d'autre. Elles sont substituées ailleurs et pourtant, elles sont identifiables. Elles occupent un espace mitoyen. "Oh oui! Je me souviens de mon anniversaire." Les photographies sont celles d'autres personnes, quoiqu'elles invitent les spectateurs à l'introspection – mais pas de manière à immobiliser. D'une certaine façon, cela signifie : "Je pense à moi-même seulement lorsque je pense à autrui." C'est ce que je tente de réaliser avec ces œuvres.¹²⁷

Cet espace de l'entre-deux se joue donc à la fois entre texte et image, entre collectivité et intimité mais également entre indifférence et quotidienneté. En effet, le lecteur/spectateur est invité à se reconnaître, à s'appropriier les portraits et à les juxtaposer sur ses propres souvenirs, à prendre les textes et à les superposer sur les paroles de ses proches ou celles des gens qu'il côtoie, créant une résonance entre l'œuvre et sa vie de manière à créer son propre album photographique.

Jeff Derksen discute en profondeur de la relation étroite que Ken Lum entretient avec l'espace public, notamment avec la ville. Parce qu'il s'agit d'art exposé dans l'espace public, Derksen affirme que les œuvres de Ken Lum parlent souvent de « ce phénomène d'entrecroisement et de condensation [propre aux villes]

¹²⁶ Chen Zhen, « Hong Kong », dans *Les entretiens*, sous la dir. de Jérôme Sans, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Documents sur l'art », 2003, p. 139.

¹²⁷ Extrait d'entrevue reproduit dans l'article de Kitty Scott, « Ken Lum. Le travail de l'image », dans *Ken Lum. Le travail de l'image*, sous la dir. de Kitty Scott et Martha Hanna, Ottawa, Musée Canadien de la photographie contemporaine/Musée des beaux-arts du Canada, 2002, p. 26.

en y introduisant une tension critique, sans réduire le monde à la ville et sans non plus les opposer radicalement¹²⁸ ». Cette tension critique prend place dans le doute identitaire, dans son enchevêtrement tendu. En poursuivant sa réflexion, Derksen arrive à la conclusion que c'est par son esthétique que l'artiste s'intègre à la vie quotidienne, parce que son œuvre ne fait pas partie d'un espace ou d'un lieu spécifiques mais bien de la ville dans son entièreté. À travers la façon qu'a la ville de modeler la vie quotidienne, il se crée une « poétique urbaine¹²⁹ » à laquelle Ken Lum participe sans conteste. Dans une généralité urbaine et humaine où les détails mettent en évidence les citadins et la ville elle-même plutôt que son architecture ou ses attraits touristiques, le lecteur/spectateur est invité à réfléchir, à poursuivre la trame urbaine, identitaire et personnelle délivrée par l'œuvre et à l'adapter à son quotidien.

L'endroit où l'œuvre est exposée peut parfois poser problème parce que le lecteur/spectateur s'empêche à l'occasion de s'y attarder par peur d'être jugé ou de juger lui-même, devant le regard d'autrui. Par exemple, lorsque l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* a été présentée à Ottawa, elle surplombait le Canal Rideau, affichée sur une des façades extérieures du Musée canadien de la photographie contemporaine, un endroit achalandé, surtout par les touristes qui vont marcher près du Canal. Cynthia Foo explique le dilemme auquel fait face le lecteur/spectateur :

The location of this work in downtown Ottawa in a highly visible space may thus present an ethical dilemma to any viewer who may wish to pause and to contemplate this work (as one may wish to do with any work of art), since pausing to view the work may posit the viewer as a voyeur, or worse yet, as a racist, publicly enjoying the display or the discomfort of the raced individuals depicted in this billboard.¹³⁰

En effet, l'œuvre présente six personnages, tous d'origines ethniques différentes, qui s'expriment sur la notion de chez-soi. L'artiste ne perçoit aucunement son œuvre comme étant « ethnique » puisqu'il n'a fait que photographier des gens

¹²⁸ Jeff Derksen, « Ville figée, monde mouvant : faits urbains et forces planétaires de l'art de Ken Lum », dans *Ken Lum. Le travail de l'image, op. cit.*, p. 33.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹³⁰ Cynthia Foo, « Portrait of a Globalized Canadian : Ken Lum's *There Is No Place Like Home* », *Racar*, vol. XXX, n° 1-2, 2005, p. 39.

comme il en voit tous les jours. Bien qu'elle mette en scène des sujets très peu représentés en art, cela ne fait pas de cette mosaïque de textes et de photographies une œuvre politiquement incorrecte, même si elle est souvent perçue ainsi¹³¹. Comment expliquer aux yeux des autres passants que nous nous arrêtons pour regarder ces personnages plus vrais que nature, pour lire ce qu'ils ont à nous dire et que cela n'a aucun lien avec leurs origines? Nous avons peur du jugement des autres, d'être vu comme un voyeur ou un raciste, peur que l'on porte sur nous le jugement dont ces personnages sont parfois victimes simplement parce que nous nous arrêtons devant l'œuvre.

Pourtant, la participation du lecteur/spectateur est essentielle : il doit lire l'œuvre. Ce faisant, Cynthia Foo souligne qu'il doit le faire avec son propre bagage culturel, celui qu'il possédait avant de se trouver en confrontation avec l'œuvre. Ces interrogations sur le chez-soi permettent de lire en-dehors des stéréotypes ambiants sur la race, la classe sociale et l'identité. Mais rien dans l'œuvre n'oblige à adopter cette lecture; son analyse demeure personnelle bien qu'elle engage la réflexion. Les œuvres d'art public ont cette facilité de pousser les gens à la réflexion, réussissant à les toucher grâce à leur espace de représentation incongru et justement parce que, ouvertement, elles permettent plusieurs interprétations. Les œuvres de Ken Lum affichées dans l'espace public parlent un langage de l'intime, elles ne sont l'objet d'aucune propagande; en revanche, elles bouleversent, elles entrent à même la petite porte fermée de l'intimité. C'est ainsi qu'elles se jouent d'un entre-deux entre ville et poésie mais aussi entre le public et son intimité.

3.2.1 Bouches ouvertes, voix silencieuses, mots partout

Les œuvres de Ken Lum sont parfois difficiles à comprendre au premier regard. Si elles se présentent sous forme d'immenses diptyques photographiques, il n'est pas impossible que ces parties ne concordent pas tout à fait entre elles, que le lecteur/spectateur n'arrive pas à associer telle image à tel texte. Il doit par conséquent s'impliquer dans une logique de chercher-trouver afin de lire autrement les textes et les images, afin d'arriver à ce qu'il considère, lui, comme un bon jumelage.

¹³¹ Correspondance par courriel entre Ken Lum et Catherine Cormier-Larose, 18 août 2007.

S'impliquer est d'ailleurs un mot d'ordre chez Ken Lum. S'il n'y a pas d'acte de lecture ou d'implication de la part du lecteur/spectateur, il n'y a pas d'œuvre.

L'œuvre développe des possibilités narratives nombreuses à partir de courts textes. Elle laisse l'espace nécessaire au lecteur/spectateur afin qu'il s'invente son propre chez-soi. Le lecteur/spectateur se transforme en lecteur de roman-photo, il fait partie de l'œuvre, il y est impliqué et cherche à trouver réponses à ses questions, quitte à les inventer. Comme le note Marie-Ève Charron, « le récepteur lui-même finit par douter de la place qu'il occupe, ce qui rend la lecture d'autant plus captivante¹³² ».

Cette recherche de sens, de correspondances, se fait à la fois du côté de l'artiste, qui est pleinement conscient de l'effet produit par ses œuvres, et du côté du lecteur/spectateur, qui associe ces panneaux à différentes expériences vécues par lui ou autour de lui. Il se construit un récit qui, en imbriquant les textes et les images de l'artiste, rend l'œuvre fascinante mais aussi personnelle. Jeff Derksen abonde en ce sens : « *in There Is No Place Like Home, Lum constructs portraits of individuals that rely on the viewer to conceptually connect portrait with text, just as it is up to the viewer to try to stitch together a narrative of images*¹³³ ». Cette fiction tirée des textes et des images reste donc à construire et elle l'est par des connections multiples, d'un portrait à un autre, d'un texte à un autre et, plus émotionnellement, d'une expérience à une autre dans un métissage de textes et de voix.

La voix joue un rôle particulier dans l'œuvre de Ken Lum car les textes semblent toujours être récités, dits à voix haute, ils semblent remplis d'émotion et d'importance pour chacun des personnages. C'est presque comme si nous les entendions, comme si ces personnages s'adressaient directement à nous. L'aspect visuel de l'œuvre est si puissant que le lecteur/spectateur n'a pas besoin que les personnages lui parlent pour les entendre. Cette voix inhérente aux textes rend le lecteur/spectateur curieux. Entend-t-il la même chose que les autres passants qui, eux aussi, regardent (entendent) l'œuvre?

Ken Lum affirme lui-même :

¹³² Marie-Ève Charron, « D'images toniques et d'identités flottantes », *Le Devoir*, 7-8 décembre 2002, p. E7.

¹³³ Jeff Derksen, *op. cit.*, p. 41.

*I think there is already sound in my pictures. The voice is inside the viewer's head. There is identification with the voice, which is the text. That's what I mean about creating a sense of duration and movement in the picture and it's the sound as well. By the time it takes you to read the text, you find it is a kind of incantation because the phrases repeat.*¹³⁴

La répétition typique à la création de l'artiste n'est pas présente dans l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien chez soi*, à l'exception de la répétition de l'expression « chez-soi » et de ses variantes. Il s'agit surtout d'entendre les personnages, de réaliser en étant face à face avec l'œuvre que les textes sont en fait des voix et qu'il appartient au lecteur/spectateur d'interpréter cette multiplicité de voix, d'en reconnaître quelques-unes à travers ses propres expériences. Le mouvement et le sens de la durée de l'œuvre s'entendent, les voix envahissent l'espace de lecture et vocalisent l'œuvre. Kitty Scott insiste sur « le texte [qui] rend le spectateur complice de l'artiste. Le jumelage de la voix et de la connaissance intime d'une étrangère crée un sentiment d'inconfort¹³⁵ ». Ce sentiment est toutefois nécessaire à l'appropriation de ces voix, à la lecture multiple de l'œuvre. Par les voix tirées du texte, le lecteur/spectateur trouve une porte d'entrée à ce chez-soi.

En effet, bien que l'œuvre s'affiche à même l'espace urbain et qu'elle possède les dimensions gigantesques d'un panneau publicitaire, Cécile Bourne précise qu'elle fonctionne à l'envers de la publicité car elle présente des voix contradictoires, voire dystopiques¹³⁶. Si la nature de la publicité lui permet de s'adapter à différentes situations, le pouvoir de lecture demeure entre les mains du lecteur/spectateur. Ces voix lui permettent plusieurs lectures, plusieurs directions, plusieurs conclusions. C'est à lui de composer, à partir de l'œuvre, une symphonie à la fois littéraire et visuelle.

¹³⁴ Marnie Fleming, « Interview with Ken Lum », dans *Ken Lum : Recent Work*, op. cit., p. 4.

¹³⁵ Kitty Scott, op. cit., p. 25.

¹³⁶ Cécile Bourne, « Ken Lum : There Is No Place Like Home. An Interview », dans *Le mois de la photo à Montréal : le pouvoir de l'image*, sous la dir. de Marie-Josée Jean, Montréal, Vox, 2001, p. 92.

3.2.2 Habitat, maison, cocon

Textes et photographies sont inséparables dans *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, tout comme dans la majorité des œuvres de Ken Lum. Régis Durand parle d'« un constat impitoyable de la force ambiguë du langage collectif, de ses clichés, de sa force iconique, du rôle à la fois structurant et dévastateur qui est le sien dans une société que l'on dit trop hâtivement vouée à la seule image. En réalité, il n'y a pas d'image sans texte, qu'il soit présent ou masqué¹³⁷ ». Ce constat s'applique à *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, à la fois comme une présence et comme un manque. Qu'arrive-t-il lorsque l'on tente de dénouer le texte de l'image et l'image du texte, de les analyser individuellement, par fragments, un à un? Il est possible de bâtir une fiction par morceaux, bancal mais réaliste, d'abandonner la colle qui tient ensemble le texte et l'image afin de voir où les morceaux atterrissent. Catherine Bédard donne le ton pour une analyse plus détaillée du contenu verbal de *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* :

Certains penseront qu'il y a trop de mots dans ces œuvres-là. Aucun doute que Ken Lum dépasse les normes, c'est l'intérêt même de sa démarche actuelle. Il n'y a pas trop de mots pourtant mais bien au contraire une économie des mots, un emploi particulièrement efficace et laconique des mots justes, une prédominance de la formule qui permet d'éviter de "faire des phrases". Il doit bien y avoir une raison à cela. L'une des raisons possibles pourrait être le désir de couper court à toute vision fluide et harmonieuse du monde. Moins philosophique, une autre raison pourrait être la manifestation d'un intérêt pour les situations nombreuses où l'âpreté de communication, ses difficultés, s'opposent à la fluidité idéale du langage. [...] L'art ne délivre pas des messages; il tend un miroir, déformant, à l'adresse du spectateur. Tous ces mots sont des pièges... Ils obligent le spectateur à lire le tableau, à le déchiffrer, et du même coup lui montrent combien sa lecture est chaotique et entravée.¹³⁸

Dans toute l'œuvre de Ken Lum, on retrouve des phrases sémantiquement claires, courtes et concises qui, combinées aux photographies, créent des

¹³⁷ Régis Durand, « Sans commune mesure? », dans *Sans commune mesure*, op. cit., p. 62.

¹³⁸ Catherine Bédard, « Au-delà des frontières : mots et peinture chez Ken Lum », dans *Ken Lum*, cat. d'exposition, Paris, Centre culturel canadien, coll. « Esplanade », 2002, p. 8.

significations graves et complexes. L'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* est à la fois monumentale et fragmentée, avec ses six personnages immobilisés en plein milieu d'une conversation, que ce soit avec d'autres ou avec eux-mêmes. Aucun d'entre eux n'ose affronter le regard terrible de l'appareil photographique. Présentés de face ou de profil, de manière à raconter leur histoire, ils n'affrontent jamais l'objectif, trop épuisés d'avoir à affronter les nombreux regards extérieurs, ceux qui se posent sur eux, d'abord parce qu'ils n'ont plus de chez-eux, ensuite parce qu'ils se présentent, immigrés de nulle part, au cœur de l'espace urbain, prêts à partager leurs histoires avec celles des passants. Ces visions sont de petits instantanés sur des réalités qui parfois nous dépassent et dans lesquelles le lecteur/spectateur est invité à participer.

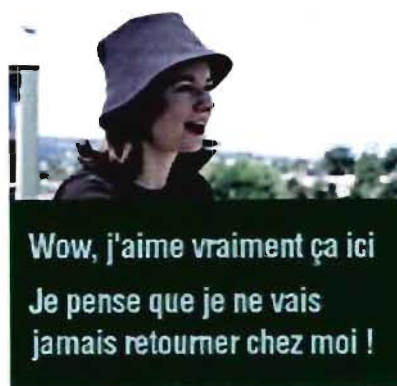


Figure 3.21 Ken Lum, *Sans titre (Wow, j'aime vraiment ça ici)*, 2001, détail de l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne. Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal.

Wow, j'aime vraiment ça ici
 J'vais jamais retourner
 chez moi! ¹³⁹

Au-dessus du texte se tient une femme avec un chapeau qui regarde au loin. Elle a l'air d'une touriste enchantée de son voyage. Chez Ken Lum, la couleur des textes reprend un détail important de chacune des photographies; ici le vert de l'arrière-plan fait penser aux feuillages que l'on aperçoit derrière la femme et le bleu des lettres ressemble à celui du chapeau de la femme. Il n'y a pas d'indice permettant de savoir où elle est ni où se trouve son chez-elle. L'accent est d'ailleurs mis sur ce « chez-moi » qui, dans la version montréalaise, se retrouve seul sur la dernière ligne, un peu comme une provocation ou comme la chute du poème. La bouche de la femme photographiée est ouverte, comme si elle était en train de s'extasier verbalement. Elle semble d'ailleurs sereine. Le lecteur/spectateur voudrait se trouver

¹³⁹ Tous les textes qui seront analysés sont tirés de la version montréalaise de l'œuvre. Par contre, pour des raisons de droits photographiques, les images les accompagnant sont tirées de la version française de l'œuvre. En effet, plusieurs versions existent et ces différentes versions n'emploient pas exactement les mêmes expressions ni exactement la même disposition graphique, subissant des changements afin d'être adaptables à la ville visitée et au mode de présentation employé. Par contre, les couleurs des arrière-fonds et les photographies elles-mêmes ne changent jamais. Ces adaptations permettent une compréhension plus juste pour le lecteur/spectateur. Ainsi, les expressions bien québécoises telles que « j'veux » et « j'suis écéuré » deviendront respectivement en France « je suis » et « j'en ai assez ». Les changements peuvent être aussi drastiques que, par exemple, la version montréalaise : « Vous trouvez ça bien, ici? C'est une maudite place pour vivre ici » qui devient en France : « Vous appelez ça un chez-soi? Ça n'a rien d'un foutu chez-soi ici ». Je commenterai plus longuement les défis de la traduction ultérieurement dans ce chapitre.

à un endroit comme celui que cette « touriste » ne veut plus quitter. Parce qu'elle est en voyage et que l'endroit merveilleux où elle se situe n'est qu'éphémère pour elle, le ciel blanc où ne règne aucun nuage et l'immeuble grisâtre que l'on peut apercevoir à l'extrême gauche de la photographie rappellent que ce paysage n'a rien d'extraordinaire, il l'est pour elle simplement parce qu'elle ne le connaissait pas. Le lecteur/spectateur n'a donc pas d'indice pour deviner où elle se trouve, ni de détail pour s'identifier à ses sentiments. Ne lui reste que les mots provocants d'un endroit que nous ne voulons plus quitter et l'envie de se créer soi-même un chez-soi.



Figure 3.22 Ken Lum, *Sans titre (Je ne réussirai jamais)*, 2001, détail de l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne. Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal.

Je pourrai jamais me
sentir chez moi ici
J'me sens pas chez moi ici

Ces mots en lettres vert lime accompagnent la photographie d'une jeune musulmane portant le voile, photographiée sur un futon fuchsia qui trouve une correspondance avec la couleur de l'arrière-plan. On ne voit rien d'autre derrière elle qu'un mur blanc et un petit bout de plante d'intérieur, à droite de la photographie. La jeune femme semble triste ou déçue. Elle regarde quelque chose qui échappe au lecteur/spectateur, à l'extérieur de l'image, peut-être même qu'elle ne regarde rien mais espère une façon de se sentir chez-elle. La première ligne laisse entendre que quelque chose est impossible pour la jeune fille, indiqué par le mot « jamais ». La deuxième ligne parle du chez-soi et la dernière affirme que la jeune femme ne se sent

pas chez-elle là où elle est. Pourtant, elle ne se trouve pas dans un endroit précis. Ne pas se sentir à la maison dans un décor complètement vide peut être lu comme une conclusion cinglante, un constat d'échec. Il ne suffit pas de quitter son pays pour que celui qui nous accueille devienne automatiquement le nôtre. Parfois, l'exil identitaire devient plus tragique encore que celui du lieu. Ne pas se sentir chez-soi, c'est ne pas se sentir soi.



Figure 3.23 Ken Lum, *Sans titre (J'en ai assez)*, 2001, détail de l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne. Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal.

J'suis écoeuré de vos idées
sur les immigrants
c'est aussi chez nous ici!

Les mots sont violents dans la version montréalaise de l'œuvre (« j'suis écoeuré » plutôt que « j'en ai assez ») et traduisent bien l'expression « I'm sick of » de la version originale anglophone. Ils sont présentés dans un lettrage blanc sur un arrière-plan orange. La photographie qui accompagne ce texte montre un homme d'origine asiatique en colère, les sourcils froncés et la bouche ouverte comme s'il était en train de crier. Le mur blanc qui se trouve derrière lui semble provenir d'un décor cossu où on aperçoit, dans le coin supérieur droit de la photographie, un tableau. En y regardant plus attentivement, on s'aperçoit qu'il s'agit d'une mosaïque de photographies avec des trous, comme s'il manquait des photographies, comme un

arbre généalogique déraciné illustrant l'exil et l'immigration. Une ligne sur le mur (dégât d'eau? fil plus ou moins caché? usure? mauvais entretien?) enlève tout sentiment de richesse que le lecteur/spectateur aurait pu avoir en voyant le cadre. L'image et le texte respirent la colère.

Vous appelez ça un chez-soi ?

**Ça n'a rien d'un foutu
chez-soi ici**



Figure 3.24 Ken Lum, *Sans titre (Vous appelez ça un chez-soi?)*, 2001, détail de l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne. Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal.

**Vous trouvez ça bien ici?
C'est une maudite place
pour vivre ici**

La femme qui s'exprime ainsi semble être d'origine autochtone. Elle adopte une moue de dédain, en plein soleil, qui ne semble pas en être un de vacances mais bien ce soleil qui tanne et brûle la peau. Elle se trouve devant une maison blanche dont l'auvent ou la galerie jette une ombre à gauche de la photographie, reprenant celles projetées par les lattes du recouvrement extérieur. Ces caractéristiques suggèrent qu'il s'agit d'une maison mobile, comme il y en a généralement dans les réserves amérindiennes. De sa position corporelle se dégage un sentiment d'affliction. Les cheveux de jais de la femme et le lettrage noir du texte entrent en opposition avec l'arrière-plan et la maison blanche. Le texte s'ouvre sur une question qui, sur une seule ligne, prend à partie le lecteur/spectateur. L'autochtone répond dans les deux lignes suivantes en traitant son propre chez-soi de « maudit », non pas en raison d'esprits malveillants comme lorsqu'un lieu est hanté ou damné, mais bien selon l'expression populaire qui témoigne d'une frustration et d'un mal de vivre. La version

française semble accorder beaucoup d'importance à l'endroit matériel où la femme habite tandis que la version montréalaise semble ouvrir l'interprétation au territoire. Un chez-soi qui ne se résume pas à un toit au-dessus de la tête mais à un sentiment d'appartenance et de sécurité.



Figure 3.25 Ken Lum, *Sans titre (Je ne veux pas retourner)*, 2001, détail de l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne. Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal.

J'veux pas m'en aller,
maman
j'veux pas retourner
chez nous

Tous les textes des diptyques qui forment la mosaïque qu'est l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* sont présentés sur trois lignes. Celui-ci constitue l'exception, avec ses quatre lignes qui cisèlent le souffle de la lecture, qui la découpe et l'essouffle. Une autre différence réside dans le fait que la petite fille est le seul de tous les personnages de l'œuvre à avoir la bouche fermée. L'enfant semble penser ses paroles plutôt que les dire, elle les adresse un peu comme une prière. Sur un arrière-plan mauve qui rappelle le chandail porté par la petite fille et le jouet d'eau qu'elle tient dans une main, le propos est construit autour de celle qui ne veut pas s'en aller et qui s'adresse à sa mère. Le mot « maman » se retrouve seul sur sa propre ligne dans la version montréalaise, attirant le regard du lecteur/spectateur. Dans ce diptyque, le chez-soi ne correspond pas à un « ici » mais l'enfant semble dire que l'endroit où elle se trouve maintenant est le meilleur endroit

pour vivre. La photographie montre une clôture en arrière-plan, ce qui renforce l'idée qu'elle se trouve dans une cour mais il est impossible de savoir si la petite fille ne veut pas quitter la cour d'un de ses amis, d'un membre de la famille ou d'un voisin ou alors le pays où elle a immigré. Le fait qu'elle est noire pourrait suggérer l'idée que son chez-soi se situe ailleurs, alors qu'il se trouve peut-être juste à côté. Ces réflexions questionnent également la position dans laquelle restent prisonniers les immigrants de la deuxième et de la troisième génération. À partir de quel moment arrête-t-on d'être un immigrant? Quand cesse-t-on de se faire demander, dans la rue ou à l'épicerie, de quel pays on vient si la couleur de notre peau est différente?



Figure 3.26 Ken Lum, *Sans titre (Retournez d'où vous venez!)*, 2001, détail de l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, projet du Museum in Project, Vienne. Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal.

Retournez d'où vous venez!
Pourquoi vous retournez
pas chez vous?

La photographie accompagnant ce texte montre un homme dans une position corporelle de confrontation, brandissant le poing et semblant crier après quelqu'un. Le rouge colérique du texte entre en confrontation avec le bleu de l'image, qu'on retrouve en arrière-plan, sur la tapisserie ainsi que sur les yeux de l'homme. Ce dernier semble se tenir à l'extérieur de son appartement dont la porte est ouverte, menaçant quelqu'un de ne pas y entrer ou de ne pas y revenir. L'image accentue la violence des phrases. Le propos crée une confrontation entre deux chez-soi qui s'opposent radicalement. Où se situe le chez-soi de l'homme, et celui du « vous »?

Évidemment, le lecteur/spectateur ne peut s'empêcher de lire dans ce diptyque une certaine xénophobie. Si l'instance absente doit retourner chez elle, c'est que son chez-soi ne se trouve pas au même endroit que celui de l'homme. Mises en parallèle avec les autres photographies de *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, les paroles hurlées par cette homme semblent être celle d'un « raciste », comme le propose Cynthia Foo¹⁴⁰.

Dans les différents panneaux de l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, on retrouve toujours l'idée d'un chez-soi qui pourrait également se traduire par le désir de se créer un cocon, un endroit petit mais chaleureux que l'on construit pour soi, peu importe si l'environnement extérieur est accueillant ou non. Une dualité s'installe entre le chez-soi en tant que pays représenté dans l'œuvre par les propos des personnages et les photographies qui, elles, représentent des gens qui appartiennent en majorité à des minorités visibles. Le chez-soi traverse visuellement l'œuvre, par les éléments présents en arrière-plan qui traduisent l'idée d'une maison bien réelle (mur, cours, pataugeuse, plante d'intérieur, canapé), mais il demeure en surface, chacun de ces détails cachant une insatisfaction ou un questionnement. Présentée dans l'espace public de différentes villes, donc dans plusieurs contextes sociaux et politiques, *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* ouvre un dialogue avec l'autre et sur le sentiment d'appartenance. L'œuvre cherche à ouvrir une discussion avec les gens qui la regardent. Ce dialogue proposé par l'artiste s'inscrit à même la trame de la ville, invitant les passants à réfléchir à ce que représente pour eux le chez-soi.

3.2.3 N'être pas chez soi : langue (s) et traduction

S'interroger sur la notion de « chez-soi » apporte son lot de problèmes, en partie reliés à l'identité. En effet, la langue est très souvent associée à un sentiment identitaire. « Avant tout autre rapport au pays, on est dedans¹⁴¹ », écrit Jean-Luc Nancy dans son livre *Au fond des images*. Il ajoute : « il n'en reste pas moins, toute méprise écartée, que le pays et le peuple renvoient l'un à l'autre. Peut-être le peuple

¹⁴⁰ Cynthia Foo, *loc. cit.*, p. 39.

¹⁴¹ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003, p. 105.

est-il le pays qui parle, et peut-être le pays est-il la langue lorsqu'elle est déposée hors du sens¹⁴² ». Quelle est cette langue dépossédée? Où se trouve le pays représenté dans l'œuvre de Ken Lum, cette œuvre dans laquelle chacun des personnages semble lui-même déraciné?

Puisque *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi* voyageait dans plusieurs villes et dans plusieurs pays, une adaptation s'imposait. À cet effet, l'artiste a accepté de traduire son œuvre pour certaines villes et a choisi de ne pas le faire pour d'autres. Ces choix, bien que personnels, se veulent le plus objectif possible. En effet, si les textes de l'œuvre sont au départ en anglais, c'est que Ken Lum considérait que la traduction aurait enlevé beaucoup à leur signification. L'artiste affirme que par la globalisation, les artistes doivent développer de nouvelles stratégies leur permettant de s'interroger sur le chez-soi, l'identité et le sentiment d'appartenance. Le problème ne vient pas simplement du fait que l'œuvre ait été tout d'abord présentée dans un climat tendu en Autriche, il est global. L'anglais apparaissait à Ken Lum comme la meilleure manière, la façon la plus neutre de présenter l'œuvre. « Home » réfère à beaucoup de choses, à l'opposé du mot allemand « *Heimat* » ou celui, en français, de « maison ». « Home » décrit une façon très américanisée de se mouvoir, comme si le chez-soi formait le site de petits actes répétitifs. Le chez-soi peut simplement être un état d'esprit¹⁴³. L'artiste recherche une certaine mobilité, une manière d'accéder à un chez-soi qui se rapproche de la définition qu'il en donne, cet endroit où les répétitions créant notre identité ont lieu.

Ken Lum soutient à ce sujet :

In terms of translations – why not? For instance in Ottawa, I had to make a decision whether it should be bilingual or not (knowing that changes in language also changes the work somewhat). I decided that a strictly English language would be controversial on the side of a big museum building. I thought it would be more “neutral” for it to be bilingual. Oddly, in Vienna, I thought it had to be in English because I thought the issues evoked by the work were larger than just the thorny issues of race and identity as it pertains to Austria. In English, the

¹⁴² *Ibid.*, p. 105.

¹⁴³ Ken Lum, « Art as Counter-Narrative in Public Space », sur le site du *Museum In Progress* [en ligne] : www.mip.at/en/werke/464.html [page consultée le 30 mars 2009].

work reads as more "neutral" without in the least "neutralizing" any set of more particular and localized meanings¹⁴⁴.

L'œuvre s'adapte toujours afin de projeter une certaine neutralité, pour que le lecteur/spectateur se concentre sur ce que disent les personnages et non pas sur la langue dans laquelle ils s'expriment. D'après Ingrid Jenkner et Gaëtane Verna, « les artistes canadiens fonctionnent au sein d'un cadre politique où la détermination de deux langues officielles accolées à plusieurs autres qui ne le sont pas rend l'officialisation linguistique aussi problématique que la manière informelle de s'en mêler¹⁴⁵ ». C'est ce débat linguistique que Ken Lum a essayé d'éviter en présentant une version de son œuvre à Ottawa dans les deux langues officielles du Canada. Cette neutralité espérée est aussi tendue comme une perche au lecteur/spectateur afin que l'œuvre lui soit accessible quelle que soit sa langue maternelle. Elle renferme la possibilité de la juxtaposer à son propre chez-soi. L'œuvre est traversée par le lecteur dans l'espace public mais elle est lue dans son espace privé, où ont lieu ses propres adaptations des textes et des photographies, dans une langue qui le rejoint sans qu'il ait à en analyser la portée politique.

¹⁴⁵ Ingrid Jenkner et Gaëtane Verna, « Avant-propos », dans *Beyond Words/Au-delà des mots*, cat. d'exposition, sous la dir. de Ingrid Jenkner et Gaëtane Verna, Halifax/Lennoxville, Mount Saint Vincent Art Gallery/Art Gallery of Bishop's University, 2004, p. 41.



Figure 3.27 Ken Lum, *A Tale of Two Children : A Work For Strathcona (What An Idiot!/You So Smart.)*, 2005, épreuves à développement chromogène contrecollées, vernis, aluminium, émail, Sintra, œuvre d'art public permanente, National Works Yard, à l'intersection des rues Thorston et Malkin, Vancouver. Source : site de la ville de Vancouver : http://vancouver.ca/publicart_wac/publicart.exe/indiv_artwork?pnRegistry_No=471%20.

Certaines œuvres antérieures de l'artiste ont été présentées dans une langue brisée (comme on le dit d'un français cassé ou d'un « *broken English* »), sans maîtrise, approximative. Il en va aussi de l'œuvre *You So Smart*. Le lecteur/spectateur comprend ce que la mère dit à sa fille mais la construction de ses phrases est incorrecte, maladroite (« you so smart. /You make/me proud/you so smart./I so proud/you so smart. »), et lui rappelle que cette femme ne maîtrise pas bien la langue anglaise, qu'elle est étrangère. Plusieurs historiens de l'art écrivant sur l'œuvre de Lum ou sur celles des artistes associés à l'école de Vancouver font un lien entre la grammaire telle qu'elle s'inscrit dans leurs œuvres et la ville de Vancouver : « *in British Columbia the essence of social life has always been precisely that cacophony of immigrant languages noticed by [Malcom] Lowry*¹⁴⁶ ». Cette cacophonie constitue une musique importante dans l'œuvre de Lum, elle souligne l'importance du langage

¹⁴⁶ Robert Linsley, « Image Literatures », dans *Càmeres indiscretas*, Barcelone, Centre d'art de Santa Mònica, 1992, p. 111-118.

(le nôtre et celui des autres) ainsi que d'un langage commun que tous comprennent, que tous puissent lire. La traduction devient un moyen de rejoindre le plus grand nombre. Comme le dit l'artiste lui-même : « *if poetry is the art of language and you're deprived of the possibility of understanding these languages' meanings, then you're forced to look at them as visual*¹⁴⁷ ». En acceptant certaines traductions afin de rendre l'œuvre le plus neutre possible, Ken Lum cherche à donner la possibilité au plus grand nombre de lire ses diptyques. De cette manière, le choix est donné au lecteur/spectateur, à savoir s'il la regarde, s'il la lit ou s'il prend le pari de faire les deux.

La question de la langue se pose autrement dans *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*. Plutôt que de démontrer qu'ils ne maîtrisent pas encore la langue de leur terre d'accueil ou qu'ils ont de la difficulté à communiquer, « les sujets expriment souvent de l'angoisse ou de la frustration, sont aux limites du langage, et parfois, semblent incapables d'exprimer leurs émotions¹⁴⁸ », comme l'écrit Kitty Scott. Ce sont précisément ces limites du langage qui invitent à l'analyse et sur lesquelles s'appuie l'idée des traductions. Lorsque Monika Kin Gagnon a interrogé Ken Lum sur une résonance particulière lors de son exposition à Montréal dans le cadre du Mois de la Photo en 2001, l'artiste a répondu :

Puisque la signification de l'œuvre se greffe sur une structure centrale, il est difficile de s'en écarter vraiment en précédant à une adaptation. La seule partie de l'œuvre qui soit modifiable, c'est le niveau de la langue, ce qui a été un peu difficile, surtout en français. Par exemple, le terme anglais de "home" peut être à la fois porteur et vide de sens. Si je dis "I am going home", il y a une absence de spécificité qui fait demander "Where is home?" ou "What precisely is home?". Ainsi, bien des choses reposent sur du non-dit. Par ailleurs, si je dis en français "Je rentre chez moi", c'est beaucoup plus précis. On peut également dire "Je vais à la maison", ce qui offre une autre forme de précision. En français, il n'existe pas de mot comme tel pour traduire "home" et les équivalents sont moins neutres sur le plan affectif qu'en anglais. L'autre défi consistait à conserver un français parlé tout en utilisant le moins de mots possible. Cette économie de mots était

¹⁴⁷ Liam Lacey, « Uncommon Perceptions », *The Globe and Mail*, 18 août 1992, p. D-4.

¹⁴⁸ Kitty Scott, *op. cit.*, p. 25.

importante pour des raisons formelles liées à l'aspect visuel de l'œuvre¹⁴⁹.

Dans une entrevue avec Cécile Bourne, l'artiste réaffirme son parti pris pour une neutralité politique et linguistique :

*My agreement to a French version for Montreal is not as political as your question suggests. Given the Quebec context, that French is an official language of Canada and that the majority of Quebecers [sic] speak and function in French, it would be far more of a political gesture to have the work done in English. And what possible point would that serve? The answer is : none. In Quebec, the work would retain more of my original intentions in French than in English. Having said that, of course the change in language would lead to some change in meaning. Indeed this would be true for any changes of language. But I think the work has always permitted such accommodations.*¹⁵⁰

L'artiste est non seulement conscient des changements de signification lorsqu'il est question de traduction mais il les souhaite, il croit que son œuvre peut s'adapter facilement et que, de plus, cela lui permet de toucher plus de lecteurs/spectateurs et de les laisser pénétrer différemment dans l'œuvre. Jean-Luc Nancy explique ainsi ces différenciations quand il parle de la langue qui, pour un étranger, a un grain différent, une autre texture. Dans le transfert d'une langue à une autre, la signification diminue quelque peu mais il y a augmentation des sensations : « le texte s'image¹⁵¹ ».

Le changement de langue effectue un glissement de sens qui colore autrement le mot et son sens. Pourtant, si ce mot perd de sa signification originelle, il gagne en « sensation », en texture, en sensibilité. Ken Lum s'autorise à modifier son texte, à l'adapter aux villes et aux lecteurs/spectateurs afin qu'il appartienne à la mouvance contemporaine, puisque l'expérience moderne fondamentale du langage réside dans ce mouvement incessant entre les langues. Les œuvres de Ken Lum appellent à une traduction, une occasion; elles sont mouvantes, malléables et espèrent entrer dans

¹⁴⁹ Monika Kin Gagnon et Richard Fung (dir.), *Territoires et trajectoires*, Montréal, Éditions Artextes, coll. « Prendre parole », 2006, p. 42. (Réédition de la parution originale unilingue anglophone parue aux mêmes éditions par les mêmes auteurs sous le titre *13 Conversations about Art and Cultural Race Politics* en 2002).

¹⁵⁰ Cécile Bourne, *op. cit.*, p. 93.

¹⁵¹ Jean-Luc Nancy, « L'oscillation distincte », dans *Sans commune mesure*, *op. cit.*, p. 14.

l'univers personnel du lecteur/spectateur, s'accrocher à lui. Par chaque regard qui se pose sur elle, l'œuvre change encore un peu de signification.

L'artiste aime regarder les gens regarder son œuvre. Un aspect important de son travail se trouve dans son désir que les lecteurs/spectateurs se sentent touchés, qu'ils s'associent aux personnages photographiés. L'artiste croit qu'il est facile pour les gens de s'identifier à ses œuvres, il espère que l'œuvre les touche, qu'elle agisse assez sur eux pour qu'ils prennent le temps de réfléchir à ses nombreuses significations¹⁵². Dans une entrevue antérieure, Ken Lum affirmait que des photographies et des mots constituent un accès facile à l'art mais que c'est surtout le travail du lecteur/spectateur, sa compréhension et ses interrogations, qui mettent la touche finale à l'œuvre¹⁵³. Sa relation avec le lecteur/spectateur n'a donc pas vraiment changé depuis les quinze dernières années et elle se veut toujours volontaire et accessible. Ken Lum espère que les gens se sentent sollicités, qu'ils acceptent de se prêter au jeu des significations, qu'ils associent les situations représentées dans les diptyques à leur propre vie, à leur propre intimité. Pour l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, cette participation exige du lecteur/spectateur une investigation sur sa propre identité, sa langue et son sentiment d'appartenance à un chez-soi.

L'ouverture d'un dialogue avec l'œuvre place le lecteur/spectateur dans une position de l'entre-deux où il se sent touché par certaines paroles prononcées alors que d'autres ne le touchent pas, ne renvoient à rien pour lui. Cette idée d'un chez-soi revient dans toutes les photographies, sans qu'elles réussissent à en dresser un portrait précis. Qui sait vraiment ce qu'est un chez-soi et surtout à quoi ressemble celui des autres? Est-ce simplement la maison matérielle, ou plutôt les racines, le pays d'origine, celui qui porte les traces de notre lignée? Demeure-t-on pour toujours un immigrant? Quand commence-t-on à l'être dans sa propre ville, dans son propre pays? Parfois, il n'y a pas de possibilité d'un chez-soi, nous sommes condamnés à être des « immigrants de l'intérieur ».

¹⁵² Correspondance par courriel entre Ken Lum et Catherine Cormier-Larose, 18 août 2007.

¹⁵³ Marnie Fleming, « Interview with Ken Lum », dans *Ken Lum : Recent Work*, cat. d'exposition, sous la dir. de Marnie Fleming, Oakville, Oakville Galleries, 1994, p. 7.



Figure 3.28 Ken Lum, *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*, 2001, vue de l'œuvre *There Is No Place Like Home*, bannière installée à l'intersection de la rue De Bleury et du boulevard de Maisonneuve dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal. Source : courtoisie de la galerie Vox, centre de l'image contemporaine/ Le Mois de la Photo à Montréal.

L'œuvre se place dans un entre-deux langagier et ne parle pas tout à fait le même langage selon qu'elle soit présentée sur la palissade d'un terrain vague à Montréal, au coin du boulevard de Maisonneuve et de la rue De Bleury, ou sur la façade d'un imposant musée à Vienne. Le lieu d'exposition influence l'engendrement du sens. Ces différents lieux changent le discours de l'œuvre, ils rendent le chez-soi instable, mobile. Hannah Arendt, dans son chapitre intitulé « La condition humaine¹⁵⁴ », décrit le chez-soi comme une impossibilité. Selon elle, la société de masse a détruit à la fois la sphère publique mais également la sphère privée en anéantissant la notion de chez-soi, enlevant à l'humain tout endroit où il pouvait auparavant se réfugier. Sous cet éclairage, il est permis de voir l'œuvre de Lum comme une invitation à se recréer un chez-soi, non plus à s'y interroger mais bien à y appartenir, prenant l'œuvre monumentale comme le point de départ d'une nouvelle construction identitaire. Le photographe canadien Jeff Wall écrivait déjà en 1990 que « *Lum's works aim toward being a kind of anthology of "world poetry", and so*

¹⁵⁴ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 1992 [1958].

*express a global nomadism which drifts among the lyricism of peoples, histories, emotions, bonds, and calligraphies. This desire to be at home everywhere*¹⁵⁵ ». Avec les diptyques de Ken Lum, être chez soi partout devient possible grâce à l'art.

3.3 *Ayoye*, blessures de l'exil

Ken Lum a créé une œuvre intitulée *Ayoye* dans le cadre de l'exposition collective *Habiter*, présentée à Québec en 2006 par le Centre de diffusion et de production de la photographie Vu, à l'occasion de son vingt-cinquième anniversaire. Le propos de l'exposition se lisait ainsi : « Des œuvres réalisées en collaboration avec les habitants du quartier Saint-Roch, présentées sur plusieurs sites extérieurs de la rue Saint-Joseph. Un art qui prend le citoyen comme sujet, redonnant au récit un rôle de premier plan sur la place publique¹⁵⁶ ». Pour l'œuvre *Ayoye*, le récit se trame moins dans l'espace public que dans ses débordements. En effet, l'œuvre a été conçue *in situ*, spécifiquement selon les dimensions du mur sur lequel elle était affichée, faisant face au parvis de l'église Saint-Roch, endroit où se rencontrent quotidiennement les commerçants et les employés du quartier, les badauds, les sans-emploi qui ont fait de cet espace le leur et où on les retrouve tous les jours, de même que certains touristes égarés. Sa narrativité fait moins partie de l'œuvre elle-même que des gens qui passent devant elle, qui la regardent ou qui l'ignorent. Les questionnements qu'elle soulève se lisent entre les lignes, ils ne sont pas écrits dans l'histoire des mots mais dans celle du lecteur/spectateur. L'œuvre espère une suite, une narration, une voix pour la porter ailleurs.

L'œuvre a été conçue lors d'une résidence d'artiste chez Vu. La photographie a été prise dans un petit bar, au cœur du quartier Saint-Roch, en collaboration avec les habitants du quartier qui ont participé à son tournage photographique. Lorsqu'il est question d'œuvres *in situ*, on réfère habituellement à des œuvres créées pour un endroit spécifique. Anne Cauquelin le résume ainsi :

¹⁵⁵ Jeff Wall, « Four Essays on Ken Lum », dans *Ken Lum*, cat. d'exposition, sous la dir. de Meeka Walsh, Winnipeg et Rotterdam, Winnipeg Art Gallery et Witte de With, 1990, p. 25.

¹⁵⁶ Tiré de l'opuscule de l'exposition *Habiter*. Voir le site Internet du Centre Vu [en ligne] : www.meduse.org/vuphoto [page consultée le 26 novembre 2008].

L'*in situ*, terme des années 1960, prend acte du mouvement permanent de la mise en situation du regard et de l'œuvre, de l'environnement et de l'artiste. Il relève d'une construction continuée, à la fois éphémère et permanente. L'œuvre est hors d'elle-même, elle est dans ce qu'elle met en vue et regarde; l'environnement y est l'acteur principal. Et s'il s'agit moins de surveillance que de regarder autrement l'œuvre et ses différents supports, l'*in situ* est cependant bien dans la lignée d'un regard multiple, de l'établissement d'un multivers, et non de l'univers-monde.¹⁵⁷

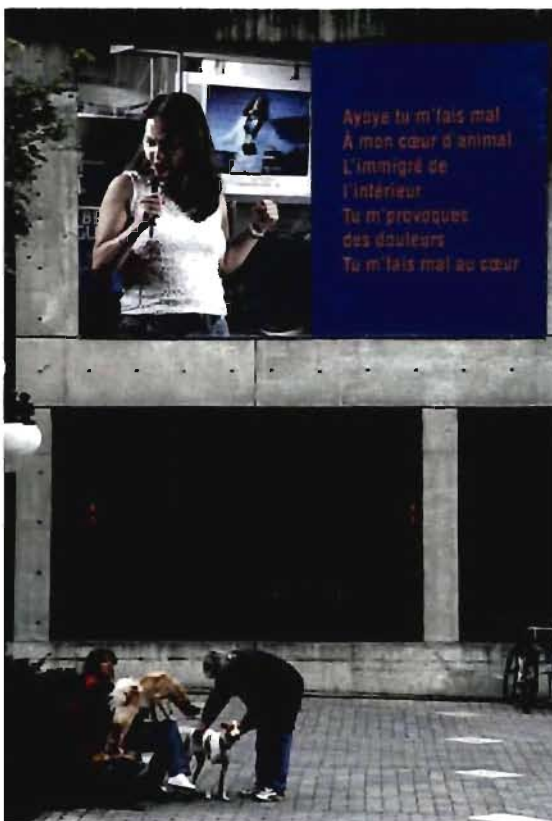


Figure 3.29 Ken Lum, *Ayoye*, 2007, diptyque photographique *in situ* créé dans le cadre de l'exposition *Habiter*, Québec, Centre Vu. Source : courtoisie de Vu, centre de diffusion et de production de la photographie. Crédits photographiques : Yvan Binet.

L'œuvre *Ayoye* se construit à même son environnement, dans la mouvance quotidienne, dans le « multivers » où elle prend place. Elle parle aux gens qui y répondent de différentes manières (indifférence, questionnement, sensibilité, souvenir

¹⁵⁷ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 152.

de la mélodie de la chanson) et qui la laissent entrer dans leur propre univers. La narrativité de l'œuvre se joue définitivement dans une « construction continuée » et c'est à la fois par son emplacement que par les lecteurs/spectateurs qui la lisent qu'elle réussit à exister, à se raconter.

Les mots faisant partie de l'œuvre *Ayoye* se lisent comme suit :

Ayoye tu m'fais mal
à mon cœur d'animal
l'immigré de
l'intérieur
tu m'provoques
des douleurs
tu m'fais mal au cœur

Versifié de manière hachurée, le texte de l'œuvre semble se mouler à ses propres significations, instaurant des pauses dramatiques dans la respiration du lecteur, accrochant sur certains mots, quémendant des pauses, des écorchures, insistant, immisçant des silences dans la lecture qui auraient été impossibles sans cette césure des vers. Par exemple, la façon la plus habituelle de lire la ligne « l'immigré de l'intérieur » aurait probablement été dans un seul souffle mais elle est écrite « l'immigré de/ l'intérieur », soit pour reprendre son souffle, soit pour insister sur l'arrêt qui laisse au lecteur/spectateur le temps de s'ouvrir à différentes interprétations. Devant les mots « l'immigré de », le lecteur fait une pause pour se demander d'où, depuis combien de temps, pour se construire sa petite histoire à travers le poème, et la ligne suivante, qui se lit simplement « l'intérieur », ramène tout le questionnement de l'immigration à une interprétation personnelle. Chacun peut en effet être un immigré dans son propre pays, sa propre ville, sa propre vie, il suffit de se sentir étranger par rapport aux autres, au lieu qu'on habite ou à soi-même. En ce sens, l'œuvre *Ayoye* établit un parallèle intéressant avec l'œuvre *There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi*. Ce rapprochement met de l'avant l'idée que toute identité exige une définition, qu'elle est souvent liée à la douleur ou à l'impossibilité d'un chez-soi acquis pour toujours.

Une hésitation semblable dans le souffle se joue à la ligne suivante, la phrase « tu m'provoques des douleurs » se scinde également en deux vers : « tu

m'provoques/des douleurs ». Le lecteur/spectateur a le temps de se demander tout ce qui peut être provoqué par le « tu » avant de voir ces « douleurs » apparaître à la ligne suivante. Celles-ci sont nombreuses, elles viennent clore dramatiquement le poème, elles referment le cercle des lamentations amoureuses qui débute par « ayoye » et qui se termine sur « tu m'fais mal au cœur », dernière ligne encore une fois énigmatique puisqu'elle peut être interprétée comme une peine d'amour, ou également, au premier degré, comme un mal de cœur face à quelque chose qui nous rend malade, qui donne la nausée, qui empêche de respirer. Encore ici, même au premier degré, il est possible de déceler un travail sur le souffle, cette fois dans l'action d'un haut-le-cœur.

Le texte et l'image se répondent toujours dans les œuvres de Ken Lum, que ce soit par le propos ou par les couleurs. Il est vrai que, formellement, la couleur vive entourant le texte est souvent complémentaire de celles qui ressortent dans la photographie. Catherine Bédard ajoute : « c'est à cause du traitement que [les diptyques] réservent à la couleur, le soin qu'ils laissent à celle-ci de faire surgir une différence entre deux lieux : celui de la profondeur tout contre celui de la surface, celui de la nature et, à côté, celui de l'artifice¹⁵⁸ ». Ainsi, le regard cherche toujours à faire la navette entre texte et image. Dans l'œuvre *Ayoye*, le blanc et le gris de la camisole que porte la jeune femme photographiée ainsi que le moniteur télé ne font qu'accentuer le bleu royal de l'arrière-fond de la partie texte du diptyque; ce même bleu est d'ailleurs repris dans l'écran de la télévision derrière la jeune femme, dans ses jeans ainsi que dans les affiches publicitaires que l'on peut apercevoir derrière elle. Le lettrage du texte est, selon les habitudes de l'artiste, dans une typographie très souvent utilisée dans la publicité, neutre, pour ressembler à n'importe quel panneau-réclame. Il est rouge, peut-être pour souligner une certaine urgence dans les propos du texte et également pour assurer une visibilité, pour attirer l'attention à la fois sur l'image mais également sur les mots, pour favoriser leur lisibilité.

¹⁵⁸ Catherine Bédard, *op. cit.*, p. 17.

3.3.1 Reconnaître la citation

Le poème apparaissant dans l'œuvre *Ayoye* est en fait le refrain de la chanson du même titre écrite par Gerry Boulet et popularisée par le groupe Offenbach. Il s'agit d'une citation que seule la culture générale du lecteur/spectateur lui permet de reconnaître. L'artiste ne donne aucun autre indice que le titre, le même pour l'œuvre et la chanson, comme quoi le texte n'a pas été écrit par lui mais constitue plutôt le refrain d'une chanson. Par la citation, l'artiste, comme le souligne Anne Cauquelin : « ajoute quelque chose d'étranger à son propre texte, mais il ajoute aussi au texte de celui à qui il emprunte¹⁵⁹ ». Cet échange entre le diptyque de l'artiste et le texte d'une chanson rend tout son intérêt littéraire et artistique à la citation.



Figure 3.30 Ken Lum, *Ayoye*, 2007, détail du diptyque photographique *in situ* créé dans le cadre de l'exposition *Habiter*, Québec, Centre Vu. Source : courtoisie de Vu, centre de diffusion et de production de la photographie. Crédits photographiques : Yvan Binet.

Dans la citation, il est question d'un autre niveau de lecture qui amène à lire autrement. Ainsi, le lecteur/spectateur doit non seulement lire le texte mais également le reconnaître. La stratégie citationnelle s'apparente souvent à une chasse aux trésors sans carte puisqu'il n'est pas toujours mentionné que la citation vient d'ailleurs, qu'il

¹⁵⁹ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 162.

s'agit d'un emprunt, d'une référence. C'est encore plus vrai pour *Ayoye*, qu'aucune description ni même un cartel indiquant le titre de l'œuvre ou le nom de l'artiste n'accompagne. En reconnaissant cette œuvre en tant qu'œuvre, le lecteur/spectateur s'autorise ensuite à faire des recherches, à voir si elle fait partie d'une exposition dont on parlerait dans les journaux locaux ou alors d'aller voir les galeries d'art qui seraient susceptibles d'avoir orchestré ce leurre. Souvent, lors d'une exposition extérieure de cette envergure, l'opuscule accompagnant l'exposition et listant les artistes participants, l'emplacement de leurs œuvres et les dates d'exposition est distribué chez les commerçants locaux, dans les présentoirs de cartes postales commerciales et dans les bibliothèques publiques du quartier. Ainsi, un lecteur/spectateur intéressé pourra trouver réponse à ses questions pour peu qu'il soit curieux d'en savoir plus sur une œuvre d'art.

Paola Checcoli explique que le savoir du lecteur/spectateur joue un rôle important dans la citation. « Surtout quand elle est implicite, elle sollicite une préparation culturelle du lecteur de l'image et met à l'épreuve son degré d'attention ou de distraction. Si elle n'est pas reconnue, même dans les arts visuels, elle devient invisible¹⁶⁰ ». Un lecteur/spectateur pourrait très bien reconnaître que cette affiche est une œuvre d'art mais ne pas reconnaître que le texte l'accompagnant provient d'une chanson. À propos de cette invisibilité, Checcoli poursuit : « [les citations] indiquent des directions de lecture, des ouvertures et infligent aussi des limites à l'interprétation. [...] La citation a la capacité de représenter une présence qui renvoie à une absence¹⁶¹ ». Ce jeu entre présence et absence crée une certaine invisibilité car bien que l'œuvre soit présentée dans l'espace public, dans un assez grand format, sa ressemblance à une publicité fait en sorte qu'il est possible de s'y méprendre. On peut avoir l'impression de reconnaître le texte de la citation sans pouvoir identifier clairement sa provenance. On peut aussi ne pas lire la citation à travers le texte. Il y a donc une entente tacite passée avec le lecteur/spectateur à qui il est demandé qu'il puisse (re)connaître d'où la citation provient. L'artiste souhaite que les

¹⁶⁰ Paola Checcoli, « Sur l'efficacité symbolique de la citation. Le cas de deux photographies de guerre », dans *Citer l'autre*, sous la dir. de Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005, p. 158.

¹⁶¹ *Idem.*

lecteurs/spectateurs cherchent dans leurs connaissances personnelles ou autour de l'œuvre l'origine de la citation.

3.3.1.1 De ses racines littéraires et participatives

La citation en art peut se comparer à l'intertextualité en littérature. Elle est parfois plus proche de la copie ou de l'imitation, de la parodie ou du pastiche, du bricolage ou du recyclage. Antoine Compagnon demeure une figure d'autorité en matière de citation bien que son ouvrage, *La seconde main ou le travail de citation*, date de 1979. Il rattache tous ces différents visages en un seul lorsqu'il trace un parallèle entre la citation et les guillemets. Il parle alors de « fragment importé d'une œuvre à une autre¹⁶² ». L'idée de fragment peut se rattacher au fait qu'une citation est un fragment qui opère un découpage entre la littérature de soi et celle des autres, ce qui nécessitera un bricolage, un re-collage afin de saisir la totalité de l'œuvre, tâche qui incombe au lecteur/spectateur. De plus, la fragmentation est à l'intérieur de l'œuvre *Ayoye* puisque celle-ci est un diptyque, à la fois texte et image. De plusieurs manières, le lecteur/spectateur doit donc importer de l'information et la transposer afin que tienne ensemble dans son regard une œuvre qui puisse faire sens bien qu'elle soit fragmentée.

L'importance de la lecture est intrinsèque au processus de la citation. Comme l'écrit Compagnon : « la citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture, de retrouver l'instantanée fulgurante de la sollicitation, car c'est bien la lecture, sollicitieuse et excitante, qui produit la citation. La citation répète, elle fait retentir la lecture dans l'écriture¹⁶³ ». Cette sollicitation s'opère à la fois sur le plan de la citation elle-même, qui constitue un emprunt, et sur le plan collectif, elle a besoin que le lecteur/spectateur participe, qu'il la retrace dans ses propres connaissances afin d'exister pleinement en tant que citation. Il est essentiel de souligner ici que cette importance de la lecture dans le cadre de la citation demeure tout aussi vitale (sinon plus) dans le cadre d'œuvres visuelles contenant du texte, que l'on doit lire à la fois

¹⁶² Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 67.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 27.

visuellement et littérairement pour en faire ressortir le sens.

Dans le travail citationnel, le lecteur/spectateur doit reconnaître la citation et agir en tant que lecteur. Il n'est plus seulement spectateur, l'œuvre a besoin de sa participation afin d'exister dans son regard. Chez Ken Lum, ces deux aspects du travail de participation du lecteur/spectateur sont réunis. Jocelyne Lupien affirme : « [la citation] transforme les œuvres en des lieux de séjour poétiques où nous pouvons vivre autrement, où nous confrontons nos certitudes et nos doutes identitaires¹⁶⁴ ». Ken Lum travaille cette poésie à même le paysage urbain, il offre des possibilités de « séjour poétique » où, par le texte et l'image, le lecteur/spectateur se questionne sur son identité, celle des autres, sur sa relation à son environnement et à l'art qui fait partie de son quotidien. Dans le cas de l'œuvre *Ayoye*, l'artiste emprunte, il écrit dans un vocabulaire connu, cité, toujours en alternance entre texte et image.

3.3.2 Quotidienneté et collectivité

On aura compris que la relation entre texte et image se travaille d'une manière participative dans l'œuvre de Ken Lum. Daniel Laforest affirme « qu'entre texte et image se construit un passage brisé par lequel vient à nous la conscience que tout n'est pas *connu*, que tout ne se réduit pas à la compréhension, c'est-à-dire à la lisibilité. L'un face à l'autre, texte et image ont valeur d'altérité¹⁶⁵ ». Cela s'avère particulièrement vrai dans l'œuvre *Ayoye* puisque le texte vient d'ailleurs, vient de l'autre. L'œuvre retrace les paroles d'une chanson et trace un lien entre la photographie et le texte puisque la jeune femme sur l'image est en train d'interpréter la chanson dans le cadre d'un karaoké. Le lecteur/spectateur ignore si les paroles de la chanson isolées dans le diptyque sont bien celles que chante la jeune femme mais il demeure qu'ainsi affichées dans l'espace public, elles constituent beaucoup plus que de simples paroles; elles deviennent un poème, un cri du cœur, elles mettent en

¹⁶⁴ Lupien, Jocelyne, « Citer l'autre pour mieux se représenter dans les arts visuels », dans *Citer l'autre*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁶⁵ Daniel Laforest, « L'image dans le texte : entre subordination et citation », dans *Citer l'autre*, *op. cit.*, p. 123. Jacques Rancière contribue à la pensée d'une rupture, quand il affirme que l'écriture et l'image, bien que pouvant se rejoindre dans la large catégorisation qu'est l'art, ne participent pas d'un même « régime de représentation ». Voir l'ouvrage de Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003.

parallèle des existences et des questionnements afin que chacun se sente touché. La rencontre de l'autre se fait donc de différentes façons, par l'œuvre bien sûr, mais aussi par la citation qu'elle contient, par les gens qui ont participé à sa conception et par ceux qui la voient en passant, et devant laquelle, parfois, ils s'arrêtent.

Anne Cauquelin affirme qu'il y a des « jeux de va-et-vient entre le texte et son autre qui le prolonge, l'imité, le fait dériver vers des paysages inconnus du lecteur ¹⁶⁶ ». Ces paysages amènent le lecteur/spectateur à se questionner, ils lui proposent différentes routes à suivre, plusieurs façons d'assembler les fragments afin qu'ils recréent une histoire, qu'ils en inventent une, qu'ils transforment l'inconnu en connu. Une rencontre s'effectue, un questionnement sur notre propre identité, sur le fait que nous sommes tous des « immigrés de l'intérieur ». Comme l'écrit Arielle Pelenc, l'artiste tente de nous montrer

le caractère dissocié de l'image et du langage. "Ce que j'essaie de faire dans mon œuvre, explique Ken Lum, c'est d'exprimer les instants de la vie quotidienne qui introduisent une césure dans la vie ritualisée, ainsi que la conversion de l'expérience dans des actes." Traduire ce fatras d'événements, de bribes d'émotions, d'images et de pensées, pour en proposer une expérience visuelle, tel est le projet de Ken Lum, conscient du poids de l'urbanisme suburbain dans l'expropriation de l'expérience caractéristique de la vie contemporaine. ¹⁶⁷

L'artiste demande au lecteur/spectateur de participer, de se laisser envahir par la fragmentation dans le paysage urbain, celle qui laisse l'espace nécessaire pour y insérer de l'art. Ses installations cherchent à toucher les gens mais également à appartenir intrinsèquement à la ville, à venir d'elle ou à la retenir, à l'encercler. Sans l'art, la ville pourrait s'effondrer de toute sa banalité. Par l'art, elle renoue avec son quotidien qui est ainsi déplacé, parfois même magnifié aux yeux des lecteurs/spectateurs, en leur présentant des variantes et des surprises, en confrontant le regard répétitif et inchangé qu'ils posent sur leur ville.

Le « passage brisé » dont fait mention Laforest vient perturber les habitudes des gens du quartier et crée une certaine cassure avec cette œuvre qui déchire la perspective visuelle à laquelle ils sont habitués : les murs gris, vides et froids de

¹⁶⁶ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 163.

¹⁶⁷ Arielle Pelenc, « Au pays des aveugles. Regard sur la peinture et la sculpture contemporaines », *Trafic : Frac Haute-Normandie*, 1998, p. 120.

l'hôtel Holiday Inn sur lequel l'œuvre est affichée, en face de l'église Saint-Roch. Soudainement, le paysage change. Une nouvelle affiche fait son entrée. Par son apparence formelle et sa grandeur gigantesque, elle rappelle une publicité, ressemblance sur laquelle joue l'artiste de manière rusée. Par contre, le lecteur/spectateur aura beaucoup de difficulté à trouver ce qui est en vente. Serait-ce de la bière puisque l'action prend place dans un bar et que l'on peut voir la marque d'une bière sur une affiche en arrière-plan de la jeune femme ou alors un autre de ces jeux vidéo populaires où chacun peut se prendre pour une star, comme un karaoké maison, à la manière de *Sing Star* ou de *Rock Band*? Si le lecteur/spectateur accepte de voir au-delà de l'image, de laisser cette jeune femme passionnée, croquée sur le vif, envahir son espace intime, il sera en mesure de découvrir un endroit où, blessé, l'humain se rétracte comme un animal pris au piège. Cette idée de piège, qu'on ne retrouve pas explicitement dans l'extrait de la chanson présentée mais dont on sent la même présence guerrière, sous-entend une provocation semblable par rapport à un « cœur d'animal », au fait de « provoquer des douleurs » ou encore de « faire mal ». Tout mène à la cassure et au chemin que nous emprunterons pour nous y rendre. Cet endroit se trouve là où on immigre à l'intérieur de soi.

3.3.3 Poésie = publicité ?

L'aspect publicitaire de l'œuvre n'est pas qu'un canular, un pied de nez au monde engloutissant et omniprésent de la publicité, il permet que l'œuvre n'engloutisse pas le lecteur/spectateur. Parce qu'il est habitué à être subjugué par la publicité, il ne se sent pas menacé par l'aspect monumental de l'œuvre, ni par son emplacement hors institution muséale, dans la ville. Au contraire, il s'y sent attiré parce qu'il ne saisit pas ce qu'elle vend, ce qu'elle veut. Ce n'est qu'après avoir fait un travail d'analyse, un peu contre son gré, qu'il s'aperçoit qu'il ne s'agit pas d'une publicité et qu'il accepte de s'être laissé touché par une œuvre d'art installée dans la sphère publique. L'œuvre touche également à la sphère privée en proposant un questionnement auquel elle ne donne pas de réponses, en affichant des émotions que le lecteur/spectateur peut facilement reconnaître (se sentir blessé, se sentir seul).

Ayoye opère un va-et-vient entre ce qui relève du public et du privé, notamment par les questions qu'elle suscite. Elle installe son questionnement à même le quotidien des lecteurs/spectateurs, dans leur intimité. Elle opère une transformation de l'espace public impersonnel en un espace intimiste.

Ken Lum travaille avec cette fascination, ce questionnement de vivre dans un environnement à la fois textuel et visuel, où texte et image se côtoient partout. Dans cette même lignée, la publicité (elle aussi à la fois texte et image) fait partie du paysage urbain, et ce, depuis plus d'un siècle. Blaise Cendrars avait d'ailleurs écrit, déjà en 1927, ces belles lignes sur la publicité :

Avez-vous déjà pensé à la tristesse que représenteraient les rues, les places, les gares, le métro, les palaces, les dancings, les cinémas, le wagon-restaurant, les voyages, les routes pour automobiles, la nature, sans les vitrines (ces beaux joujoux tout neufs pour familles soucieuses), sans les enseignes lumineuses, sans les boniments des haut-parleurs, et concevez-vous la tristesse et la monotonie des repas et des vins sans les menus polychromés et sans les belles étiquettes? Oui, vraiment, la publicité est la plus belle expression de notre époque, la plus grande nouveauté du jour, un Art. Un art qui fait appel à l'internationalisme, ou polyglottisme, à la psychologie des foules et qui bouleverse toutes les techniques statiques ou dynamiques connues, en faisant une utilisation intensive, sans cesse renouvelée et efficaces, de matières nouvelles et de procédés inédits. Ce qui caractérise l'ensemble de la publicité mondiale est son lyrisme. Et ici la publicité touche à la poésie¹⁶⁸.

Déjà pour Blaise Cendrars, la publicité avait la capacité de poétiser le monde. Au lieu de le faire par des vers et une musicalité dans le rythme des strophes, elle le fait par un affichage urbain criard et coloré qui rythme chacune de nos promenades dans la ville. Cendrars considère la publicité comme un art parce qu'elle se tient au plus près de la vie et qu'elle la transforme. Dans un catalogue tiré d'une exposition de Ken Lum, Manon Blanchette explique : « le but du travail de Lum est de décortiquer ce processus de séduction si convaincant en publicité, de sorte que, par le rapprochement avec l'objet d'art, le regardant décortique aussi le mécanisme

¹⁶⁸ Blaise Cendrars, « Publicité = poésie », dans *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Éditions Denoël, 1962, p. 227. L'idée de référer à Cendrars et à son texte sur l'aspect poétique de la publicité vient de Simon Morley dans son brillant ouvrage *Writing On the Wall. Word and Image in Modern Art*, op. cit., p. 47.

artistique¹⁶⁹ ». En décortiquant ce mécanisme artistique, le lecteur/spectateur se trouve en présence d'une œuvre d'art qui, elle-même, le fascine et le convainc à la manière des processus publicitaires utilisés à outrance. Les installations de Ken Lum, au cœur de la ville, rendent la ballade agréable et surprenante. De plus, parce qu'il recourt aux diptyques comme moyen de représentation, à la fois texte et image, il poétise la ville d'une double manière. Pour paraphraser le titre de Cendrars, chez Ken Lum si « publicité = poésie », il fait ajouter que « publicité = poésie = art ».

L'impact de la publicité peut être néfaste, de même que ses proportions. Sur Times Square à New York ou au centre-ville de Tokyo les *billboards* sont parfois plus gros que les buildings, ils rivalisent avec les gratte-ciel. En même temps, la modernité que symbolisent ces panneaux publicitaires est magnifique, elle touche au grandiose : des lumières et des couleurs, comme un musée en plein air ouvert vingt-quatre heures sur vingt-quatre. L'effet pervers demeure néanmoins que, de jour comme de nuit, l'envie d'acheter nous tenaille, elle est présente partout, affichée, multipliée, agrandie. Si nous oublions ce désir de consommation, ne serait-ce qu'une seconde pour admirer les formes, les couleurs ou se laisser déconcentrer par la grandeur du panneau publicitaire, il se rappelle toujours à nous, insistant, imprimé sur toutes les surfaces environnantes. Aujourd'hui plus que jamais, la célèbre formule de Descartes pervertie par l'artiste états-unienne Barbara Krueger fonctionne : « je pense donc je suis » devient « *I Shop Therefore I Am* ». L'être humain est contenu dans son désir, son besoin de consommation, voilà ce qui le décrit et le désigne. Évidemment, Ken Lum se dresse contre cette surconsommation en invitant le lecteur/spectateur à s'interroger sur d'autres thèmes. Le thème de prédilection de l'artiste est un questionnement sur l'identité (à la fois individuelle et collective), sur ces identités meurtries et surtout « meurtrières », pour emprunter l'expression de Amin Maalouf¹⁷⁰, sujet qui ne laisse pas Ken Lum indifférent, étant lui-même d'origine chinoise.

¹⁶⁹ Manon Blanchette, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁰ Amin Maalouf dans son livre *Les identités meurtrières*, publié chez Gasset en 1998, décrit ainsi les identités métissées, trafiquées et braconnées des immigrants qui se perdent dans le tourbillon de toutes ces étiquettes apposées à même leur identité, la morcelant et la multipliant.

Selon Régis Durand, il n'est pas rare que les œuvres contenant à la fois texte et image jouent sur les codes publicitaires, en allant bien sûr au-delà de la vente d'un produit. Elles ouvrent la possibilité de discuter d'un espace social ou politique problématique¹⁷¹. Évidemment, jouer sur les codes publicitaires demande de rendre l'œuvre accessible et visible et de trouver des pistes de réflexion qui sont généralement absentes dans la publicité. Les œuvres de Ken Lum permettent d'arrêter cette consommation excessive un instant, le temps que le lecteur/spectateur s'interroge sur le besoin auquel répond cette affiche, qu'il oublie ses faux besoins, qu'il redevienne un être qui pense plutôt qu'un consommateur compulsif.

3.4 Quotidienneté, identité, cité

Toute l'œuvre artistique de Ken Lum, en utilisant des mots juxtaposés à des images et en se servant de l'espace public comme lieu principal d'exposition, travaille à une polyphonie qui, comme l'écrit Kitty Scott, « perme[t] la discussion et déconcert[e], ne serait-ce qu'en raison des points communs incertains entre les spectateurs¹⁷² ». Cette volonté de dialogue est inhérente au travail de Lum et à sa relation même au rapport intermédiaire entre texte et image. L'artiste s'inscrit dans une démarche de création multidisciplinaire et, à l'intérieur même de sa pratique artistique et de ses œuvres, se déploie un espace de l'entre-deux, un endroit où interroger à la fois les identités et les pratiques. Mais l'artiste ne vend rien, ne promeut rien; il accuse plutôt, il installe malaise et incompréhension au cœur d'une quotidienneté pour la déranger, la réveiller un peu.

Ces manifestations d'art public sont une autre façon de changer les rôles traditionnels de l'art et de métisser l'art et la vie de tous les jours. Elles conduisent à un changement dans la manière quotidienne de voir l'art puisqu'il se retrouve maintenant partout, et pas toujours de manière évidente ou explicite. Les lecteurs/spectateurs ne sont donc plus nécessairement volontaires, ils peuvent être n'importe qui en route vers n'importe où. Plutôt que de se rendre de leur plein gré

¹⁷¹ Régis Durand, « Sans commune mesure? », dans *Sans commune mesure, op. cit.*, p. 62.

¹⁷² Kitty Scott et Martha Hanna, *op. cit.*, p. 12.

dans un musée ou une galerie d'art, d'aller à la rencontre de l'art, il vient à eux, les surprend au détour d'une rue et transforme leur quotidien. C'est pourquoi il convient de parler d'un lecteur/spectateur involontaire qui, littéralement, fait face à l'art.

Les œuvres de Lum ont toujours une fonction sociale qui leur permet d'entrer en dialogue avec les gens qui les croisent, recherchant un dialogue intermédiaire, entre urbanité et intimité, volontarisme et surprise, et bien sûr, dans un aller-retour entre texte et image. Elles participent d'un étonnant dynamisme qui branche la cité sur le haut voltage d'un questionnement essentiel sur son sentiment d'appartenance. Les œuvres de Lum sont une ouverture vers les autres dans le maelström de la jungle urbaine.

CONCLUSION

Avec les mots dans l'art, le spectateur se transforme en lecteur/spectateur. La participation que les œuvres lui demandent augmente conséquemment. Comme il s'agit à la fois de lire et de regarder les œuvres, le lecteur/spectateur devient plus actif, il s'implique. Les mots, parce qu'ils appartiennent à la vie quotidienne du lecteur/spectateur, le rejoignent facilement. Dans l'opinion publique, les œuvres d'art sont hermétiques, elles demandent une certaine culture de la part du spectateur, une connaissance des circonstances de sa création, de son contexte socio-politique. Les mots, eux, rejoignent tout le monde, il suffit au lecteur de lire.

Comme nous l'avons vu, notre rapport aux textes et aux images a changé depuis l'avènement des mots dans l'art, mais notre exégèse est restée inhabile, peu adaptée aux particularités de deux codes de représentation spécifiques. Cette lecture diffère selon qu'il y a quelques inscriptions, quelques mots sans lien entre eux dans l'œuvre, ou que cette dernière recèle de véritables textes, voire des poèmes. Avec les textes dans l'art, il s'agit de transformer l'expérience de l'œuvre d'art en acte de *lecture*. Cette contamination des mots dans l'art met très souvent le lecteur/spectateur en contact avec eux, mais il y a encore une absence de balises de lecture. Le lecteur est mal outillé quant à la possibilité de cet effort demandé de sa part et il préfère souvent passer son chemin plutôt que de se commettre à une lecture approfondie, à une analyse littéraire de ces œuvres. Ce mémoire a démontré qu'il est possible de lire ces textes avec une sensibilité propre, sans nécessairement être un « initié ».

Le lecteur/spectateur, en intégrant sa propre voix au cœur de l'œuvre, effectue une délimitation de sa réalité. Sa lecture comble les manques, transforme l'œuvre. Ces manques, dans les œuvres de Julie Doucet et de Ken Lum, se jouent dans la mélancolie, le mal-être ou les identités métissées. Ils sont également présents dans les fragments que les artistes utilisent pour construire leurs œuvres. Le manque se trouve dans les collages, les citations, les mots. Il éclate au visage du lecteur/spectateur si bien qu'il le blesse et l'oblige conséquemment à voir son propre manque. Il exige une lecture, une réponse, une riposte.

Il y a une importance certaine de l'endroit où a lieu la lecture de l'œuvre, de l'espace qu'elle habite. Dans l'art contemporain, la lecture prend souvent place dans

l'espace public, que ce soit en galerie ou sur les panneaux publicitaires, et non plus dans une bulle de solitude comme lorsqu'on lit un livre. Elle devient lecture publique. Elle est le lieu de la rencontre entre texte, image et lecteur/spectateur. Cette rencontre s'ouvre comme un trou noir que ne contrôle pas l'artiste. Le risque de l'exposition de textes dans l'espace public repose sur le fait que l'intimité s'expose, à la lecture et à la vue des autres. Les intimités (celle de l'œuvre et celle du lecteur/spectateur) se touchent, s'entrechoquent, se contaminent les unes les autres.

L'enjeu de la lecture des œuvres contenant des textes consiste à poser un regard qui soit à la fois une perception sensible (voir les formes, les couleurs, l'agencement spatial) et un acte de lecture (déchiffrer des signes abstraits pour en comprendre le sens). On ne peut pas aborder les textes dans une œuvre d'art de la même manière qu'on aborde un portrait ou un paysage. Il faut jeter un double regard.

Le lecteur/spectateur a un rapport à la fois de collision et de collusion avec les textes dans l'art, qui lui rentrent dedans. Le manque exposé dans les œuvres amène une fragmentation dans la relation qu'il entretient avec ces œuvres déjà fragmentées. Les saccades imposées dans sa lecture par les césures des textes et des images transforment sa respiration, elles la rendent sifflante, porteuse du manque contenu dans les œuvres. Ce souffle est mis à mal par les textes dans l'art qui morcellent sa lecture de l'œuvre, entre texte et image, entre espace public et intimité, entre soi et l'autre, entre lire et voir.

Dans le contexte global contemporain, les textes dans les œuvres d'art ne cessent de proliférer. Ils sont les mots/maux de l'époque. Ils permettent à la fois d'exprimer et de montrer, et collaborent à l'effervescence de la tombée des frontières entre les divers arts et leurs moyens d'expression, les médias. Leur rendre justice demandait de pouvoir jouer dans un espace de l'entre-deux, que ce soit entre texte et image, entre collectivité et intimité, entre lecture et indifférence. Cela demandait également de choisir des artistes qui les utilisent consciemment, dans le cadre d'une réflexion inhérente à leur parcours artistique. C'est le cas des artistes Julie Doucet et de Ken Lum.

Nous avons vu que, chez Julie Doucet, la technique du collage permet à l'artiste une fragmentation dans l'aspect visuel des poèmes et une lenteur dans leur

conception. Elle crée une certaine collision des intimités par la manière dont les poèmes sont exposés et parce qu'ils comportent une charge autofictionnelle. Le lecteur/spectateur doit pénétrer l'endroit de l'œuvre, être à l'intérieur pour la lire. Il s'y implique donc à la fois par sa promiscuité et par sa lecture. Le collage expose des blessures multiples qui ne peuvent être prises en compte toutes en même temps, d'où le recours à la technique violente de la cassure qui permet au lecteur/spectateur de lire les parties du manque et de la douleur découpées, pour que ça fasse mal en petits morceaux. Parce qu'il patauge dans un sentiment de terreur partagé par l'artiste, le lecteur/spectateur sépare, découpe, compartimente sa lecture comme l'artiste l'a fait grâce à la technique du collage. L'artiste écrit dans un langage personnel, artisanal, dont les traces mènent à une structure poétique et sensible qui permet de jouer sur le thème du manque par la mélancolie, le corps morcelé, l'altérité et la perte. L'autre est dangereux, violent, on doit être ensemble pour l'affronter, tous ne sont pas contre soi, on est plusieurs soi contre l'autre.

Ken Lum, avec ses diptyques photographiques, présente des identités distinctes immobilisées dans l'image, grossies, affichées dans l'espace urbain. L'œuvre est traversée par le lecteur dans l'espace public mais lue dans son espace intime. L'identité constitue le sujet de prédilection de l'artiste, elle fonde le lieu de la douleur, de l'impossibilité du chez-soi, du manque. L'identité est toujours changeante, en ce sens elle appartient à un entre-deux puisqu'elle s'avère instable. Ken Lum cherche à s'approprier cet entre-deux, un endroit où l'identité tend vers plusieurs directions, vers plusieurs chez-soi. Le texte identifie le lecteur/spectateur à l'image, il le rend complice de l'œuvre. L'image projette un manque, un malaise, qui renvoie à celui que le lecteur/spectateur ignore en lui-même, d'où la contagion. Le lecteur/spectateur se reconnaît dans l'œuvre, il partage avec elle les mêmes symptômes qui, affichés ainsi dans l'espace public, ne peuvent plus être ignorés. Chez Lum, il y a une volonté de dialogue, ses œuvres parlent un langage de l'intime dans l'extime, elles bouleversent, elles entrent dans nos vies parce qu'elles nous ressemblent. Elles sont des photographies qui parlent au-delà des textes et des images, composant l'album de famille de la ville.

Notre relation aux œuvres d'art est appelée à se modifier et à s'adapter à l'hybridité de bon nombre d'œuvres actuelles. Par contre, le manque se déplace, il est contagieux, sa présence contamine notre lecture du monde et des œuvres d'art. Le texte est en manque d'image, les images sont en manque de mots, les œuvres d'art sont en manque d'implication, de diffusion, d'aura¹⁷³. À notre époque déterminée par la publicité et le *world wide web*, nous sommes habitués à décoder et à reconnaître à la fois le texte et l'image mais pas nécessairement à lire, à interpréter, à prendre le temps de faire l'expérience des deux dans un rapport de collision/collusion. Le manque déclenche le mouvement, celui du besoin et de l'absence, celui du vide, mais alors un vide de soi, intime. Quand Juliette Simont explicite la notion du manque telle que développée par Jean-Paul Sartre dans *L'être et le néant*¹⁷⁴, elle affirme que « le manque est l'occasion d'un drame ontologique, transi d'une poétique du dépassement et de l'échec¹⁷⁵ ». En ce sens, le manque est mélancolie mais il signifie également fragmentation et identité(s) à la dérive. Le manque occasionne une césure, à chaque morcellement il est le témoin gênant de nous-mêmes. L'anthropologue Roger Bastide parle de « manque ontologique¹⁷⁶ », qui vient des autres et que l'on doit combler. Ce mémoire a voulu démontrer que c'est en chacun de nous, dans notre intimité et dans nos manques justement, que la réparation s'avère possible, en se livrant à la lecture des textes dans les œuvres d'art qui nous aident à respirer. Manquer de regard, c'est se manquer à soi, c'est refuser la charge intime et contagieuse qu'apporte la lecture de ces textes. Julie Doucet et Ken Lum le montre bien par leurs œuvres, ils donnent envie de lire *et* de voir.

¹⁷³ En référence à l'« aura » photographique telle que définie par Walter Benjamin dans « L'art à l'époque de la reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000.

¹⁷⁴ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « folio/tel », 1976.

¹⁷⁵ Juliette Simont, *Jean-Paul Sartre : un demi-siècle de liberté*, Paris, De Boeck, 1998, p. 218.

¹⁷⁶ Roger Bastide, *Le sacré sauvage et autres essais*, Paris, Stock, 1997, p. 146.

BIBLIOGRAPHIE¹⁷⁷

1. Œuvres

Doucet, Julie

À l'école de l'amour, installation, sculptures en papier mâché, livre d'artiste, Centre Clark, Montréal, août 2005 à avril 2006.

Un, deux, trois, je ne suis plus là, poèmes en mots découpés, quatorze feuillets, Biennale de Montréal, 2007.

Livres écrits par Julie Doucet

Doucet, Julie, *À l'école de l'amour*, Montréal, L'Oie de Cravan, 2007.

Doucet, Julie, *Changement d'adresse*, Paris, L'Association, 1998.

Doucet, Julie, *My New York Diary*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2004 [1999].

Doucet, Julie, *Chroniques de New York* (en collaboration avec Jean-François Jouanne), Paris, Seuil, 2003.

Doucet, Julie, *Ciboire de criss!*, Paris, L'Association, 1996.

Doucet, Julie, *Elle-Humour*, New York, PictureBox Inc., 2006.

Doucet, Julie, *J comme je, essais d'autobiographie*, Paris, Seuil, 2005.

Doucet, Julie, *Je suis un K* (en collaboration avec Anne-Françoise Jacques), Montréal, L'Oie de Cravan, 2006. Accompagné d'un disque.

Doucet, Julie, *Journal*, Paris, L'Association, 2004.

Doucet, Julie, *365 Days : A Diary*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2007.

Doucet, Julie, *Lady Pep*, Montréal, Drawn & Quarterly, coll. « Les petits livres », 2004.

Doucet, Julie, *L'affaire Madame Paul*, Montréal, L'Oie de Cravan, 1999.

Doucet, Julie, *L'affaire Madame Paul*, Paris, L'Association, 2000.

¹⁷⁷ Il convient de préciser que cette bibliographie contient les ouvrages lus et utilisés dans le cadre de ce mémoire mais également les dossiers d'artiste sur Julie Doucet et Ken Lum, ce qui en augmente considérablement la longueur.

Doucet, Julie, *The Madame Paul Affair*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2002.

Doucet, Julie, *Lève ta jambe mon poisson est mort*, Montréal, Drawn & Quarterly, 1993.

Doucet, Julie, *Melek* (en collaboration avec Benoît Chaput), Montréal, L'Oie de Cravan, 2002.

Doucet, Julie, *Monkey and the Living Dead*, Paris, L'Association, coll. « Mimosette », 1999 [originellement publié aux éditions Chacal Puant en 1994].

Doucet, Julie, *My Most Secret Desire*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2006 [1995].

Livres d'artiste

Doucet, Julie, *Autrinisme de règhonnette – grandamme* (dictionnaire grammaire – pour une lecture praticable), Montréal, J. R. D. impressions, 2005.

Doucet, Julie, *Chevalladar* (journal de janvier à avril 2005), Montréal, J. R. D. impressions, 2005.

Doucet, Julie, *Dirty Plotte*, vol. 1, n° 1, septembre 1988; vol. 1, n° 2, octobre 1988; vol. 1, n° 3, novembre 1988; vol. 1, n° 4, décembre 1988; vol. 1, n° 5, janvier 1989; vol. 1, n° 6, février 1989; vol. 1, n° 8, avril 1989; vol. 1, n° 9, mai 1989; vol. 2, n° 1, septembre 1989; vol. 2, n° 2, janvier 1990; vol. 2, n° 3, mars 1990.

Doucet, Julie, *Mini Plotte*, vol. 1, n° 7, mars 1989; vol. 1, n° 10, juin 1989; vol. 2, n° 4, avril 1990.

Doucet, Julie, *Käännostoimisto*, s. l., s. d.

Doucet, Julie, *Poèmes d'amour*, Montréal, J. R. D. impressions, 2006.

Doucet, Julie. *Les questions de l'amour (Looking For Something), Chu pas capable n° 0*, Montréal, Panique/ J. R. D. impressions, 2000.

Doucet, Julie, *Sophie Punt*, n° 1, 2, 3, 4, 9, 15, 18, 22, 34, et 58 (entre 2000 et 2001).

Ouvrages artistiques collectifs

Collectif, *Les copieuses*, Marseille, Le Dernier Cri, 2003.

Collectif, *Manuel pratique pour la fabrication rapide et économique des liqueurs*, Montréal, L'oie de Cravan, 2002.

Collectif, *Vagina Mushroom*, Marseille, Le Dernier Cri / La Frichebelle, 2003.

Lum, Ken

A Tale of Two Children : A Work For Strathcona (What An Idiot!/You So Smart.), épreuves à développement chromogène contrecollées, vernis, aluminium, email, sintra, œuvre d'art public permanente, National Works Yard, à l'intersection des rues Thorston et Malkin, Vancouver, depuis 2005.

Ayoye, diptyque photographique *in situ* créé dans le cadre de l'exposition *Habiter*, Québec, Centre Vu, 2007.

Hum hum hummm, épreuve à développement chromogène contrecollée, vernis, aluminium, email, sintra, 1994.

There Is No Place Like Home/On n'est vraiment bien que chez soi, installation nomade en collaboration avec le Museum in Project, Vienne, 2000-2001.

2. Études portant sur Julie Doucet

Catalogues d'exposition

Auger, Monique et Danielle Sabourin, *Jeune estampe au Québec*, Québec, Conseil québécois de l'estampe, 2000, s. p.

Baerwaldt, Wayne (dir.), *La Biennale de Montréal 2007 : Remuer ciel et terre*, Montréal, CIAC (Centre international d'art contemporain)/Public n° 35, 2007, p. 13, 16, 80-81.

Bélisle, Josée, Paulette Gagnon, Pierre Landry et Mark Lanctôt (dir.), *Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme. La Triennale Québécoise*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2008, p. 23-30-98-103.

Gravett, Paul et Emma Mahony, *Cult Fiction : Art & Comics* (sur les artistes Laylah Ali, Julie Doucet et Marcel Dzama), Londres, Hayward Gallery, 2007.

Groensteen, Thierry et Catherine Ternaux (dir.), *La bédéthèque idéale*, Édition 1997-1998, Angoulême, Centre National de la Bande dessinée et de l'Image, 1997, p. 105.

Articles de périodiques

Bélaïr, Michel, « La bédé entre à l'université », *Réseau*, hiver 2001, p. 20-21.

Bernière, Vincent, « Julie Doucet : les dessins de la colère », *Beaux-Arts magazine*, hors série : Qu'est-ce que la BD?, mars 2003, p. 70.

Blanchet, Évariste, « Marche ou rêve », *Neuvième Art*, n° 2, janvier 1997, p. 132.

Bogaert, Sophie, « Autobiographie à la lettre », *Rien que des mots* [en ligne] : www.rienquedesmots.com/VI/a_roman-nouvelles.php?article=11 [page consultée le 28 août 2008].

Brassard, Monic, « Présentation de Julie Doucet pour le prix Graff 2003 », archives de la Galerie Graff, 22 mars 2002, 2 feuillets.

Brethes, Romain, « Joe Matt : ma vie d'érotomane », *Beaux-Arts magazine*, n° 238, mars 2004, p. 74-75.

Brethes, Romain, « Julie Doucet : l'éternel féminin ne dure pas », *Chronicart*, janvier 1999 [en ligne] : www.chronicart.com/webmag/article.php?id=301 [page consultée le 28 mai 2007].

Brouwer, Adair, « My Most Secret Desire », *Quill & Quire*, avril 2006, p. 38.

Brown, Andy, « Heroine », *Montreal Review of Books*, vol.4, n° 2, printemps-été 2001, p.18.

Brown, Jesse, « Drawing Outside the Box », *The Globe and Mail*, 1^{er} janvier 2002, p. R-3.

Cantin, David, « Une oie de dix ans », *Le Devoir*, 16 et 17 février 2002, p. D-4.

Chesley, Lloyd, « Graphic Novel of the Issue », *Broken Pencil*, n° 31, 2007, p. 71.

Catellier, Maxime, « Entre l'arbre et l'écorce », *Ici*, 9 au 15 novembre 2006, p. 31.

Catellier, Maxime, « L'éducation sentimentale », *Ici*, 3 au 9 janvier 2008, p. 29.

Cormier, Bernard, « My Most Secret Desire », *Here Moncton*, août 2006, p. 21.

Cormier-Larose, Catherine, « Poésie projetée, petites passoires de peaux », *Spirale*, n° 218, janvier-février 2008, p. 9-10.

Crevier, Lyne, « Berlin Blues », *Ici*, 9 au 15 mars 2006, p. 36.

Crispin, Jessica, « Dreams to Die For : Julie Doucet's Night Thoughts Tap Into Sex, Fear, Gender Politics and Life In the City », *The Chicago Sun-Times*, 14 mai 2006, p. 28.

Croubelian, Alain, « La reine de l'underground », *Gazette de Lausanne*, 5 et 6 avril 1997, p. 13.

DeHaven, Tom, « Five Funnies for Grown-Ups », *Entertainment Weekly*, 15 avril 2005, p. 33.

De Vries, Kim, « My Most Secret Desire », *Sequential Tart*, avril 2007 [en ligne] : www.sequentialtart.com/index.php?issue=2007-04-01 [page consultée le 9 avril 2009].

Doucet, Julie, «February Manifesto», *Art Review*, n° 8, février 2007, p. 22-23.

Doucet, Julie, illustrations pour la section-« Fashion » du *Saturday Post*, *Saturday Post*, 16 février 2002, p. 11.

Draxler, Helmut, «Das Madchenzimmer : Julie Doucet, Pia Lanzinger, Cornelia Schmidt-Bleek und viele Madchen », *Kunstforum International*, n° 140, avril-juin 1998, p. 413-415.

Drechsler, Debbie, « Julie Doucet », *New Observations*, n° 125, printemps 2000, p. 26-27.

Dumez, Philippe, « Les années Julie », *Jade Web*, novembre 2001 [en ligne] : www.patis.org/jade/nov01/juliedoucet.htm [page consultée le 28 août 2007].

Egan, Tracie, « Doucet la vie », *Bust*, avril-mai 2006, p. 78-83.

Fioréntino, Jon Paul, « Comic Confronts Angst, Shame : Julie Doucet's Work Has Been Highly Influential », *The Montreal Gazette*, 29 juillet 2006, p. J-9.

Garcia, Brendon, « Panelhead : Best of the Young and Restless », *The Santa Fe New Mexican*, 26 novembre 2006, p. SU-9.

Gaudemar, Antoine de, « Julie la rouste », *Libération*, 11 juillet 1996, p. 11.

Harper, Morten, « Five Beginning in Strip Cartoons / Fem begynnelser I tegneserier », *Visuelt*, n° 4, 2000, p. 18-21.

Huff, Cynthia, « Adventures in Adult Comics Land », *Utne Reader*, 1990, p. 111.

Joubert, Bernard, « Bandes de femmes », *Art Press*, hors série, mai 2004, p. 15-21.

Kerloc'h, Anne, « Changements d'adresses / Précautions d'usage », *Charlie Hebdo*, 10 mars 1999, p. 21.

Kouvo, Sari et Severine Du Sollier, « Femmes dans la bande dessinée », *Scumgrrrls*, n° 6, automne 2004, p. 32.

Lepage, Aleksi K., « Julie chez les Français », *La Presse*, 16 février 1997, p. E-4.

Lepage, Aleksi K., « Le retour de Julie Doucet », *La Presse*, 2 janvier 1999, p. E-3.

Lepage, Jocelyne, « Les p'tits comics de Julie Doucet : osés mais intelligents », *La Presse*, 5 et 6 janvier 1991, p. C-3.

Lepape, Yannick, « Une biennale remuante », *perform'arts e-journal*, 2007 [en ligne] : <http://www.performarts.net/biennale.html> [page consultée le 29 août 2007].

Leshinski, Guy, « From the Page to the Wall », *Eye Weekly*, 8 septembre 2005, p. 37.

Lindeman, Tracey, « 365 Days in the Life », *Mirror*, 6 au 12 décembre 2007, p. 76.

Lord, Denis, « C'était l'été de la bulle au Québec », *Esse*, n° 33, hiver 1998, p. 76-83.

Lord, Denis, « Ciboire de criss! », *Le Devoir*, 25 et 26 avril 1998, p. E-4.

Lord, Denis, « Doucet à Paris, via New York », *Le Devoir*, 24 décembre 1998, p. C-3.

Loret, Éric, « Doucet amère », *Libération*, 28 janvier 1999, p. 10.

Louder, Naomi, « My Most Secret Desire : Something To Pet the Cat About », *Montreal Review of Books*, vol. 9, n° 3, printemps 2006, p. 22.

Margolis, Judy, « For Mature Readers Only », *Applied Arts*, vol. 9, n° 1, mai-juin 1994, p. 56-63.

Mavrikakis, Nicolas, « Laisser de glace », *Voir*, 30 janvier 2003 au 5 février 2004, p. 17.

Mavrikakis, Nicolas, « Pulsion scopique », *Voir*, 9 au 15 mars 2006, p. 14.

Miller, Ann et Murray Pratt, « Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu : Towards a Theory of the "AutobioBD" », *Belphegor*, vol. 4, n° 1, novembre 2004 [en ligne] : http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_nol/articles/04_01_Miller_trnsgr_en_cont.html [page consultée le 28 août 2007].

Moore, Anne Elizabeth, « Julie Doucet : Interview », *Punk Planet*, n° 73, mai-juin 2006, p. 48-52.

Musgrove, Mike, « Graphic Novels », *The Washington Post*, 29 août 1999, p. 13.

Nadel, Dan, « Interview with Julie Doucet », *The Drama*, n° 7, printemps 2006, p.35.

Pelletier, Denise, « Univers du collage : Julie Doucet présente sa vision du monde », *Le Progrès*, 28 avril 2002, p. B-5.

Plane, Emmanuel, «Popus : Julie Doucet», *Les Inrockuptibles*, n° 67, août 1996, p. 28.

Press, Joy, « Strip Teaser : Cartoonist Julie Doucet's Secret "Plotte" », *The Village Voice*, 11 décembre 2001, p. 71.

Redfern, Christine, « Looking Big : Films, Robots, Travel, Databases and More Cool Art Picks », *Mirror*, 19 au 21 janvier 2006, p. 43.

Roy, Mylène, «Bédélinquantes », *Elle-Québec*, n° 83, juillet 1996, p. 62.

Shaver, Andrew, « Vive la Résistance! Le Dernier Cri from Marseilles to LA to Toronto », *Broken Pencil*, n° 26, 2006, p. 74-75.

Sherwin, Skye, « Girlie Mag : Julie Doucet », *Art Review*, n° 6, décembre 2006, p. 30.

Sutton, Terri, « Media Kids : Terri Sutton On Bad-Girl Cartoonist », *Artforum*, vol. 30, n° 2, octobre 1991, p. 23-24.

Sullivan, Gary, « My New York Diary », *Rain Taxi*, hiver 1999-2000 [en ligne] : www.raintaxi.com/online/1999winter/doucet.html [page consultée le 25 août 2007].

Thalheimer, Anne, « Plotte Lines », *Pop Matters Webzine*, 2005 [en ligne] : www.popmatters.com/comics/doucet-julie.html [page consultée le 29 août 2007].

Tousignant, Isa, « Woman of Words », *Hour*, 16 au 22 mars 2006, p. 24.

Woodley, Matthew, « Outside the Lines » et « Plotte Twists » (couverture et interview), *Mirror*, 22 au 28 juin 2006, p. 46-47.

Études portant sur Ken Lum

Catalogues d'exposition

Bédard, Catherine, « Au-delà des frontières : mots et peinture chez Ken Lum », dans *Ken Lum*, Paris, Centre culturel canadien, coll. « Esplanade », 2002, p. 7-35.

Blanchette, Manon, *Ken Lum*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1988.

Bourne, Cécile, « Ken Lum : There Is No Place Like Home. An Interview », dans *Le mois de la photo à Montréal : le pouvoir de l'image*, sous la dir. de Marie-Josée Jean, Montréal, Vox, 2001, p. 92-97.

Chevrier, Jean-François, « Montage and Decoration », dans *Ken Lum*, sous la dir. de Helmut Friedel, München, Laubachhaus, 1993, p. 64-73.

Friedel, Helmut, « Emblem and Motto – Art and Advertising », dans *Ken Lum*, sous la dir. de Helmut Friedel, München, Laubachhaus, 1993, p. 84-85.

Jones, Ronald, « Cool Canadians », dans *Material Fictions*, sous la dir. de France Morin, Binghamton, 49th Parallel/University Art Gallery of the State University of New York, 1987.

Jones, Ronald (dir.), *Public Art : A Blunt Instrument*, Atlanta, The Nexus Centre for Contemporary Art, 1985.

Lum, Ken, « Untitled Essay », dans *Ken Lum*, sous la dir. de Meeka Walsh, Winnipeg/Rotterdam, Winnipeg Art Gallery/Witte de With, 1990, p. 9-21.

Rhodes, Richard, « Ken Lum! The Portraits! », dans *Ken Lum : Recent Work*, sous la dir. de Marnie Fleming, Oakville, Oakville Galleries, 1994, p. 16-19.

Scott, Kitty et Martha Hanna, *Ken Lum. Le travail de l'image*, Ottawa, Musée Canadien de la photographie contemporaine/Musée des beaux-arts du Canada, 2002.

Turner, Michael, « Untitled (Ken) », dans *Ken Lum*, Vancouver, Vancouver Contemporary Art Gallery, 2001, p. 7-18.

Wall, Jeff, « Four Essays on Ken Lum », dans *Ken Lum*, sous la dir. de Meeka Walsh, Winnipeg/Rotterdam, Winnipeg Art Gallery/Witte de With, 1990, p. 25-78.

Mémoires et thèses

Pozniak, Jolene Nicholem, *Beneath the Multicultural Mosaic : Representing (Im)migration Displacement, and Home in Contemporary Canadian Art*, mémoire présenté en études anglaises à l'Université McGill sous la direction de Charmaine Andrea Nelson, Montréal, McGill, 2004.

Chapitres de livres

Bean, Robert, « Questions of Obsolescence », dans *Image and Inscription : An Anthology of Contemporary Canadian Photography*, sous la dir. de Robert Bean, Toronto, Galerie 44/ YYZ Books, 2005, p. 191-297.

Gagnon, Monika Kin et Richard Fung (dir.), *Territoires et trajectoires*, Montréal, Éditions Arttextes, coll. « Prendre parole », 2006. (Réédition de la parution originale unilingue anglophone des mêmes auteurs parue aux mêmes éditions sous le titre *13 Conversations about Art and Cultural Race Politics* en 2002).

Love, Karen, *Facing History : Portraits of Vancouver / Visages de l'histoire : Portraits de Vancouver*, Paris, Centre Culturel Canadien, 2004.

Love, Karen, *The Bigger Picture : Portraits from Ottawa / Les mille et un visages d'Ottawa*, Ottawa, The Ottawa Art Gallery, 2004.

Lum, Ken, « Should Artists Be Curating the Next Documenta? », dans *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, sous la dir. de Jens Hoffmann, New York/Frankfort, e-flux/Revolver, 2004, p. 54-55.

Zhen, Chen, « Hong Kong », dans *Les entretiens*, sous la dir. de Jérôme Sans, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Documents sur l'art », 2003, p. 133-148.

Articles de périodiques

Arden, Roy, « Ken Lum », *Vanguard*, vol. 14, n° 8, octobre 1985, p. 46-47.

Artner, Alan G., « Ken lum », *Chicago Tribune*, 14 mai 1987, p. E-11.

Beber, Lucie, « Ken Lum, James Casebere, Clegg & Guttman », *Flash Art*, n° 132, février-mars 1987, p. 112.

Bird, Nicky, « Strangers to Ourselves », *Art Monthly*, n° 273, février 2004, p. 35-37.

Boutouille, Myriam, « Des mots, des images », *Connaissance des arts*, n° 599, novembre 2002, p. 24-25.

Busby, Cathy, « I Say, Come On! Open Your Eyes! An Interview with Ken Lum », *National Gallery of Canada Review*, vol. 2, 2001, p. 89-104.

Charron, Marie-Ève, « D'images toniques et d'identités flottantes », *Le Devoir*, 7-8 décembre 2002, p. E-7.

Corbeil, Carole, « Putting a New Face on the Use of Logos », *The Globe and Mail*, 3 avril 1988, p. D-7.

Côté, Nathalie, « Le blues du centre-ville », *Le Soleil*, 16 septembre 2006, p. A-22.

Craddock, Sacha, « There is no place like home », *Museum in Progress*, octobre 2000 [en ligne] : www.mip.at/en/werke/464.html [page consultée le 3 avril 2009].

Cron, Marie-Michèle, « Histoire de l'art », *Voir*, 21 au 27 juin 1990, p. 15.

Daniel, Barbara, « Ken Lum », *Vanguard*, vol. 11, n° 2, mars 1982, p. 30.

Dault, Gary Michael, « Ken Lum : Logos and Logo », *C Magazine*, n° 18, Été 1988, p. 20-25.

Duncan, Ann, « How Visual Artists Give Us the Word », *Montreal Gazette*, 30 avril 1988, p. D-5.

Durand, Régis, «Jenny Holzer, Louise Lawler, Ken Lum». *Art Press*, n° 120, décembre 1987, p. 52-56.

Duval, Marie-Orphée, « Des visages publics / Public Faces », *Espace*, n° 67, printemps 2004, p. 26-29.

Fuller, Jill E., Barry L. Burch et Ron Platt, « Visualizing Poverty », *Contexts*, vol. 4, n° 3, été 2005, p. 52-59.

Foo, Cynthia, « Portrait of a Globalized Canadian : Ken Lum's "There Is No Place Like Home" », *Racar*, vol. 30, n° 1-2, 2005, p. 39-47.

Galloway, Munro, « Ce n'est pas vraiment la révolution... / It's Not the Revolution Itself... », *Art Press*, n° 209, janvier 1996, p. 48-53.

Giles, Linda, « Mapping the Body », *Vie des arts*, vol. 45, n° 182, printemps 2001, p. 78-79.

Godfrey, Stephen, « Art Beyond the Galleries », *The Globe and Mail*, 20 février 1988, p. E-3.

Godley, Elizabeth, « No Label Can Make Art Out of Sofa », *The Vancouver Sun*, 10 juin 1984, p. C-9.

Godley, Elizabeth, « VAG Opens Display of Local Artists », *The Vancouver Sun*, 4 avril 1987, p. C-11.

Goldberg, Itzhak, « Image et texte dans l'arc actuel : le poids des mots », *Beaux arts magazine*, n° 221, octobre 2002, p. 46.

Gravel, Claire, « Ken Lum : le dernier de l'avant-garde », *Le Devoir*, 5 et 6 mars 1988, p. C-7.

Helm, Carie, « From the Collection : Ken Lum », *The Kelowna Art Gallery Journal*, juillet-septembre 2002, p. 2.

Heraldson, Arni Runar, « Ken Lum », *Vanguard*, vol. 12, n° 10, décembre 1983-janvier 1984, p. 10.

Hume, Christopher, « Making Privatness Public in Stunning Art », *The Toronto Star*, 4 avril 1986, p. C-5.

Johnson, Eve, « Modern Art from the Suburbs? », *The Vancouver Sun*, 5 juin 1984, p. C-12.

Johnson, Eve, « What You Might Call Cushioning the Shock », *The Vancouver Sun*, 29 décembre 1983, p. C-10.

Johnson, Ken, « Art in Review : Ken Lum », *The New York Times*, 15 juin 2001, p. D-4.

Kuspit, Donald, « Regressive Reproduction and Throwaway Conscience », *Artscribe International*, janvier-février 2001, p. 26-29.

Lacey, Liam, « Uncommon Perceptions », *The Globe and Mail*, 18 août 1992, p. D-4.

Lawson, Thomas et Ken Lum, « Thomas Lawson and Ken Lum : A Conversation Between Two Artists », *Flash Art*, n° 117, avril-mai 1984, p. 54-55.

Lepage, Jocelyne, « Une petite tranche des années 60, une étoile espagnole et un peintre plutôt sculpteur », *La Presse*, 19 mars 1988, p. E-3.

Linker, Kate, « Damaged Goods : Desire and the Economy of the Object », *ArtForum*, vol. 15, n° 3, novembre 1986, p. 133-134.

Lord, Gail Lexter, « The Importance of Space and Place », *Curator : The Museum Journal*, vol. 48, n° 1, janvier 2005, p. 23-26.

Lum, Ken, « Something's Missing », *Canadian Art*, vol. 23, n° 4, hiver 2006, p. 54-60.

Lum, Ken, « Walk », *High Performance*, vol. 2, n° 2, juin 1979, p. 41.

Lum, Ken et Erwin Wurm, « Artists Talk », *Spike Art Quarterly*, vol. 11, printemps 2006, p. 34-37.

Lum, Ken, « Art as Counter-Narrative in Public Space », *Museum In Progress*, octobre 2000 [en ligne] : www.mip.at/en/werke/464.html [page consultée le 30 mars 2009].

Lurie, David R., « Consumer and Connoisseur : on the New Museum's *Damaged Goods : Desire and the Economy of the Object* », *Arts Magazine*, vol. 61, n° 3, novembre 1986, p. 16-18.

Mastai, Judith, « Art on the Streets », *Canadian Art*, vol. 17, n° 4, Hiver 2000, p. 60-67.

Mays, John Bentley, « An Encyclopedia of Fascinations : Collages Represent Pages from Artist's Life Story », *The Globe and Mail*, 6 février 1986, p. E-5.

Mays, John Bentley, « Ken Lum », *The Globe and Mail*, 15 octobre 1994, p. C-5.

- McArthur, Euan, « Ken Lum », *Transcript*, vol. 2, n° 1, juin 1996, p. 25-36.
- Miller, John, « Ken Lum », *Artscribe International*, mars-avril 1987, p. 82-83.
- Moffarts, Éric de, « Au coeur du maelstrom : une exposition difficile », *Arte Factum*, vol. 3, n° 16, novembre-décembre 1986, p. 16-18.
- Morisset, Vanessa, « Sans commune mesure : image et texte dans l'art actuel », *Parachute*, n° 111, juillet-août-septembre 2003, p. 9-10.
- Motulsky-Falardeau, Alexandre, « L'habitat autrement vu par la photo », *Voir Québec*, 31 août 2006, p. 20.
- Pelenc, Arielle, « Au pays des aveugles. Regard sur la peinture et la sculpture contemporaines », *Trafic : Frac Haute-Normandie*, 1998, p. 119-121.
- Poggenpohl, Sharon-Helmer, « The Domain of Images », *Visible Language*, vol. 34, n° 1, 2000, p. 86-88.
- Ramsey, Ellen, « Ken Lum », *Parachute*, n° 33, décembre 1983-janvier-février 1984, p. 46-47.
- Raynor, Vivian, « Art : Objects are Subjects of Damaged Goods », *The New York Times*, 18 juillet 1986, p. C-21.
- Rosenberg, Ann, « Speaking Softly on Moral Ambivalence », *Vancouver Sun*, 8 septembre 1990, p. C-10.
- Rosenberg, Ann, « Artifacts That Stir Our Spirit », *Vancouver Sun*, 28 septembre 1991, p. C-11.
- Sandals, Leah, « Ken Lum : The Short Interview », *C Magazine*, n° 89, 2006, p. 12-13.
- Sans, Jérôme, « Interview with Ken Lum », *Flash Art*, n° 140, mai-juin 1988, p. 92-93.
- Sausset, Damien, « Ken Lum : Questions d'identité », *L'œil*, n° 536, mai 2002, p. 78.
- Serafin, Bruce, « The Shock of the New », *Canada/125* (numéro spécial de *Destinations*, une division du *Globe and Mail*), avril 1992, p. 38-43.
- Stainsby, Mia, « Some Steam behind the Polish », *The Vancouver Sun*, 16 avril 1987, p. C-10.
- Tousley, Nancy, « Art Given Social Voice », *The Calgary Herald*, 23 janvier 1988, p. E-8.

Town, Elke, « Between Affirmation and Contempt », *C Magazine*, n° 6, printemps 1985, p. 43-45.

Van Sinderen, Wim, « Warhol Voorbij : Jeff Koons, Ken Lum, Simon Linke », *Vinyl*, avril 1987, p. 44-47.

Wallace, Ian, « Image and Alter-image : Ken Lum », *Vanguard*, vol. 15, n° 6, décembre 1986-janvier 1987, p. 22-25.

Watson, Scott, « Ken Lum : Hey, That's Not Funny! », *Art & Text*, n° 50, janvier 1995, p. 48-53.

Watson, Scott, « The Discomfort Zone », *Canadian Text*, n° 50, printemps 1992, p. 48-53.

Wright, Stephen, « Exclusion à dessein : les "commerçants" de Ken Lum », *Parachute*, n° 118, mai 2005, p. 40-53.

Yanover, Shirley, « Corporate Oblivion », *C Magazine*, n° 10, été 1986, p. 58-59.

Young, Judy, « No Longer "Apart"? Multiculturalism Policy and Canadian Literature », *Canadian Ethnic Studies Journal*, septembre 1998, p. 12-21.

3. Études et articles sur le rapport texte/image

Bal, Mieke, « Visual Poetics : Reading with the Other Art », dans *Theory between the Disciplines : Authority/Vision/Politics*, sous la dir. de Martin Kreiswirth et Mark A. Cheetham, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990.

Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.

Billaz, André, « Littérature et peinture : le cas limite des peintures de Victor Ségalen », dans *Des mots et des couleurs. Études sur le rapport de la littérature et de la peinture (19^e et 20^e siècles)*, sous la dir. de Philippe Bonnefis et Pierre Reboul, Lille, Publications de l'Université de Lille III, 1979, p. 89-117.

Bourneuf, Roland, *Littérature et peinture*, Montréal, L'instant même, coll. « Connaître », 1998.

Butor, Michel, *Les mots dans la peinture*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1969.

Butor, Michel, « Travailler avec les peintres », dans *Arts et littérature*, sous la dir. de Hans-Jürgen Greit, Québec, Nuit blanche éditeur/Université Laval, 1987, p. 15-29.

Christin, Anne-Marie, *L'image écrite, ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.

Debray, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1992.

Déry, Louise (dir.), *Espaces intérieurs : le corps, la langue, les mots, la peau*, Québec, Musée du Québec/Passage de Retz, 1999.

Dessons, Gérard, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Durand, Régis et al., *Sans commune mesure*, Paris, Léo Scheer, 2002.

Ferlinghetti, Lawrence, *When I Look at Pictures*, Salt Lake City, Peregrine Smith Books, 1990.

Glaudes, Pierre, « La photographie », dans *La représentation dans la littérature et les arts : une anthologie*, sous la dir. de Pierre Glaudes, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 413-492.

Jenkner, Ingrid et Verna, Gaëtane (dir.), *Beyond Words/Au-delà des mots*, cat. d'exposition, Halifax/Lennoxville, Mount Saint Vincent Art Gallery/Art Gallery of Bishop's University, 2004.

The International Association of Word and Image Studies (dir.), *On Verbal/Visual Representation : Word & Image Interaction 4*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005.

Kotz, Liz, *Words to Be Looked At : 1960's Language in Art*, Cambridge, MIT Press, 2007.

Laneyrie-Dagen, Nadeije, *Lire la peinture : dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002.

Mathieu-Castellani, Gisèle, *Emblèmes de la mort : le dialogue de l'image et du texte*, Paris, Nizet, 1988.

Mathieu-Castellani, Gisèle (dir.), *La Pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris/Vincennes, Presses universitaires de France, coll. « L'Imaginaire du texte », 1994.

Millar, Joyce, « Texte et image : une alliance réciproque », dans *Alphabets*, cat. d'exposition, Pointe-Claire, Galerie d'art Stewart Hall, 2003, p. III-VI.

Mitchell, W.J.T., *Iconology : Image, Text, Ideology*, Chicago/Londres, Routledge, 1986.

Mitchell, W.J.T., *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

Mitchell, W.J.T., *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

Montclair, Florent (dir.), *La littérature et les arts*, Besançon, Centre Unesco d'études pour l'éducation et l'interculturalité, 1997.

Montandon, Alain (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

Morley, Simon, *Writing On the Wall. Word and Image in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2003.

Nori, Claude, « Écrire pour photographe, photographe pour écrire », Paris, *Littérature & photographie/Les cahiers de la photographie*, 1981, p. 13-15.

Ouellet, Pierre, *À force de voir. Histoire de regards*, Montréal, Éditions du Noroît, 2005.

Prudon, Montserrat (dir.), *Frontières éclatées : Peinture et écriture 3*, Paris, La Différence/Unesco, coll. « Traverses », 2000.

Prudon, Montserrat (dir.), *Peinture et écriture 2 : le livre d'artiste*, Paris, La Différence/Unesco, coll. « Traverses », 1997.

Rancière, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003.

Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.

Rodrigo, Pierre et Jean-Claude Gens (dir.), *Puissances de l'image*, Dijon, Éditions de l'Université de Dijon, coll. « Écritures », 2007.

Thérien, Gilles, « Les images sous les mots », dans *Aux frontières du pictural et du scriptural*, sous la dir. de Eva Le Grand, Montréal, Nota Bene, 2000.

Tilleuil, Jean-Louis et Myriam Watthée-Delmotte (dir.), *Texte, Image, Imaginaire*, Paris, l'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs de l'imaginaire », 2007.

Tilleuil, Jean-Louis (dir.), *Théories et lectures de la relation image-texte*, Cortil-Wodon, E.M.E./G.R.I.T. (Groupe de recherche sur l'image et le texte), coll. « Texte-image », 2005.

Tully, Nola, « Text On Display : the Next Word; text and/as image and/as design and/as meaning », *After Image*, vol. 26, n° 4, janvier-février 1999, p.17.

Varga, Áron Kibédi. « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », dans *Text and Visuality : Word & Image Interaction 3*, sous la dir. de *The International Association of Word and Image Studies*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 77-92.

Vauday, Patrick, *La matière des images : poétique et esthétique*, Montréal/Paris, L'Harmattan, 2001.

Wylie, Lyz, « L'art et le langage », dans *Alphabets*, cat. d'exposition, Pointe-Claire, Galerie d'art Stewart Hall, 2003, p. VI-XX.

Wyman, Jessica, *Pro Forma : Language/Text/Visual Art* (vol. 1, 2 et 3), Toronto, YYZ Books, 2006.

4. Études et articles sur des concepts généraux en littérature et dans l'art (lecture, collage, spectateur, hypermédialité, intermédialité, poésie, art public, mélancolie, corps)

Adam, J.-M., *Pour lire le poème : Introduction à l'analyse du type textuel poétique*, Bruxelles/Paris, Éditions A. De Boeck/Duculot, 1985.

Arasse, Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 1992 [1958].

Ardenne, Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention et de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

Babin, Sylvette (dir.), *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, Montréal, Éditions Esse, 2005.

Barthes, Roland, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Seuil/Gallimard, 1980.

Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.

Bastide, Roger, *Le sacré sauvage et autres essais*, Paris, Stock, 1997.

Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 2000.

Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

Brooks, Peter, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Londres/Cambridge, Harvard University Press, 1993.

Buber, Martin, *Je et tu*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970.

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

Burnett, Ron, *How Images Think*, Cambridge, MIT Press, 2004.

Butler, Judith, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Londres, Routledge, 1993.

Butler, Judith, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001* [trad. de Jérôme Rosanvallon], Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

Campa, Laurence, *La poétique de la poésie*, Reims, Éditions Sedes, coll. « Campus lettres », 1998.

Cauquelin, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

Cauquelin, Anne, *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002.

Cendrars, Blaise, « Publicité = poésie », dans *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Éditions Denoël, 1962, p. 227-232.

Chambat-Houillon, Marie-France et Anthony Wall (dir.), *Droit de citer*, Rosny-sous-bois, Bréal, 2004.

Champy, Florent, *Sociologie de l'architecture*, Paris, La Découverte, 2001.

Chapple, Freda et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006.

Cixous, Hélène, « Le Rire de la Meduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54.

Colonna, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

Courchesne, Luc, « De l'autre côté du miroir », acte du colloque Jouable, Genève, 27 avril 2004, acte de conférence fourni par l'artiste.

Courchesne, Luc, « The Construction of Experience: Turning Spectators into Visitors », dans *New Screen Media: Cinema/Art/Narrative*, sous la dir. de Martin Rieser et Andrea Zapp, Londres, British Film Institute, 2002, p. 256-267.

Cousineau-Levine, Penny, *Faking Death. Canadian Art Photography and the Canadian Imagination*, Montréal/Kingston, McGill/Queen's University Press, 2003.

Delvaux, Martine, *Échographies*, Gatineau, Vents d'Ouest, coll. « Passages », 2007.

Déotte, Jean-Louis, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007.

Déry, Louise, *Rober Racine. Fantômes fragiles*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2005.

Desrochers, Christine, « Art et culture de la participation : qu'est-ce qu'on exige du spectateur? », *Etc Montréal*, n° 80, décembre 2007/janvier-février 2008, p. 7-9.

Didi-Huberman, Georges, *Le Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

Doumet, Christian, *Faut-il comprendre la poésie?*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.

Durand, Régis, *La part de l'ombre. Essais sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, coll. « Mobile matière », 2006 [1990].

Durante, Daniel Castillo, *Les dépouilles de l'altérité*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2004.

Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.

Eco, Umberto, *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche », 1989.

Féral, Josette, « Introduction », *Sub-stance*, vol. 31, n° 98-99, 2002, p. 3-13.

Féral, Josette, « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », dans *Théâtralité, écriture et mise en scène*, sous la dir. de Josette Féral, Jeanette Laillou Savona et Edward A. Walker, Montréal, Hurtubise, coll. « Brèches », 2000, p. 125-139.

Fiorentino, Jon Paul, *Asthmatica*, Toronto, Insomniac Press, 2005.

Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe : sur Magritte*, Paris, Fata Morgana, 1973.

Gadamer, Hans-Georg, « The Question of Truth as It Emerges in the Experience of Art », dans *Truth and Method*, New York, Crossroad, 1985 [1960], p. 5-150.

Gaggi, Silvio, *From Text to Hypertext. Decentering the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and the Electronic Media*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1997.

Gagnon, Renée, *Vacarme et suivi de Et ce fantôme*, mémoire de maîtrise présenté en création littéraire à l'Université du Québec à Montréal, sous la direction de René Lapierre, Montréal, UQAM, 2006.

Gasparini, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.

Gasparini, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

Genette, Gérard, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1982.

Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1969.

Gervais, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1993.

Gervais, Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1998.

Gervais, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli, violence*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008.

Gross, Sabine, « Recent Research in Intermediality », *Monatshefte*, automne 2003, p. 355-366.

Greenberg, Clement, *Art et culture : essais critiques*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1988.

Gromala, Diane et David Jay Bolter, *Windows and Mirrors. Interaction Design, Digital Art and the Myth of Transparency*, Cambridge, MIT Press, 2003.

Grout, Catherine, *Pour une réalité publique de l'art*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000.

Gumbrecht, Hans Ulrich, « Why Intermediality – If At All? », *Intermedialités*, n° 2, automne 2003, p. 173-178.

Habermas, Jürgen, *L'espace public* (avec une préface inédite de l'auteur), Paris, Payot, coll. « Critique de la politique Payot », 1997 [1962].

Harrison Charles et Paul Wood (dir.), *Art en théorie : 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997.

Heffernan, James A., *Museum of Words : the Poetics of Ekphrasis From Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

Heinich, Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 2000.

Helbig, Jörg (dir.), *Intermedialität : Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1999.

Hirsch, Edward, *How to Read a Poem and Fall in Love With Poetry*, New York, Double Take Books/Center for Documentary Studies at Duke University, 1999.

Hume, David, *Essais esthétiques*, Paris, Vrin, 1971.

Iser, Wolfgang, *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.

Iser, Wolfgang, *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose and Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.

Jenkins, Henry, *Fans, Bloggers and Gamers : Exploring Participatory Culture*, New York, New York University Press, 2006.

Jones, Amelia, *Body Art/Performing the subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

Kadar, Marlene, Linda Warley, Jeanne Perreault et Susanna Egan (dir.), *Tracing the autobiographical*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, coll. « Life Writing Series », 2005.

Keret, Etgar, *Crise d'asthme*, Paris, Acte Sud, coll. « Babel », 2002.

Kirschenbaum, Matthew G., « The Word as Image in an Age of Digital Reproduction », dans *Eloquent Images : Word and Image in the Age of New Media*, sous la dir. de Mary E. Hocks et de Michelle R. Kendrick, Cambridge, MIT Press, 2005 [2003], p. 137-156.

Kress, Gunther, « Visual and Verbal Modes of Representation in Electronically Mediated Communication : the Potentials of New Forms of Text », dans *Page to Screen : Taking Literacy into the Electronic Era*, sous la dir. de Ilana Snyder, Londres/New York, Routledge, 2002.

Kundera, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. « Folio poche », 1989.

La Chance, Michaël, *Frontalités, censure et provocation dans la photographie contemporaine*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2005.

Lageira, Jacinto, *Magritte : Mots et images*, Paris, Gallimard, 2003.

Landow, George P., *Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore/Londres, John Hopkins University Press, 1992.

Lautréamont, Comte de (Isidore Ducasse), *Les chants de Maldoror*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « nrf/Poésie », 1973, p. 15-266.

Le Bigot, Claude (dir.), *À quoi bon la poésie aujourd'hui?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Le Breton, David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 1995.

Le Breton, David, *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.

Le Breton, David, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, 2003.

Le Querrec, Perrine, « Asthme et art, survol des recherches de Perrine Le Querrec par elle-même », *Lalie Walker*, février 2009 [en ligne] : www.laliewalker.com [page consultée le 30 mars 2009].

Lopes, Denilson, « L'actualité de la mélancolie », dans *Passions du passé. Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, sous la dir. de Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2000, p. 93-108.

Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Paris, Acte Sud, 2000.

Marin, Louis, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994.

Marin, Louis, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil/Gallimard, 1993.

Mariniello, Silvestra, « Commencements », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 47-62.

Méchoulan, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27.

Mélançon, Robert, *Exercices de désœuvrement*, Montréal, Éditions de Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2002.

Merleau-Ponty, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969.

- Merleau-Ponty, Maurice, *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1964.
- Meschonnic, Henri, *Les états de la poétique*, Paris, Gallimard/Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1985.
- Meschonnic, Henri, *Politique du rythme. Politique du sujet*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1995.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, coll. « nrf/Le chemin », 1970.
- Meuris, Jacques, *Magritte et les mystères de la pensée suivi de Le temps des apocalypses*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 1992.
- Michaux, Henri, *Émergences-Résurgences*, Genève, Skira, 1972.
- Nancy, Jean-Luc, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme suivi de Ginette Michaud, Appendice*, Québec, Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2004.
- Nancy, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2000.
- Oberhuber, Andrea, « Pour une esthétique de l'entre-deux : à propos des stratégies intermédiaires dans l'œuvre de Claude Cahun », *Narratologie*, n° 6, mai 2005, p. 343-364.
- Ouellet, Pierre, *La vie de mémoire : carnets, chutes, rappels*, Montréal, Éditions du Noroît, 2002.
- Ouellet, Pierre, *Poétique du regard, littérature, perception, identité*, Sillery/Limoges, Septentrion/Presses universitaires de Limoges, coll. « Les nouveaux cahiers du CELAT », 2000.
- Paech, Joachim (dir.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart, Metzler, 1994.
- Paquet, Amélie, « Imaginaire de l'écran : Prospero's Books, lecture de *The Tempest* », *Postures*, dossier « art et littérature : dialogues, croisements, interférences », n° 7, printemps 2005, p. 33-45.
- Parini, Jay, *Why Poetry Matters*, New Heaven/Londres, Yale University Press, 2008.
- Payant, René, « L'art à propos de l'art. Première partie : la question de la citation », *Parachute*, n° 16, automne 1979, p. 5-8.
- Payant, René, « L'art à propos de l'art. Seconde partie : citation et intertextualité », *Parachute*, n° 18, printemps 1980, p. 25-32.

Peterson, Elmer, Michel Sanouillet et Marcel Duchamp (dir.), *The Writings of Marcel Duchamp*, Londres, Da Capo Press, 1975.

Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993.

Poinsot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu, l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Institut d'art contemporain, 1999.

Popelard, Marie-Dominique et Anthony Wall, (dir.), *Citer l'autre*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2005.

Rajewsky, Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n° 6, automne 2005, p. 43-64.

Richardeau, François (dir.), *Recherches actuelles sur la lisibilité*, Paris, Éditions Retz, 1984.

Robin, Régine, *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1997.

Ross, Christine, *The Aesthetics of Disengagement. Contemporary Art and Depression*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2006.

Ruby, Christian, *L'art public, un art de vivre la ville*, Bruxelles, La lettre volée, coll. « Essais », 2001.

Sailer, Susan Shaw, « On the Redness of Salmon Bones, the Communicative Potential of Conger Eels, and Standing Tails of Air : Reading Postmodern Images », *Word and Image*, vol. 12, juillet-septembre 1996, p. 308-325.

Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/tel », 1976.

Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

Simont, Juliette, *Jean-Paul Sartre : un demi-siècle de liberté*, Paris, De Boeck, 1998.

Valabrègue, Frédéric, *Asthme*, Paris, P.O.L., 2002.

Wagner, Peter (dir.), *Icons-Texts-Iconotexts : Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York, Éditions Walter de Gruyter, coll. « European Cultures : Studies in Literature and the Arts », 1996.

Zumthor, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.