

Œuvres-partitions et gestes d'écriture intermédiaux ENTRETIEN AVEC CÉLINE HUYGHEBAERT

Corentin LAHOUSTE

(FNRS – UCLouvain/Musée royal de Mariemont)

et

David MARTENS

(Université de Louvain)

Pour citer cet article :

Corentin LAHOUSTE et David MARTENS, « Œuvres-partitions et gestes d'écriture intermédiaux. Entretien avec Céline Huyghebaert », *Revue Proteus*, n° 22, Dispositif, art & connaissance, Sara Bédard-Goulet et Marie-Laure Delaporte (coord.), 2025, p. 108-119.

Résumé

L'artiste franco-qubécoise Céline Huyghebaert propose une conception renouvelée de la littérature où l'écriture ne se limite pas à l'espace d'un livre publié par un éditeur. Son travail se caractérise par des œuvres spectaculaires ou de taille moyenne qui circulent au-delà des territoires littéraires traditionnels. Cet entretien est notamment l'occasion de revenir sur son projet *Le drap blanc*.

Dispositif littéraire — Livre d'artiste — Micropublication — Réédition

Abstract

*The Franco-Quebec artist Céline Huyghebaert proposes a renewed conception of literature in which writing is not limited to the space of a book published by a publisher. Her work is characterised by spectacular or medium-sized works that circulate beyond traditional literary territories. This interview is an opportunity to look back at his project *Le drap blanc*.*

Literary device — Artist's book — Micropublication — Republishing

Œuvres-partitions et gestes d'écriture intermédiaires

ENTRETIEN AVEC CÉLINE HUYGHEBAERT¹

La démarche de Céline Huyghebaert relève du large champ d'étude des arts littéraires qui proposent une conception renouvelée de la littérature dans laquelle l'écriture ne se borne plus à l'espace du livre publié par une maison d'édition. *Spectacularisées, exposées* ou *médiatisées* – pour reprendre les trois grandes catégories identifiées dans le travail de nomenclature effectué depuis 2021 par l'équipe du laboratoire Ex situ dirigé par René Audet à l'université Laval (Canada) –, les œuvres étudiées circulent au-delà du territoire littéraire traditionnel, « dans des salles de spectacle, sur les murs des musées, dans des fichiers sonores ou audiovisuels, sur les écrans de nos ordinateurs et, plus largement, dans l'espace public² ». Une telle façon de concevoir le geste d'écriture se retrouve dans le travail de l'artiste franco-québécoise Céline Huyghebaert. Son œuvre transdisciplinaire, à la croisée de la littérature et des arts visuels, procède d'une diversification médiatique et matérielle qui permet l'émergence d'une expérience fluide et modulable du texte. Son projet *Le drap blanc*, dont la version livresque parue au Quartanier a été récompensée par le prestigieux Prix littéraire du gouverneur général du Canada, procède notamment d'un chantier de création évolutif qui s'est incarné sur différents supports entre 2012 et 2019 : des zines, un livre d'artiste autoédité, diverses formes expositionnelles, une thèse de doctorat et un livre publié chez l'éditeur littéraire Le Quartanier.

Réalisé à Montréal en octobre 2023, dans l'atelier de Céline Huyghebaert, à la suite d'un travail de fond mené sur son chantier de création *Le drap blanc*³, cet entretien, repris et enrichi ensuite par écrit, s'inscrit dans une recherche collective lancée par René Audet, Corentin Lahouste et David Martens, qui porte sur des œuvres narratives déployées sur plusieurs supports médiatiques concomitants. Il s'est agi de questionner l'autrice franco-québécoise sur son processus de création et de revenir sur une série d'enjeux qui en découlent.

Corentin Lahouste : Nous souhaitons débiter l'entretien par une question large, transversale, qui est liée à la particularité de ta pratique de création : comment conçois-tu ton statut d'autrice-artiste (ou d'artiste-autrice – peut-être même que l'ordre des termes peut être signifiant pour toi) ? Est-il inscrit dans une zone labile entre littérature et arts visuels ? Autrement dit, comment s'articule ta double pratique d'écrivaine et de plasticienne ?

Céline Huyghebaert : En général, j'essaie d'évacuer les questions sur les catégories ou les disciplines, parce qu'elles ne s'appliquent plus à mon travail. Mais ça n'a pas toujours été le cas. Dans les premiers temps, j'ai eu besoin d'avoir des pratiques distinctes, chacune développée dans son espace propre : une pratique d'écrivaine, une pra-

tique d'artiste en art visuel et une pratique de chercheuse. *Le drap blanc* a constitué une œuvre charnière à cet égard. Pour la première fois avec elle, j'ai assumé le fait que j'utilisais un seul et même langage, qui pouvait se déployer parfois sous la forme d'un livre, parfois sous la forme d'une exposition.

J'ai fait un bac en littérature et une maîtrise en recherche-crédation. Devenir écrivaine aurait été l'aboutissement de ce parcours, un devenir qui ne semblait pouvoir être confirmé que par la publication d'un livre dans une maison d'édition. Mais ce n'est pas ce qui est arrivé. J'ai rapidement eu l'impression que mon écriture ne se suffisait pas à elle-même, qu'elle avait besoin d'être en relation avec autre chose : des images, une matérialité, et

1. Cet entretien, mené par Corentin Lahouste et David Martens, s'inscrit dans le cadre des chantiers de recherche initiés par le RIMELL, le Réseau de Recherches interdisciplinaires sur la muséalisation et l'exposition de la littérature et du livre. Voir <<http://www.litteraturesmodesdemploi.org/presentation-2>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

2. Florent COSTE, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2017, p. 415.

3. Voir Corentin LAHOUSTE, René AUDET et David MARTENS, « Faire jaillir, sous le linceul, les mouvements de la mémoire : les déploiements médiatiques du projet littéraire et artistique *Le drap blanc* de Céline Huyghebaert », *Voix & Images*, n° 145, octobre 2024, p. 103-125.

que ce que je faisais n'était pas de la littérature au sens traditionnel du terme. Aujourd'hui, je pense que les choses ont changé et qu'on enseigne dans les programmes littéraires des formes hybrides, fragmentaires et variées, où j'aurais pu me reconnaître. Mais au moment où j'ai commencé à écrire, c'est dans les arts visuels que j'ai trouvé des modèles.

J'ai écrit *Le drap blanc* comme un projet artistique. J'en ai fait un livre d'artiste et une exposition. Quand le livre a été épuisé, je l'ai soumis à des maisons d'édition littéraires. C'est à partir de là et de ce qui a suivi que j'ai pu commencer à me désigner comme une artiste-écrivaine ou, plus précisément, à avoir une pratique du texte qui n'a pas à choisir la discipline dans laquelle elle va se déployer.

David Martens : Mais pourquoi cette décision de solliciter une maison d'édition « littéraire » une fois ton livre d'artiste épuisé, alors que tu avais fait le choix d'investir le secteur des arts visuels et de sensiblement te détourner du champ littéraire ? Pourquoi ce revirement ? N'étais-tu pas complètement satisfaite de ce à quoi tu avais pu arriver avec les précédentes matérialisations de ton projet ? Te semblait-il manquer quelque chose ?

C.H. : J'adore la micropublication, la liberté qu'elle offre, l'exploration matérielle qu'elle permet. J'ai fait le livre que je rêvais de faire, un objet que je n'aurais pas pu créer avec une maison d'édition. Il était composé de parties sérigraphiées, d'insertions de papier carbone, de photographies collées sur certaines pages. Il était beau, mais il n'existait qu'en 130 exemplaires. C'est très peu pour un projet qui a pris plus de sept ans à naître. Une fois qu'il a été épuisé, je n'ai pas voulu le réimprimer à l'identique — de toute façon, ça n'aurait pas été possible ; la production coûtait beaucoup trop cher pour que le livre soit rentable.

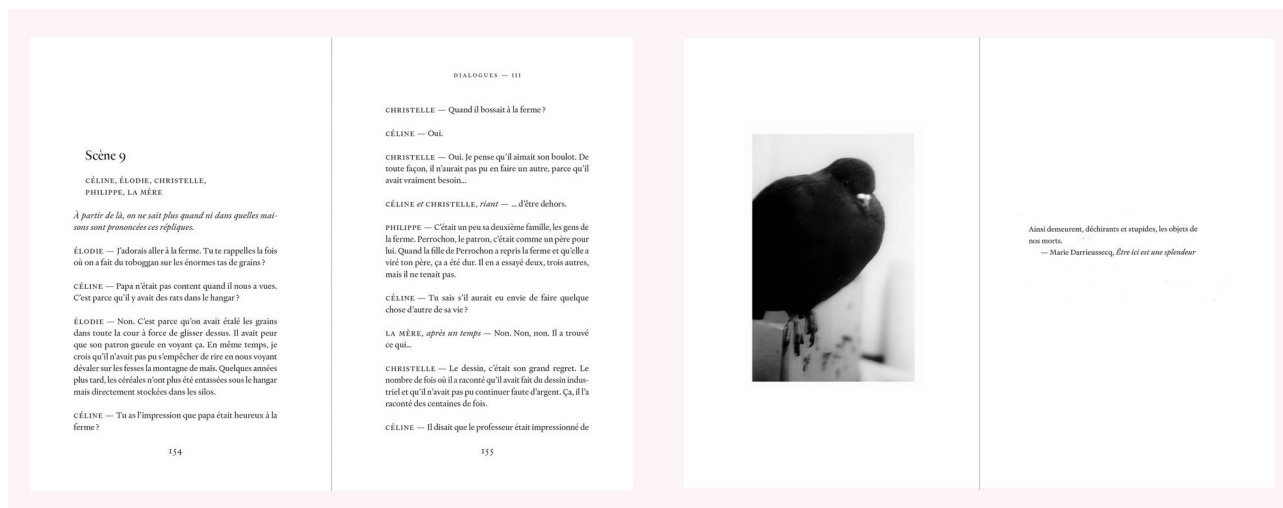


Couverture du livre d'artiste *le drap blanc*, Montréal, 2017, 270 pages. Crédit : Jean-Michael Seminaro

Aussi, j'en ai peu parlé sur le coup, mais je me souviens avoir ressenti une frustration devant la beauté matérielle de ce livre. J'avais l'impression qu'elle faisait écran au texte, que les gens allaient le regarder au lieu de le lire. J'ai alors choisi de contacter des maisons d'édition littéraires, mais je ne pensais pas que le projet les intéresserait. C'était quelque chose de très hybride, de très « art visuel ». La littérature et les arts visuels répondent à des codes, des traditions différentes, ce qui peut freiner les glissements d'une discipline à l'autre. Sans compter que le livre avait déjà existé sous une première version. Mais Alexie Morin du Quartanier m'a contactée très vite, et a cru à la possibilité de transformer ce livre d'artiste en une œuvre littéraire.

D.M. : Comment cela s'est-il passé ?

C.H. : *Grosso modo*, la structure d'ensemble n'a pas vraiment bougé, à part quelques détails qui passent facilement inaperçus. Le travail d'édition et de réécriture a principalement concerné la prise en charge par le texte de ce qui passait par le graphisme ou la matière. Par exemple, les dialogues étaient présentés sur plusieurs colonnes dans le livre d'artiste, ce qui permettait de comprendre visuellement qu'ils résultaient d'un découpage et d'un collage faits *a posteriori*, que les entrevues avaient été découpées et réorganisées. Les livres



Pages intérieures du livre *Le drap blanc*, Le Quartanier, Montréal, 2019, 336 pages.

du Quartanier étant plus petits, la mise en espace sur trois colonnes était impossible. À la place, j'ai ajouté de nombreuses didascalies, parfois très longues.

Aussi, le temps qui s'était écoulé depuis la parution du livre d'artiste me donnait du recul. J'étais heureuse d'avoir des interlocuteurs pour réfléchir aux choix que j'avais faits la première fois. Par exemple, le livre d'artiste se terminait sur une photo d'identité de mon père. Après coup, j'ai su que cette décision allait à l'encontre du projet : je raconte l'histoire d'un homme dont l'image du père ne cesse de nous échapper. J'ai donc décidé que la photo serait supprimée dans la seconde version du livre.

C.L. : Concernant la fin du livre paru au Quartanier justement, c'est intéressant de voir qu'il se termine sur la photo d'un pigeon hors de sa cage, qu'on peut lier à l'épisode du livre où il est question d'un tel animal. On se retrouve là avec quelque chose de beaucoup plus allusif, oblique, ouvert à de multiples interprétations...

J'aimerais toutefois quelque peu revenir sur ton processus d'écriture et la mobilisation que tu fais de différents supports de création, non uniquement livresques, et sur ton statut d'écrivaine-artiste qui lie deux territoires créatifs la plupart du temps appréhendés comme distincts : comment travailles-tu à les faire se rencontrer ? Sont-ce même pour toi deux univers spécifiques ? Comment navigues-tu dans ce cadre alors que, comme tu le notais précédemment, il ne s'agit pas forcément de milieux qui communiquent de façon fluide et soutenue ?

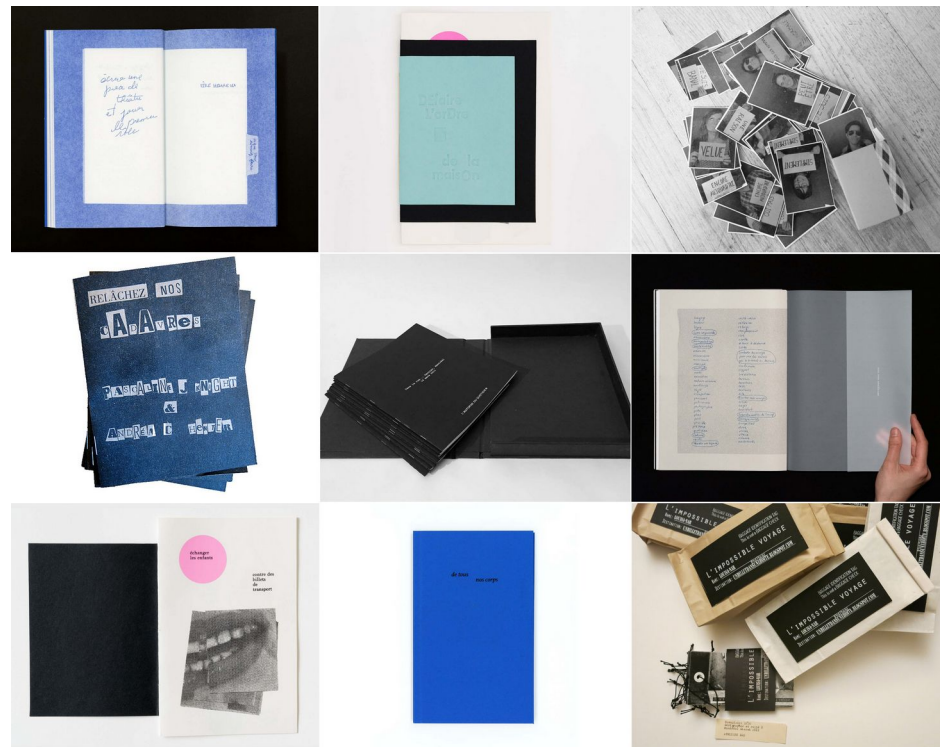
C.H. : Il y a la façon dont moi je navigue, qui est fluide et ne s'embarrasse plus vraiment de savoir si l'endroit d'où je crée est artistique ou littéraire ; et puis, il y a la manière dont le cadre institutionnel, ainsi que les discours critiques et médiatiques, délimitent ces glissements, avec ou sans ma collaboration. C'est intéressant de regarder d'où viennent les invitations que je reçois, dans quelles rubriques sont publiées les critiques sur mon travail, d'où proviennent le financement ou la reconnaissance. En littérature, je suis l'écrivaine d'un seul livre, quand bien même écrire est ma principale activité, car toutes les micropublications que j'ai faites ne sont pas prises en compte par les institutions comme les conseils des arts. Il m'est arrivé plusieurs fois de ne pas pouvoir proposer de candidature pour une résidence d'auteurice à cause de cela.

D.M. : Quand tu élabores un projet, si tu le développes dans un cadre d'art contemporain (une galerie, par exemple), j'imagine que tu envisages un public différent de celui du Quartanier. Comment te positionnes-tu par rapport aux différents publics ? Et lorsque tu commences un nouveau projet, se configure-t-il à partir d'une forme spécifique qui serait visée (un livre, une exposition, etc.) ou bien absolument pas ?

C.H. : Je ne pense pas à un public spécifique. Je n'ai pas non plus de forme prédéfinie en tête. Je pars d'une accumulation assez abstraite – une collection de gestes, de matières, de mots, de couleurs – que j'agence sur des tables pour trouver ce

qui les relie. Quand tout va bien, une forme découle de ces agencements. Et je peux dans un second temps penser en termes d'espace. Est-ce que le projet se déploiera dans une salle d'exposition ou dans un livre ? Et si c'est un livre, quelles seront ses dimensions ? Sa forme ? Son nombre de pages ? Le mode d'impression utilisé ? Je travaille chaque fois avec les particularités d'un lieu. Dans la salle, on passe d'une relation intime de lecture à une réception collective du texte. Le corps, son déplacement, joue alors un rôle important. La salle a aussi la particularité d'offrir une vision d'ensemble (quand on entre dans une salle, on voit tout en un regard), alors que le livre fonctionne dans une logique de caché/dévoilement au fur et à mesure qu'on tourne les pages. C'est ce type de considérations auxquelles je réfléchis lorsque je prépare un projet.

Je me rends compte aussi que le contexte de travail a une grande influence. Par exemple, j'ai récemment déménagé mon atelier, depuis un grand studio d'environ 50 mètres carrés situé à Chabanel, vers cette petite pièce où nous sommes en ce moment. J'avais pris l'habitude de travailler avec plusieurs grandes tables de travail. Les matériaux étaient là, sous mes yeux en permanence, prêts à se lier les uns aux autres – des textes, des photos, des objets, des moulages en argile, des pages de livre découpées. Ça me permettait de créer des liens entre des fragments qui n'étaient pas forcément destinés à se rencontrer. C'est plus difficile maintenant. Même si j'essaie de me servir des murs et du sol comme de surfaces de travail, ce nouvel espace me contraint à inventer des façons de travailler qui auront probablement un impact sur les œuvres que je créerai.



Sélection de micropublications composées par Céline Huyghebaert.
Crédit : Céline Huyghebaert

C.L. : *Comment celles-ci s'élaborent-elles en général ?*

C.H. : Elles se déploient sur une longue période, souvent des années, composées de moments de recherche et d'enquête, de moments d'écriture, de moments de collecte ou de fabrication d'images, puis d'une période d'assemblage, de montage. J'accumule de la matière diverse à partir d'une question de départ. Une question souvent liée à l'invisible, à la disparition, à l'irreprésentable. Pour *Le drap blanc*, je me suis demandé comment faire le portrait d'un père qui n'avait presque rien laissé derrière lui. Je ne voulais pas remplir les trous de son histoire, mais rendre ces trous visibles, donner à voir le processus d'effacement d'une vie. J'ai mené des entrevues avec des proches, interrogé des gens qui ne connaissaient pas mon père, collecté mes rêves, des citations, des photos trouvées... Pour le projet sur lequel je travaille actuellement, je veux créer une fiction d'artiste en ne parlant que des œuvres qu'elle a renoncé à réaliser. Comment raconter l'histoire d'une artiste à partir de ce qui n'a pas été archivé : les hésitations, les erreurs, les incohérences, les renoncements ? J'ai fait beaucoup de recherche dans des centres de

documentation et j'ai correspondu avec une cinquantaine d'artistes québécoises, leur demandant de me décrire une œuvre qu'elles n'ont pas réalisée.

C.L. : Il était question à l'instant de ton processus de création et de la manière dont tu l'aménages au départ. Mais pour prendre l'autre bout du continuum, souvent, dans le cadre de tes projets, tu en arrives à tout un ensemble de propositions (zine, livre, expositions, œuvres plastiques, etc.) ; or, ce panel comment es-tu amenée à le désigner ? Très concrètement, l'ensemble des artefacts qui composent Le drap blanc, qu'est-ce que c'est — en tant qu'ensemble ? Si tu devais présenter le projet à quelqu'un, comment en parlerais-tu ?

C.H. : J'ai développé le concept d'« œuvres-partitions », pour désigner la manière dont un même projet existe successivement sous forme de fanzine, de livre, d'exposition, d'article... À la manière d'une partition qui peut être réinterprétée, je rejoue mon texte sous différentes formes visuelles et textuelles. Comme je le disais tout à l'heure, mes projets se déploient souvent sur une longue période, mais je diffuse différents états au fur et à mesure du temps.

D.M. : Tout au long du cheminement ?

C.H. : Oui, ces étapes m'aident à avancer.

D.M. : Et est-ce que tu conçois le livre paru au Quartanier comme la version finale ? Pour reprendre la métaphore musicale, lorsque les musiciens de jazz vont en studio, ils font plusieurs prises. Il y en a une qui est choisie, mais ce n'est pas nécessairement la dernière. Tu parles de ton projet comme d'une partition. Est-ce que tu dirais que chacune des déclinaisons est une version de la même matrice ?

C.H. : C'est la version finale, parce que je n'en ai pas proposé de nouveaux états depuis. Je ne sais pas pourquoi c'est celle-ci plus qu'une autre. J'avais du matériel, notamment du matériel sonore, pour faire d'autres expositions, mais je me suis arrêtée là. Je pense que le travail avec une

maison d'édition fige beaucoup plus l'état d'un texte que ne le fait une micropublication ou une exposition. Peut-être à cause du contrat. Ou en raison de la diffusion qui n'est plus limitée dans le temps ni dans l'espace.

D.M. : Ton rapport symbolique à ce livre tient peut-être au fait que tu as conçu tous les autres de A à Z. Ce sont des livres dont tu es même l'éditrice. Avec celui publié au Quartanier, ce n'est plus le cas, car tu as cédé ce travail à des tiers, tant sur le plan de la conception que sur celui de la diffusion.

C.H. : Oui, il y a une forme de dépossession. Une dépossession qui n'entraîne pas uniquement du négatif. L'histoire racontée n'est plus vraiment mon histoire, elle s'imprègne de ce que les lectrices y projettent. Et cela me permet de passer à autre chose.

C.L. : Mais cette version du Quartanier, la considères-tu comme la version la plus aboutie ?

CH : Non, ce sont des états différents. Je n'ai jamais autant retravaillé un texte que je ne l'ai fait avec Alexie et les réviseuses. J'aime la rigueur avec laquelle a été fabriqué ce livre, l'attention aux détails, sa qualité littéraire. Mais le livre d'artiste proposait une exploration visuelle et matérielle qui n'est pas dans le livre du Quartanier. L'exposition offrait une expérience sensorielle et corporelle qui ne se retrouve pas dans les livres. Et le fanzine une immédiateté, une spontanéité qui n'est plus là dans les autres versions. J'en ai fait 50 exemplaires que j'ai distribués gratuitement à la fin d'une résidence d'écriture en Belgique. L'objectif était de partager une expérience immédiate et éphémère.

D.M. : C'est l'une des forces du livre lorsqu'un éditeur est impliqué dans le processus : sa possibilité de perdurer. Je ne sais pas si tes autres projets sont au dépôt légal, par exemple ?

C.H. : Ils sont presque tous au dépôt légal, sauf peut-être les premiers.

CÉLINE HUYGHEBAERT

BOOKS
TEXTS
NEWS
MEDIAS
BIO
CONTACT

et ce quelque chose me manque. *and something is missing*
et ce quelque chose me manque
_certaine_cachette_fente_faute_rupt
La publication comme matière (White Wall Studio)

de tous nos corps. *From our bodies to your heart*
from our bodies to your heart (english booklet)
de tous nos corps (livre/book)
Les effets secondaires (résidence/residency)

Les œuvres-fantômes. *Lost works*
Un cas particulier/A specific woman
Un cas particulier (résidence)
La Chambre blanche

Le drap blanc. *Remnants*
Remnants (Book*Hug)
Le drap blanc (Le Quartanier)
le drap blanc (livre d'artiste)
Les choses mortes (Fondérie Darling)
Ces pages se découpent et s'emportent (livre/book)
Le visage de Magritte (zine)

Dialogues. *Collaborations*
nous nous emmêlons, avec Camille Lamy et les artistes...
Que savez-vous de moi? Avec Sophie Jodoin, 2020
Relâchez nos cadavres, avec Pascaline Knight, 2014
Voyeurs, avec Gwendolina Genest, 2011-2014
L'Autopsie du quotidien, avec Gwendolina Genest, 2012
Comme au lit, avec Pascaline Knight, 2016

Autres projets. *Other projects*
The cracks you fell into (Struts Gallery)
D'Éclair L'Ordre de la maisOn, 2018
Les lectures impossibles, 2018-actuel
Inventaire des choses qui ne laissent pas de trace (Dare ...
Prédictions, 2015-2016
Le vide, 2015
Pourtant, les hommes, 2013
Méthodes de conservation, 2012-2015
L'impossible voyage, 2011

Le drap blanc. *Remnants*



Remnants (Book*Hug)



Le drap blanc (Le Quartanier)



le drap blanc (livre d'artiste)



Les choses mortes (Fondérie Darling)

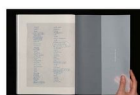


Ces pages se découpent et s'emportent (livre/book)



Le visage de Magritte (zine)

Dialogues. *Collaborations*



nous nous emmêlons, avec Camille Lamy et les artistes du Chantier de L'imprimerie, 2022



Que savez-vous de moi? Avec Sophie Jodoin, 2020



Relâchez nos cadavres, avec Pascaline Knight, 2014



Voyeurs, avec Gwendolina Genest, 2011-2014



L'Autopsie du quotidien, avec Gwendolina Genest, 2012
Livre d'artiste et blogue



Comme au lit, avec Pascaline Knight, 2016

Autres projets. *Other projects*

Capture d'écran du site internet *Fadingpaper* de l'artiste.

C.L. : Pour revenir sur le concept d'œuvre-partition, sur cette forme démultipliée, imaginai-tu d'emblée, lorsque tu as débuté le projet du Drap blanc, qu'il revêtirait cette forme aux multiples itérations ? Est-ce que ce processus de réélaboration progressive était déjà au cœur de ta pratique ? Et si ce n'était pas le cas, à quel moment s'est affirmé ce processus de création dynamique ? S'est-il éventuellement déployé conjointement à la thèse de doctorat en recherche-crédation que tu as soutenue en 2018 ?

C.H. : Je n'ai pas conceptualisé d'avance l'idée de l'œuvre-partition. Ces différentes itérations ont été circonstanciées et nécessaires, pour ponctuer l'écriture de moments de partage avec un public, mais aussi pour répondre à des besoins économiques. Elles permettent de découper un projet en morceaux, d'en dégager des incarnations relativement autonomes que je peux faire financer plus facilement que si je créais une seule œuvre en sept ans. En littérature, cette idée de l'œuvre-partition n'est pas très répandue. On considère souvent le livre comme un aboutissement, comme un état final. Mais Marguerite Duras l'a fait avec *L'Amant*, qu'elle a réécrit de nombreuses fois sous différentes formes.

D.M. : Par rapport aux différentes itérations liées au Drap blanc, on voit sur ton site web qu'elles sont toutes regroupées sous le même chapeau. Ces différentes déclinaisons sont liées par le principe que tu as évoqué, mais il aurait pu en être autrement. Nombre d'auteurices ont renié des œuvres. Ils ont écrit des choses et les ont mis dans l'espace public, mais sous un autre nom. Tu aurais parfaitement pu choisir de ne revendiquer, par exemple, que les deux dernières occurrences, celles ayant recueilli des retours critiques (très) positifs et qui font pleinement œuvre – ce qui est souvent moins le cas d'un zine a priori. Mais tu répertories toutes les itérations de ce travail, présentant Le drap blanc comme un tout et non pas seulement le livre édité par le Quartanier. En d'autres termes, pourquoi t'a-t-il semblé important de préserver l'effet d'« ensemble » ?

C.H. : J'aurais trouvé ça dommage de faire disparaître le zine. Ça aurait été un peu comme si je reniais ma pratique de la micropublication. C'est une forme d'édition qui est peu reconnue par les institutions, qu'elles soient artistiques ou littéraires, alors qu'elle est pourtant explorée par beaucoup d'artistes et d'auteurices. Malheureusement, beaucoup de gens pensent encore qu'on publie un zine par dépit, parce que notre manuscrit a été

refusé par des maisons d'édition. Après la parution du *Drap blanc* au Quartanier, un éditeur m'a dit que je pouvais maintenant me nommer « autrice » dans ma bio, que j'étais désormais légitime de le faire parce que j'avais publié un livre avec une maison d'édition. J'ai trouvé ça cocasse car ça faisait plus ou moins dix ans que j'écrivais, mais sous des formes qui étaient considérées comme mineures.

D.M. : Cela en dit long sur la manière dont les littéraires appréhendent les choses, de manière très hiérarchique. C'est assez stupéfiant !

C.H. : Et c'était pourtant les paroles de quelqu'un qui s'intéresse au milieu alternatif. Mais même moi, quand je parle des fanzines ou de productions plus alternatives, je me surprends à faire la distinction entre mes « petits livres » et les « vrais livres ». J'ai intériorisé une hiérarchie, un seuil de légitimité. C'est peut-être pour ça que j'aime garder la trace de ces réalisations plus discrètes, pour montrer à de jeunes auteures qu'il existe d'autres voies que celle de la maison d'édition.

D.M. : Envisages-tu la possibilité que, si un-e lectrice a apprécié ton livre, iel pourrait vouloir voir les autres déclinaisons, plonger pleinement dans l'ensemble ? Et y aurait-il dès lors, selon toi, une meilleure manière que d'autres d'aborder l'ensemble ? Y aurait-il un ordre particulier à suivre idéalement ? Ou cela est-il totalement indifférent à tes yeux ?

C.H. : Je n'y ai jamais réfléchi. J'ai l'impression qu'un-e lectrice va d'abord tomber sur le livre publié avec Le Quartanier et qu'il devra faire des recherches supplémentaires pour trouver le livre d'artiste ou le fanzine. Je ne sais pas si ça lui apportera quelque chose. Ce serait plutôt à vous de répondre à cette question, puisque vous avez fait cet itinéraire de lecture. Est-ce que vous conseillerez un ordre particulier ? Est-ce que la lecture des différents états en vaut la peine ? On trouvera probablement dans le fanzine davan-

L'autopsie du quotidien

Textes d'Andréa Henter & Photos de Gwendolina Genest

DES FENÊTRES

- 2017 (1)
- 2016 (1)
- 2015 (5)
- 2014 (10)
- 2013 (16)
- ▼ 2012 (20)
 - déc. 2012 (2)
 - nov. 2012 (2)
 - oct. 2012 (1)
 - ▼ août 2012 (2)
 - Dans la rue... Bernard, Montréal
 - Dans la rue... St-Viateur, Montréal
 - juil. 2012 (1)
 - juin 2012 (3)
 - mai 2012 (2)
 - avr. 2012 (2)
 - mars 2012 (2)
 - févr. 2012 (2)
 - janv. 2012 (1)
- 2011 (16)

DES RUES

- Avenue Casgrain (1)
- Avenue du Parc (1)
- Bld St-Laurent (1)
- Burrard street (2)
- chemin de fer (1)
- Hamherst Av. (1)
- rue alma (2)
- rue beaubien (2)
- rue bellechasse (1)
- rue bernard (1)
- rue boucher (2)
- rue boyer (3)
- rue brebeuf (3)
- rue Chateaubriand (4)

16 AOÛT 2012

Dans la rue... St-Viateur, Montréal



29 mars 2012



Le plug-in Adobe Flash Player n'est plus compatible

- payer facture électricité
- viement-loyer
- lessive-buanderie
- ranger-appartement
- acheter-aubergine/tomates/farine/oignons/viande-hachée-agneau
- appeler maman
- prendre rendez-vous dentiste
- payer-carte-de-crédit
- cours de yoga
- acheter-fromage/vin-pour-vendredi
- dernier Woody Allen (Quartier latin 19h30 ts les jours)
- faire-lessives/dreaps
- faire impôts

Capture d'écran redimensionnée du blogue *L'Autopsie du quotidien*.

tage de maladdresses, une écriture qui se cherche, des explorations graphiques plus ou moins réussies. Certains de mes fanzines ont été faits dans l'urgence d'un évènement, d'une participation à Expozine notamment. Je ne pensais pas à leur inscription dans le temps. Qu'il y ait donc des choses qui disparaissent, ce n'est pas dramatique non plus.

C.L. : Sur ces questions d'objets jugés moins nobles, moins aboutis ou légitimes, ça m'intéresserait aussi de t'entendre sur ta pratique numérique, sur ce que tu as pu développer en ligne, notamment via un blogue — je pense à L'Autopsie du quotidien —, dont on peut trouver une trace (furtive) sur ton site internet. Quel rapport entretiens-tu avec les formes d'écriture numériques qui semblent avoir durant un temps fait partie de ta palette d'autrice ?

C.H. : Je ne pensais pas qu'il y avait encore un lien qui menait vers ce blogue ! *L'Autopsie du quotidien* est un des premiers projets transdisciplinaires que j'ai fait. Je le considère comme un projet fondateur de l'artiste que je suis aujourd'hui. Il s'agit

d'une collaboration avec Gwendolina Genest. Depuis la rue, elle prenait des photos avec son téléphone portable de ce que l'on peut apercevoir dans les maisons quand, la nuit, des lumières restent allumées. Pour chacune de ses photos, j'écrivais un texte que nous publions ensuite sur notre blogue. C'était un espace de diffusion très intime, même si on était sur internet. On avait probablement maximum trois ou quatre lectrices. Mais ça a été un terrain d'entraînement important. J'y ai exploré la relation texte-image à travers toutes les formes possibles : le récit, la fiction, la liste, les textos... De manière générale, ce sont des textes qui pourraient être bonifiés, car ils ont souvent été écrits en quelques heures, sans être ensuite retravaillés. Des tentatives d'écriture plutôt que des textes finis.

D.M. : Mais on en trouve encore la trace !

C.H. : Oui, tout est encore en ligne. On a aussi réalisé une série de livres à deux pages à partir du projet de blogue. Chaque livre contenait une photographie imprimée sur papier transparent et un texte. C'était pour une exposition au Centre canadien d'architecture. Mais ces livres-là n'ont pas été archivés à la bibliothèque nationale. On s'est plusieurs fois posé la question, Gwendolina comme moi, du devenir de ce blogue et on ne l'a pas effacé. Je pensais par contre avoir supprimé les liens qui le reliaient à mon site. Je me rends compte que je suis ambivalente à l'idée de revendiquer ce projet. D'un côté, j'ai un attachement affectif fort à lui. Il est le fruit d'une belle amitié. Les textes me rappellent toute une période de ma vie. Ils m'ont apporté beaucoup de joie dans l'écriture à un moment où je n'en avais plus... De l'autre, je sais qu'ils ne sont pas forcément très bons. Le blogue était un véritable espace de liberté : il n'y avait pas de révisions, pas la lourdeur d'un travail éditorial. Il offrait un lieu où pouvait exister une écriture en train de se faire et partagée immédiatement. Mais sur le moment, on ne réfléchit pas à ce qu'il en restera.

C.L. : Ce projet n'était pas signé ni par la photo-

graphie ni par toi. Continues-tu à investir ce champ de l'anonymat, ou celui du pseudonyme ?

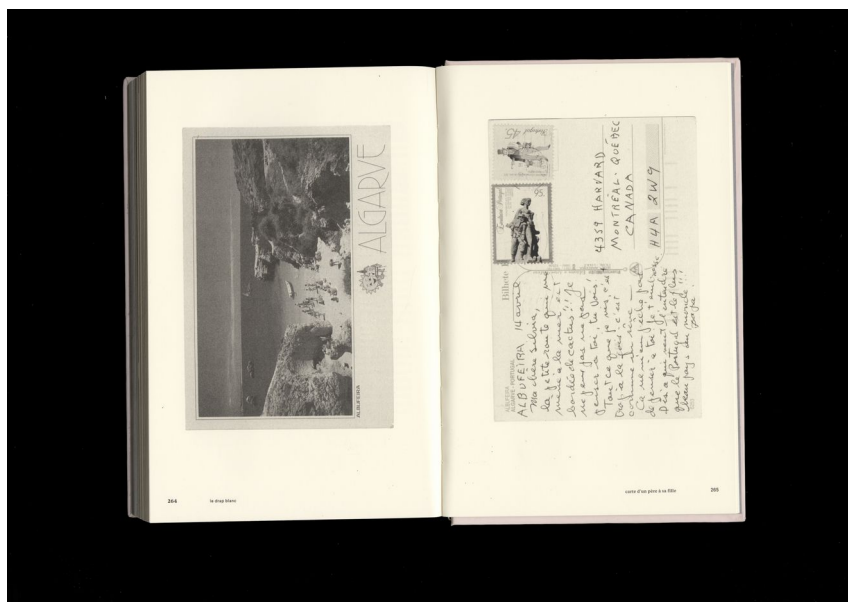
C.H. : J'ai longtemps signé mes fanzines sous le pseudonyme d'Andréa Henter. J'étais à l'université et je voulais séparer mon écriture académique (les articles que je publiais) et ma pratique artistique. J'ai continué à utiliser plusieurs pseudonymes dans mes premières expositions. Puis, c'est devenu plus compliqué. Quand j'ai publié *Le drap blanc*, la question du pseudonyme est remontée à la surface. J'avais envie de repêcher Andréa Henter, de la faire exister officiellement. On en a discuté avec mes éditeurs. Ils trouvaient problématique que je publie une enquête dans laquelle j'exposais mes proches, tout en me cachant derrière un pseudonyme. J'ai donc abandonné l'idée.

D.M. : Pour revenir au Drap blanc, y a-t-il des itérations auxquelles tu as songé, que tu aurais même amorcées, mais qui finalement ne se sont pas faites ou que tu as choisi de laisser sur le côté ?

C.H. : Je pensais au début que le volet audiovisuel serait central. J'ai enregistré toutes les entrevues avec mes proches. Puis j'ai retranscrit les verbatim et leur ai demandé de rejouer leur propre rôle, devant la caméra, trois ans plus tard, en les invitant à modifier les passages qui ne leur semblaient plus vrais. Je voulais capturer et montrer l'effet du temps sur les souvenirs. J'ai également filmé l'entrevue avec la graphologue. J'ai longtemps pensé faire un montage de ces vidéos pour tisser les voix de toutes les personnes interviewées ensemble, à la manière dont je le fais dans le livre. J'imaginai projeter ce montage sur différents écrans dans une salle d'exposition. J'ai été freinée par mes limites techniques. Je ne connais rien en audiovisuel. J'avais aussi un malaise à l'idée d'exposer le visage de mes proches, de tout dévoiler. Dans le livre, je coupe, je supprime certaines phrases, certaines confidences trop intimes ou blessantes.

C.L. : Avec ce projet tu ne proposes ainsi pas seule-

ment un portrait de ton père saisi depuis ton unique perspective, mais aussi et surtout un portrait diffracté par la mobilisation d'une diversité de sources, des sources secondes, des photographies, des discours de tiers. Pourquoi était-il important d'intégrer ces tiers, membres de ta famille ou non, qui furent en relation plus ou moins rapprochée avec ton père ? On souhaiterait donc aborder le choix que tu as fait d'en passer par le discours d'autres, qui concerne aussi l'intégration de très nombreuses citations, pratique qui est très marquante en regard de l'ensemble du projet.



Double page du *drap blanc*, livre d'artiste, Montréal, 2017, 270 pages.

Crédit : Céline Huyghebaert

C.H. : Je l'ai fait pour les mêmes raisons que celles pour lesquelles j'ai brouillé la frontière entre fiction et réalité. Je ne voulais pas aplatir la réalité sous une seule version de l'histoire, ni prendre la parole avec autorité en écrasant les souvenirs et la mémoire des autres personnes qui ont connu mon père. Le montage de toutes les voix (celle de mes proches, mais aussi, comme tu le disais, celles qui émanent des photos trouvées, des documents reproduits ou des citations) crée une polyphonie.

Il permet de maintenir le récit ouvert et, donc, je l'espère, la mémoire mobile. Je ne voulais surtout pas écrire une biographie classique qui aurait organisé les événements autour d'un fil narratif cohérent et plein, dire « au début », « puis après » et « à la fin ». La mémoire suit des chemins beaucoup plus anachroniques et fragmentés, des chemins qui sont interrompus par des sauts, des blocages, des non-dits, des silences... C'est cette perspective que je voulais mettre en scène à travers la parole des autres. Toute seule, j'aurais pu le raconter partiellement, mais je n'aurais pas pu le montrer.

C.L. : D'autant qu'il y a un dispositif double dans les livres liés au projet, parce qu'il y a les entretiens avec certains proches qui ont connu ton père, plus ou moins montés et reconfigurés – que tu évoquais précédemment –, mais il y a aussi ces formulaires que tu as fait remplir par

des personnes proches de toi qui n'ont pas connu ton père et qui répondent à des questions où l'on part alors dans le domaine de l'imagination, de la fiction, des projections. On est dans un rapport à la figure de ton père inscrit sous le régime de... la boule à facettes, si je peux me permettre.

C.H. : Boule à facettes, ça change de « kaléidoscope », que j'ai beaucoup entendu... C'est facile de conceptualiser tous ces choix après coup. Mais, au moment de l'écriture, je pense que j'essayais juste de m'en sortir, de survivre à ce projet. J'ai tout fait pour que ma voix ne soit pas dans le livre. Pendant les entretiens, j'ai essayé d'être la plus neutre possible, de m'effacer, de récolter le discours de mes proches sur mon père comme si c'était un inconnu, comme si leurs propos ne m'atteignaient pas. J'ai accumulé les documents, les questionnaires, les citations. Pour le dernier texte du livre, dans lequel mon père hante mon présent, j'ai d'abord essayé d'écrire ce texte sous la forme d'une longue lettre composée uniquement de citations prises dans des livres, des citations venant de pères qui parlaient à leur enfant. C'est peut-être ma (dé)formation d'universitaire qui m'a appris à mettre ma propre voix à distance. Je me sens souvent en danger quand je prends la parole : je préfère que la voix des autres prenne la place.

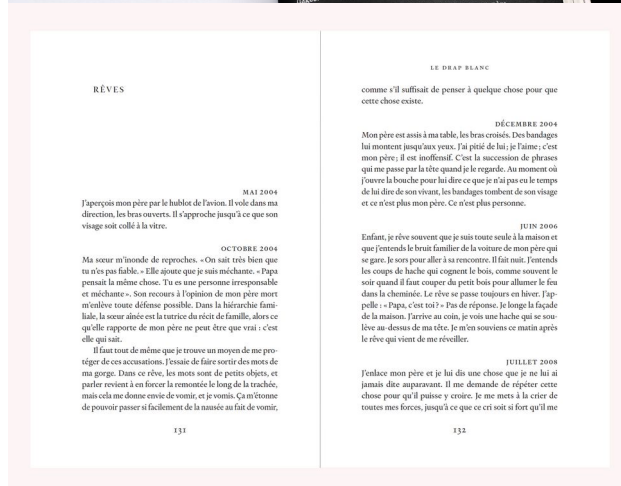


Insertion de papier carbone dans le livre d'artiste *le drap blanc*, Montréal, 2017, 270 pages.
Crédit : Céline Huyghebaert

C.L. : En lien avec les questionnaires, j'ai une question très précise pour toi : pourquoi entre le livre d'artiste de 2017 et le livre paru au Quartanier, un formulaire d'enquête a-t-il été supprimé ?

C.H. : Sacrée observation ! Avec mes éditeurs, on trouvait qu'un des formulaires était trop différent des autres. Il avait été rempli par une amie artiste. C'était très beau, mais l'angle esthétique qu'elle adoptait était en décalage avec le reste. Sans compter qu'elle avait joué avec la mise en espace de son texte, et c'était difficile de rendre justice à son travail avec la grille graphique du livre au Quartanier.

On a interrogé plusieurs fois les choix que j'avais faits dans le livre d'artiste. La partie sur les rêves a aussi été changée. Dans le livre d'artiste, ils sont imprimés en sérigraphie sur du papier noir, et certains passages sont biffés, rendus illisibles, comme peut l'être le contenu d'un rêve au réveil. Mes éditeurs ne voulaient pas garder les ratures. Ils trouvaient que ça n'apportait rien au texte, et que ça avait été fait trop souvent pour que ce soit intéressant. Je n'aurais probablement pas pu les écouter si le livre d'artiste n'avait pas existé, si je n'avais pas pu d'abord faire le livre que j'avais en tête. Et peut-être que l'inverse est aussi vrai : qu'ils n'auraient pas pu entendre certains de mes arguments s'ils n'avaient pas vu que ça marchait dans le livre d'artiste.



En haut : mise en page du récit des rêves dans le livre d'artiste *le drap blanc*, Montréal, 2017, 270 pages.
Crédit : Jean-Michael Seminaro

En bas : mise en page du récit des rêves dans le livre *Le drap blanc*, Le Quartanier, Montréal, 2019, 336 pages.

D.M. : J'aimerais revenir sur la question de la collaboration, qui semble assez centrale dans ton rapport à la création. Pourtant, ce n'est pas forcément une dynamique évidente, j'ai en tête toute une série d'expériences qui ont davantage relevé du calvaire que d'un épanouissement partagé. Comment t'y retrouves-tu dès lors et qu'est-ce que cela t'apporte spécifiquement ?

C.H. : Ces collaborations sont fondamentales dans mon travail. Elles créent du dialogue ; elles permettent d'apprendre de nouvelles façons de travailler, d'échanger des idées, de lancer de nouvelles perspectives. Et, souvent, le projet est plus abouti parce qu'on est plusieurs à le porter sur nos épaules. Je viens de lire une entrevue des artistes Marilou Lemmens et Richard Ighby dans un catalogue d'exposition. Quand on leur demande pourquoi ils travaillent ensemble,

Marilou Lemmens répond : « Collaborer me donne le courage d'essayer des choses difficiles¹ ».

La motivation sous-jacente n'est peut-être pas si éloignée de celles qui motivent mon besoin de travailler à partir de la voix des autres, de multiplier les angles d'approche – ressurgit ici l'image de la boule à facettes. De mon point de vue, ça rend le propos plus riche, et ma présence se joue alors dans les interstices, dans un travail de découpe et de montage. Mon souci, c'est de ne jamais me retrouver dans une situation d'écrasement des voix, dans une configuration qui serait autoritaire.

Par exemple, avec Camille Lamy, nous avons créé une publication collective qui réunissait le travail de dix artistes avec qui nous avons fait une résidence à L'imprimerie (un centre d'artiste et de production en arts imprimés situé dans le quartier Hochelaga à Montréal). Nous les avons invité-es à travailler autour de l'idée de l'apparition et de la disparition, à partir d'une sélection d'images qu'ils nous proposaient. Une des particularités, c'est qu'aucune de ces images ne crédite l'artiste qui l'a faite. Nous signons, ensemble, la totalité de la publication. C'était une demande difficile, mais la confiance qui nous a été accordée permet de complètement reconfigurer le rapport à l'auctorialité.

C.L. : Tu as aussi plusieurs fois travaillé avec Sophie Jodoin, qu'est-ce que cette collaboration a pu t'apporter de particulier ?

C.H. : C'est une collaboration qui remonte de plusieurs années. En 2015, Sophie m'a invitée à écrire un texte qui accompagnerait son exposition *Une certaine instabilité émotionnelle*² présentée à la galerie Battat contemporary (Montréal). Elle commençait juste alors à intégrer le texte dans sa pratique visuelle, et moi à intégrer l'image dans ma pratique textuelle. Nous avons donc des préoccupa-

tions communes autour de la relation texte/image. Nous sommes aussi deux grandes amoureuses de livres et nous accumulons l'une comme l'autre beaucoup de livres hybrides, de catalogues, de fanzines. Nous avons passé de nombreuses après-midis à partager nos découvertes. Cette convergence a naturellement nourri notre amitié et a probablement été à l'origine des invitations de collaboration que nous avons reçues ces dernières années.

La collaboration peut être difficile par moments. Elle demande plus de temps, d'écoute – des autres, mais aussi de soi. Chaque collaboration implique la création d'une nouvelle chorégraphie adaptée aux participant-es. Ce que j'ai appris au fil du temps, c'est que, dans l'idéal, à la fin du processus, tout le monde doit pouvoir assumer l'intégralité du travail.

C.L. : Et par rapport à ces projets et formes expositionnelles que tu as été amenée à mettre sur pied, que ce soit dans le cas du Drap blanc ou dans d'autres cadres (parfois aussi lors de ta participation à des expositions collectives), quelles possibilités l'exposition peut-elle offrir en tant qu'auteurice, qu'écrivaine ? Par ailleurs, comment cet investissement de formes expositionnelles a-t-il commencé pour toi ? Et est-ce qu'il a éventuellement évolué au fil de tes différentes expériences ? Si oui, de quelle(s) façon(s) ?

C.H. : La salle, pour moi, c'est le lieu du sensoriel, c'est là où je dois faire ressentir l'histoire au lieu de la raconter. Dans le cadre de mon dernier projet, j'expose par exemple de grandes impressions au mur composées d'un long texte. Beaucoup de gens ne le liront pas dans sa totalité, alors j'utilise la matérialité de l'écriture manuscrite, les ratures, pour faire vivre une expérience physique du texte.

L'espace d'exposition n'est pas un espace qui est naturel pour moi. Je suis encore en train d'apprendre à travailler avec le mur et la salle. Une de mes difficultés est liée au fait que mon travail convoque une certaine intimité avec le public, qui n'est pas facile à créer dans un lieu comme la salle d'exposition où tout est potentiellement directement donné à voir. Dernièrement, je m'autorise plus qu'avant à penser l'espace d'exposition comme un lieu de lecture, pour adapter la salle à mon langage au lieu de m'adapter à elle. Mais,

1. « *Collaborating gives me the courage to try difficult things* » (traduction personnelle), Richard IGHBY et Marilou LEMMENS (en conversation avec Kitty SCOTT), *The Power Given to Abstractions that Make Us Stupid*. Keure, Agnes Etherington Art Center, 2020.

2. Voir <<https://www.sophiejodoin.com/#/une-certaine-instabilite-emotionnelle/>>, consultée le 1^{er} décembre 2024.

de des œuvres d'une égale beauté, ce
ns tes musées. J'espère qu'après m'a
penserai, devant les images accroch
celles qui auraient pu exister à leur
ai la conviction qu'elles sont essen
ti en ignorera tout.

t'écris cette dernière lettre avec
ces dernières lettres
tu les ouvres, tu trouveras la mer,
Duras, et beaucoup de silence.

joins une carte toute blanche au mi
laquelle j'ai tracé une ligne. En la

Détail de l'exposition, *tes suppressions*, Caravanserail, Rimouski, 2024.

Crédit : Fanny Basque



Vue d'exposition, *tes suppressions*, Caravanserail, Rimouski, 2024.

Crédit : Fanny Basque

quand je prépare une exposition, je me retrouve encore facilement tétanisée devant l'espace à investir. C'est un lieu où le regard des autres est omniprésent, les corps et le regard du public sont toujours présents dans un coin de ma tête. Ce n'est pas le cas quand je prépare un livre. Je peux complètement oublier le lecteur ou la lectrice pendant que je travaille, en tout cas, dans les premiers temps de l'écriture.

Sur ces questions, quelqu'un comme Sophie Calle est très inspirante. Elle arrive à travailler sur ces deux espaces très différents, en exploitant les atouts de la salle et les atouts du livre pour raconter les mêmes histoires.

D.M. : Pour toi, l'exposition peut-elle éventuellement jouer le rôle d'embrayeur de narration ou de fiction ? Ou bien sa spécificité se joue-t-elle sur d'autres plans, et en premier lieu celui de la matérialité que tu évoquais ?

C.H. : L'exposition peut tout à fait jouer le rôle de tremplin fictionnel et narratif. Mon but, en investissant la salle, c'est précisément d'amener un type particulier de narration. Même quand je n'ai pas recours au texte, le récit est là.

C.L. : Sophie Calle a été plusieurs fois nommée dans notre discussion, ce qui peut nous entraîner à te questionner, en dernier lieu, sur des œuvres qui peuvent (ou ont pu) avoir une influence sur ta démarche. Plus précisément, existe-t-il des œuvres ou projets artistiques actuels d'autrices/artistes contemporains avec lesquelles tu ressens une accointance, qui développeraient une approche ou des formes faisant écho à ce qui t'intéresse, que ce soit dans le domaine francophone ou non ?

C.H. : Plusieurs artistes ou écrivaines nourrissent mon travail, m'aident à croire à la possibilité d'écrire dans une transdisciplinarité. En ce moment, je relis beaucoup les livres de Leanne Shapton, qui sont au croisement du texte et de l'image. Ça me plaît que son travail soit publié par des maisons d'édition littéraires alors qu'il est très visuel, et très fragmentaire. Il y a aussi Chris Kraus ou Anne Carson, deux écrivaines qui m'accompagnent depuis de nombreuses années. Je pense aussi à Valéria Luiselli, particulièrement son roman *Archives des enfants perdus*, qui mélange enquête et fiction, politique et autobiographique, texte et image. Je pourrais en citer plein d'autres : l'artiste Adrian Piper, l'écrivaine Ryoko Sekiguchi, la photographe Stéphanie Solinas, dont les projets sont diffusés sous la forme d'expositions, de livres d'artistes et de livres édités... Et je me rends compte, en citant ces noms, que ce sont plutôt des femmes qui m'ont inspirée ces dernières années.

Corentin LAHOUSTE et David MARTENS