

## LES AMBIVALENCES DU SUJET PARLANT

Katrie Chagnon

*Ce texte accompagne l'exposition Qui parle ? / Who Speaks?*

*Commissaire : Katrie Chagnon*

*Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen (2018)*

*7 mars – 21 avril 2018*

Une collection d'œuvres d'art, comme une exposition, est constituée d'un enchevêtrement de voix dont l'identité, le statut, l'autorité et les modalités d'énonciation demeurent à maints égards ambigus, voire occultés. Poser la question *qui parle ?* dans le contexte d'une présentation intégrale des plus récentes acquisitions de la Galerie ne vise pourtant pas à dissiper cette ambiguïté constitutive, encore moins à dévoiler ou rendre totalement transparent un processus décisionnel qui, étant encadré par des politiques institutionnelles strictes et soumis à des règles d'éthique et de déontologie muséale, exige d'être maintenu en grande partie confidentiel<sup>1</sup>. En adoptant ici une approche résolument interrogative, il s'agit plutôt d'explicitier une problématique du *sujet parlant* qui s'est révélée, en aval du processus d'acquisition, inhérente à l'ensemble des œuvres sélectionnées – ce qui, par le fait même, nous invite à reconsidérer les discours justifiant leur présence au sein de l'institution –, tout en permettant à différentes compréhensions de cette problématique de cohabiter dans l'espace physique et discursif de l'exposition.

Comme le suggère le redoublement bilingue du titre, la question *qui parle ?* peut elle-même s'entendre de diverses manières et résonner différemment dans les deux langues en fonction des préoccupations théoriques ou critiques qui sous-tendent sa formulation. Le statut auctorial (*authorship*) de l'artiste contemporain.e et sa discursivité se trouvent au centre de ces préoccupations. Évoquant directement les critiques

structuralistes (barthésienne et foucauldienne) de la notion d'Auteur<sup>ii</sup> – par extension, celle d'Artiste –, *qui parle ?* soulève d'emblée le problème de l'origine indécidable et plurielle de toute parole inscrite dans un champ organisé du langage : un champ qui, pour citer Jacques Derrida, « n'est pas seulement celui que pourraient décrire certaines théories de la psyché ou du fait linguistique [...] mais le champ culturel où je dois puiser mes mots et ma syntaxe, champ historique dans lequel je dois lire en écrivant<sup>iii</sup>. »

Plusieurs des œuvres regroupées dans l'exposition jouent sur cette indécidabilité du sujet parlant/écrivain/lisant, tout en questionnant les paramètres socioculturels à l'intérieur desquels les discours artistiques prennent forme, opèrent et circulent. Déjà par son titre, l'installation murale *Author's Preface* (2015) de Raymond Boisjoly problématise l'intentionnalité auctoriale de l'artiste en situant l'énonciation au niveau du paratexte de l'œuvre, faisant du langage didactique qui entoure et supporte la production artistique l'objet central de sa réflexion. Comme l'explique Boisjoly, ce projet découle d'un « intérêt pour l'écriture administrative en tant que genre littéraire<sup>iv</sup> » prescrit par la rédaction de demandes de bourses, une pratique qui façonne nécessairement la manière dont les artistes parlent de leur travail. Composée d'un ensemble de formules cryptiques et d'énoncés flottants attribuables à aucune voix précise – « ALWAYS ANOTHER MANNER OF SPEAKING », « ACTION UNDERTAKEN AND DOCUMENTED », « PLANS FOR OTHER SCHEMES AND OTHER PLOYS », « THE POSSIBILITY OF WORKING THROUGH », « OUR RESPONSIBILITY TO OUR INTENTIONS », pour n'en citer que quelques-uns –, la « préface de l'auteur » que nous propose l'artiste vancouverois fait écho à celle du livre écrit par la cinéaste Maya Deren dans le cadre de son projet de film *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*<sup>v</sup>, où il puise également son imagerie. Dans son texte, Deren insiste en particulier sur la manière dont le contact avec la culture vaudou l'a amenée à abandonner ses intentions et prétentions artistiques originales au profit d'une posture documentaire plus responsable à l'égard de la réalité qu'elle s'était donné pour objectif de représenter<sup>vi</sup>. En plus de souligner les enjeux éthiques et politiques d'une mise en échec de l'autorité de l'artiste – confrontée au problème de savoir non seulement *qui* est cette personne qui parle, mais aussi *d'où* elle

parle, *pour qui et pour quoi* –, le récit de Deren, réarticulé dans le langage de Boisjoly, rend ainsi manifeste le caractère contingent, donc changeant, de toute position énonciative. Ce faisant, Deren et Boisjoly pointent vers les circonstances toujours particulières qui conditionnent les actes discursifs ainsi que leur réception.

Lorsque dégagée des notions d'authenticité, d'originalité et d'expression individuelle, la figure de l'artiste peut aussi être redéfinie en termes performatifs et intersubjectifs, comme un complexe de subjectivités en perpétuelle transformation. Les déclarations que Suzy Lake a placées au bas des quatre photographies de sa série *On Stage* (1974/2013) vont explicitement dans ce sens. Par exemple, sous l'une des images où elle apparaît, imitant la pose d'un mannequin, on peut lire : « L'ADOPTION SUCCESSIVE DE DIVERS ROLES CHEZ UNE MEME PERSONNE EST UN FAIT JOURNALIER QUI SE MANIFESTE SUBTILEMENT QUE L'ON S'HABILLE DE FAÇON SPECIALE POUR UNE CERTAINE OCCASION, QUE CE SOIT PAR DIPLOMATIE, OU QUE L'ON ADAPTE INCONSCIEMMENT LES MANIERES DE QUELQU'UN D'AUTRE ». Emblématique de l'approche féministe développée par Lake au début des années 1970, dont témoigne également l'œuvre de la série *Transformations* acquise par la Galerie dans sa version maquette (*Maquette : Suzy Lake as Françoise Sullivan*, 1974/2012), cette affirmation met l'accent sur la malléabilité de l'identité, en l'occurrence de l'identité féminine, mais aussi sur sa porosité, soit sur l'implication fondamentale d'autrui dans la formation du « moi ». La pratique de l'artiste s'accorde en ce sens avec l'idée de Judith Butler selon laquelle la possibilité même de parler au « Je » dépend d'une prise en compte des facteurs extérieurs qui, inéluctablement, limitent la connaissance de soi et l'inscrit dans une structure d'adresse fondée sur l'intersubjectivité<sup>vii</sup>.

La voix off qui nous accueille dans l'exposition ne dit d'ailleurs pas « Je », mais « Tu ». Appartenant à l'artiste montréalaise Jo-Anne Balcaen, qui par ce procédé narratif, affirme et efface simultanément sa présence dans sa vidéo *Mount Rundle* (2014), cette voix monotone, livrée dans l'isolement d'une paire d'écouteurs, se donne à entendre à la fois comme une interpellation, c'est-à-dire comme une parole adressée à autrui, et

comme les réverbérations intériorisées d'un surmoi culturel censeur et culpabilisant. Par le biais d'un récit autobiographique en apparence anecdotique, la narration de *Mount Rundle* aborde avec ironie les mécanismes psychiques de projection et d'introjection, mais aussi d'aliénation, qui viennent troubler les relations interpersonnelles au sein du monde de l'art. Dans un même geste, Balcaen épingle le verbalisme ambiant de cet écosystème, en particulier l'usage surdéterminé des mots auxquels les artistes ont recours pour performer socialement leur individualité artistique<sup>viii</sup> – ce qui rejoint, en un sens, les réflexions de Boisjoly sur la discursivité bureaucratique.

Le questionnement transversal de cette exposition nous conduit alors naturellement sur le terrain de la psychanalyse, théorie et pratique dont l'une des prémisses principales, faut-il le rappeler, est que le « moi » du sujet ne correspond jamais exactement à la présence qui nous parle<sup>ix</sup>. C'est un tel écart, intrinsèque au sujet parlant selon Lacan, que semble explorer Moyra Davey dans sa vidéo *Fifty Minutes* (2006). Se présentant comme une « œuvre d'autofiction » conçue sur le modèle d'une séance psychanalytique d'une durée conventionnelle de cinquante minutes, cette vidéo nous montre l'artiste se confessant à la caméra dans une position ambivalente qui n'est pas tout à fait celle de l'analysante sur le divan, mais qui l'évoque, notamment par son mode d'adresse et la nature même de ses réflexions. Le ton étrangement désincarné de sa voix, son débit singulier, ses silences et ses hésitations renforcent en outre la distance qu'instaure a priori la méthode récitative privilégiée par Davey: en l'écoutant, nous sommes constamment renvoyé.e.s au texte que cette dernière a écrit en amont du tournage, dans lequel des pensées intimes à propos de son réfrigérateur, de son analyste ou encore de sa grossesse sont entremêlées à des citations tirées de ses diverses lectures. Alors même qu'elle se découvre incapable d'accomplir son travail sur le divan, soit d'offrir à Dr. Y, son psychanalyste, une « version non filtrée » de son vécu, l'artiste nous divulgue une condition constitutive de sa subjectivité qui peut être rapprochée de ce que Kaja Silverman a nommée « l'auteur comme récepteur » (*the author as receiver*)<sup>x</sup> : celle de lectrice pénétrée par les textes de nombreux.e.s autres écrivain.e.s<sup>xi</sup>.

Avec *,000*, (2016), Isabelle Pauwels soulève de tout autres enjeux psychanalytiques relatifs à l'économie libidinale de la communication. Dans cette œuvre volontairement difficile, que certains – et en particulier certaines – pourraient trouver pénible, voire intolérable par ses effets aliénants, un parallèle est établi entre échanges verbaux et transactions sexuelles, interactions humaines et consumérisme, expression artistique et pornographie. Sous la forme d'une « conversation quasi-schizophrénique<sup>xii</sup> » qui contraste avec le monologue des vidéos de Balcaen et Davey, Pauwels rend audible, et en partie lisible, le champ de forces, d'affects et de désirs conflictuels où s'exerce la voix de l'artiste, incarnée dans son scénario par une actrice actrice/dominatrice qui s'efforce de négocier sa place parmi une multiplicité d'interlocuteurs principalement masculins, dont les répliques mélangent slogans publicitaires, fantasmes fétichistes, insultes, demandes d'humiliations sexuelles et raciales, négociations financières et faits divers, entre autres. La multiplication des voix que convoque *,000*, accuse ainsi les rapports inégaux qui règlent l'usage du langage dans différents contextes et dévoile, du même coup, la nature ultimement commerciale de ces échanges. Dans l'exposition, le bavardage populaire qui compose la trame sonore de cette œuvre entre en conversation avec la parole formatée des médias de masse explorée par *Magazine Piece* (1970-) d'Ian Wallace : celle de sujets que les conditions d'expression des revues rendent paradoxalement invisibles – et dans une certaine mesure anonymes – en dépit de leur sur-représentation dans l'espace social.

L'acte de parler et de faire parler – de *prendre* parole ou de *donner* parole – constitue en définitive un exercice de pouvoir qui politise de manière fondamentale le champ discursif. Comme le note très justement Linda Alcoff dans son article « The Problem of Speaking for Others », « Rituals of speaking are politically constituted by power relations of domination, exploitation, and subordination. Who is speaking, who is spoken of, and who listens is a result, as well as an act, of political struggle. Simply put, the discursive context is a political arena<sup>xiii</sup>. » Les débats actuels autour de la représentation et de l'autodétermination des subjectivités autochtones en sont symptomatiques et

justifient, en partie, l'inclusion de l'œuvre *Seraphine, Seraphine* (2014) de Krista Belle Stewart dans la collection. À ce titre, l'œuvre de Stewart est intéressante non seulement pour l'ambiguïté des politiques d'énonciation qu'elle révèle par la juxtaposition de deux vidéos faisant parler la même personne (Seraphine Ned Stewart, la mère de l'artiste), à près de cinquante ans d'écart, dans des situations et selon des procédures très différentes – celles du docu-fiction, d'un côté, celle du témoignage, de l'autre<sup>xiv</sup> : elle l'est également pour la posture de réceptivité et d'écoute qu'elle nous impose, en quelque sorte, en transformant l'espace d'exposition en un lieu pour entendre ou faire entendre ce qui, pendant longtemps, en a été exclu.

En ce sens, *Qui parle ? / Who Speaks?* est un questionnement qui s'adresse aussi bien aux artistes dont les œuvres exposées ont été acquises par la Galerie qu'à la Galerie elle-même et aux individus qui, s'exprimant à travers elle, participent à la construction, à la légitimation et à la valorisation des discours artistiques. Poursuivant le travail autocritique entamé dans le cadre des précédentes expositions de la collection, cette présentation des nouvelles acquisitions sous le signe de la subjectivité parlante est l'occasion, en effet, d'examiner nos propres opérations, pour nous demander notamment : à qui la collection et la programmation de la Galerie donnent-elles la parole ? Selon quels modes et quelles procédures ? Mais aussi, pour quelles raisons ces voix y sont-elles représentées plutôt que d'autres, et avec quelles implications ? Ces questions sont abordées de façon sous-jacente dans l'exposition, par des stratégies curatoriales et des programmes publics qui explicitent et déplacent subtilement l'autorité de certains discours, dont celui que je tiens moi-même comme conservatrice de la collection et commissaire de cette exposition, de même que celui de la directrice, qui a réorienté les acquisitions de la Galerie depuis son entrée en poste en 2003<sup>xv</sup>. L'inclusion de textes et de documents issus en partie des dossiers d'acquisition, la délégation de la conception de deux itérations de *Magazine Piece* d'Ian Wallace au stagiaire curatoriale Chris Gismondi, tout comme les différentes réponses aux œuvres élaborées par Chris et le responsable des programmes publics et éducatifs, Robin Simpson, permettent d'activer un espace de réflexion critique où entrent en relation

diverses instances qui parlent dans, à travers, avec, autour, voire contre les œuvres réunies ici.

## NOTES

---

<sup>i</sup> À un certain moment durant l'élaboration de ce projet, il a été question de rendre public le procès-verbal ou l'enregistrement audio de la réunion du comité d'acquisition en tant qu'élément expositionnel. Cette possibilité a fait l'objet de longues discussions avec la direction de la Galerie et les membres du comité, lesquelles ont révélé les nombreux problèmes que posait une telle démarche. Nous avons donc décidé d'abandonner cette idée.

<sup>ii</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67 ; Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), dans *Dits et Écrits. 1954-1988*, tome I, Paris, Gallimard, 1994, p. 789-821.

<sup>iii</sup> Jacques Derrida, « La parole soufflée », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 253.

<sup>iv</sup> Propos de l'artiste communiqués par le biais d'échanges courriel avec sa galeriste, Catriona Jeffries, lors du processus d'acquisition de l'œuvre [traduction libre].

<sup>v</sup> Paru de façon posthume en 1985, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* est un documentaire en noir et blanc portant sur les pratiques vaudou. Il a été réalisé à partir de scènes tournées par Deren en Haïti entre 1947 et 1954, et complété des années après son décès (en 1961) par son troisième mari, Teiji Ito, et son épouse de l'époque, Cheryl Winett Ito.

<sup>vi</sup> Deren écrit : « I had begun as an artist, as one who would manipulate the elements of a reality into a work of art in the image of my own creative integrity ; I end by recording, as humbly and accurately as I can, the logics of a reality which had forced me to recognize its integrity, and to abandon my manipulations. » Maya Deren, « Author's Preface », dans *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, New York, McPherson & Company, 1983 [1953], p. 6.

<sup>vii</sup> Judith Butler, « Giving an account of Oneself », *Diacritics*, vol. 31, no 4 (hiver 2001), p. 22-40.

<sup>viii</sup> Voir à ce sujet : Pablo Helguera, *Art Scenes: The Social Scripts of the Art World*, New York, Jorge Pinto Books, 2012.

<sup>ix</sup> Je paraphrase ici le texte de Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (Rapport du Congrès de Rome, septembre 1953), dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 302.

<sup>x</sup> Kaja Silverman, « The Author as Receiver », *October*, vol. 96 (printemps 2001), p. 17-34, cité par l'historien de l'art George Baker dans son texte « The Absent Photograph », dans *Moyra Davey : Speaker/Receiver*, Berlin, Sternberg Press ; Bâle, Kunsthalle Basel, 2010, p. 93.

<sup>xi</sup> Sur le thème de la lecture chez Davey, voir Moyra Davey, JoAnn Verbug et James Welling, *The Problem of Reading*, S. I., Documents book, 2003.

<sup>xii</sup> J'emprunte cette expression à Edith Brunette, qui l'emploie à propos de ,000, dans son compte-rendu de l'exposition *–I'd rather something ambiguous. Mais précis à la fois.* (12 novembre au 16 décembre 2016), dans laquelle cette œuvre a été présentée une première fois à la Galerie Leonard & Bina Ellen, avant son acquisition. Edith Brunette, « Je préférerais (éclipses) », *PDF #4* (juin 2017), p. 147.

<sup>xiii</sup> « Les rituels discursifs sont politiquement constitués par des relations de pouvoir de l'ordre de la domination, de l'exploitation et de la subordination. La détermination des personnes qui parlent, de celles dont on parle et de celles qui écoutent est le produit, aussi bien que l'effectuation, d'une lutte politique.

---

Pour le dire simplement, le contexte discursif est une arène politique. » Linda Alcoff, « The Problem of Speaking for Others », *Cultural Critique*, no 20 (hiver 1991-1992), p. 15.

<sup>xiv</sup> Intitulée *Seraphine : Her Own Story Told by Seraphine Ned*, la première vidéo est un documentaire-fiction en noir et blanc produit en 1967 par le réalisateur Richard Bocking pour le programme Camera West de la CBC. Ce film (re)met en scène des épisodes de la vie de Seraphine à l'époque où elle faisait ses études en soins infirmiers à Vancouver. La seconde vidéo est l'enregistrement de son témoignage aux audiences de la Commission de vérité et réconciliation du Canada, tenues à Vancouver en 2013.

<sup>xv</sup> À son arrivée à la Galerie Ellen, Michèle Thériault a imposé un moratoire sur les acquisitions qui s'est prolongé jusqu'en 2011. Justifié par un manque de ressources humaines et spatiales liées à la conservation de la collection, ce moratoire a permis de réévaluer en profondeur les pratiques de collectionnement jusque-là en vigueur, d'élaborer des projets de commissariat critiques autour de ces pratiques et de réécrire la politique d'acquisition de manière à l'arrimer plus étroitement avec la programmation de la Galerie, dont Thériault assure la direction artistique. Cette politique, où sont spécifiés notamment les critères de sélection des œuvres, fait partie des documents présentés dans l'exposition et peut être consultée en ligne sur le site web de la Galerie : <https://www.concordia.ca/content/dam/common/docs/politiques/VPRGS-11.pdf>.