

**ZONE OCCUPEE**

# CALLING NAMES. DE LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE NOMMÉS – CATHERINE VOYER-LÉGER



17 mai 2017



**Zone Occupée**  
[info@zoneoccupee.com](mailto:info@zoneoccupee.com)

## ***Calling names. De la difficulté d'être nommés***

Par Catherine Voyer-Léger

Intitulée *Convention collective*, l'exposition d'été au Centre Bang réunissait les œuvres de 21 artistes du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Le 18 août, à quelques jours du démontage, les organisateurs ont voulu regrouper des artistes, s'adjoindre le regard d'observateurs (Patricia Aubé, Mathieu Brisson et Cynthia Fec-teau), afin de réfléchir à la mise en commun de ces travaux singuliers.



Ce soir-là, il s'est passé plusieurs choses au Centre Bang. En tentant de nommer ce que j'ai observé, je prends un risque, le même que tous ceux qui tentent de créer un nouveau discours en s'appuyant sur un discours existant : le risque que ma lecture paraisse fausse à mes contemporains du 18 août. Mais

j'ai vu et entendu des choses ce soir-là qui m'ont profondément allumée, même s'il ne s'agit sans doute pas de ce que les organisateurs attendaient. Il faut donc

prendre acte de ce qui a eu lieu parce que le travail d'analyse, c'est de toujours s'intéresser à ce qui nous est apparu essentiel dans l'ordre du discours et non pas à ce qu'on croyait être les intentions de celui qui porte le discours. (La notion d'intention sera très importante dans ce texte, je vous invite à la copier-coller et à la mettre en attente dans votre mémoire à court terme.)



Ce qui m'a le plus intéressée, ce soir-là, c'est le renversement de la forme. Sans doute par convention – le mot « convention » a aussi son importance, comme en témoigne le titre de l'exposition – et peut-être pour des raisons logistiques, le Centre Bang avait organisé l'Espace Séquence dans un mode habituel de table ronde : une grande table à l'avant où étaient assis les invités et l'animateur, disposant de micros, et face à eux quelques séries de chaises où s'est assis le public, dont plusieurs des artistes qui exposaient leur travail. (À partir de maintenant, il faut comprendre que le public est directement concerné par le discours en train de se faire. Le pu-

blic est en partie l'objet de la table ronde. C'est rare que cela se produise mais, dans ce texte, le public est dorénavant un synonyme d'artistes.)

La convention de ce genre d'événement veut que l'essentiel de la discussion se passe entre les panélistes avant qu'on ouvre le micro à la salle. Cette convention a sauté ce soir-là : le micro de la salle s'est rapidement ouvert aux questions et commentaires et le spectacle, si on me permet de faire image ainsi, s'est déplacé dans l'audience. J'ai assisté à une table ronde où le public a davantage parlé que les panélistes (peut-être d'ailleurs cela nous ramène-t-il au vrai sens d'une table ronde, d'une discussion où les idées circulent). À plusieurs égards, j'ai eu l'impression de faire face à un mouvement de résistance : les artistes prenaient la parole dans un besoin bien légitime de nommer leur vérité, vérité qui pour la plupart d'entre eux passait par la déconstruction de la question qui nous réunissait, on ne souhaitait pas nommer ce qu'il y avait de collectif dans cette aventure.

\*\*

[Premier aparté]

En études littéraires, l'idée de la mort de l'auteur, propulsée au rang de dogme par une certaine critique française, visait surtout à revaloriser l'acte de lecture. L'auteur meurt pour que le lecteur puisse déployer son analyse sans tenir compte ni de la biographie de l'individu qui a pensé – créé l'œuvre – et encore moins des intentions (nous y revoici) de cette personne. Cette personne meurt pour que son œuvre devienne un discours et pour que le discours prenne toute sa force dans ses réceptions potentielles et donc dans le dialogue qu'elle génère.

Le problème très concret d'une telle mathématique c'est que, bien souvent, l'artiste n'est pas mort. Et c'est peut-être en ça que se résument tous les tiraillements qui divisent le milieu artistique et sa critique – qu'elle soit journalistique ou universitaire d'ailleurs : les artistes n'apprécient pas toujours que leur œuvre soit nommée par quelqu'un d'autre, surtout s'ils ne se reconnaissent pas dans ce qu'on en dit.

\*\*

[Deuxième aparté]

Dans cette région bilingue où je vis, à la frontière du Québec et de l'Ontario, quelqu'un dans mon genre qui aime bien s'interroger sur le poids des mots est parfois fasciné par les tournures de la langue de l'autre. Par exemple, je me demande toujours pourquoi les anglophones appellent tout *guys*. L'autre jour, dans une boutique vaguement *hipster*, la caissière me dit : « Would you like to pay these guys? » Elle parlait des barrettes que je tenais dans mes mains. Comment des barrettes deviennent-elles des *guys*? Mon Google Translate n'y comprend rien et, dans le même mouvement, trouve cela assez charmant.

Mais ce n'est pas de ça dont je voulais parler.

Je voulais parler d'un jeune garçon en détresse que j'ai aidé un soir de froid et qui, en bref, m'a dit qu'il était sorti de chez lui à cause de son père. *He calls me names*. J'ai détesté ce père dont je ne sais rien, j'ai détesté cette situation, mais je me suis rappelé combien cette expression est puissante.

*He calls me names*.

Voilà qui rend bien la violence possible du langage, des étiquettes posées par le langage. Elle est unique et intraduisible cette expression. Judith Butler s'y est intéressée dans son essai sur le pouvoir des mots. D'ailleurs, les traducteurs de l'édition française expliquent en préface les difficultés qu'ils ont rencontrées : il ne suffirait pas de traduire par « injurier » puisqu'on perd toute la polysémie de l'expression<sup>[1]</sup>.

On pourrait aller jusqu'à dire que le nom qu'on nous assigne, même s'il n'est pas une insulte au sens le plus strict, reste aliénant puisqu'il nous définit, nous case, nous fixe en fonction du regard de l'autre et donc de son horizon d'attente. On a qu'à penser à tous les compliments qui peuvent pourtant enfermer les femmes dans leurs corps présentés comme un bien de luxe, ou encore aux nombreuses revendications de groupes minoritaires qui exigent de pouvoir eux-mêmes déterminer les termes avec lesquels ils se nomment, y compris parfois en récupérant des insultes pour en faire des revendications.

\*\*

Je disais donc que les artistes ont souvent des réactions de recul quand des observateurs tentent de nommer leurs œuvres, d'en faire émerger un autre ordre de discours. On dira que tenter de nommer une œuvre et tenter de nommer une personne – *call me names* – sont deux gestes bien différents. Mais il se trouve que la confusion entre l'artiste et son œuvre est souvent très importante. Les artistes eux-mêmes sont nombreux à carburer au mythe romantique de l'œuvre comme partie intégrale de l'artiste, mythe alimenté par une pléthore de métaphores, de lieux communs et de clichés qui font de l'œuvre une partie organique du créateur. Mais la confusion est aussi entretenue par les observateurs qui cherchent partout le créateur dans l'œuvre, ses intentions, ses émotions, ses idées, sa biographie, etc. Il n'est donc pas si étonnant que lorsqu'on tente de nommer l'œuvre sans le consulter, l'artiste se braque : *don't call me names!*



Durant cette discussion au Centre Bang, plusieurs réactions allaient en ce sens. On a souligné qu'il était parfois vain de trop intellectualiser, on a récuse certains efforts pour conceptualiser le titre de cette exposition. Quelle convention? Quel collectif? Comment différencier le collectif et le commun? Certains semblaient surtout penser avec un peu d'exaspération : mais quelle importance? Et plusieurs ont insisté sur le fait que chacun des 21 artistes convoqués est unique, qu'il n'y a pas de collectif inhérent, que le fait d'œuvrer dans la même région ne crée pas nécessairement des liens de sens. En bref, à partir du moment où le discours s'est déplacé vers le public, on a commencé à se demander en quoi il serait plus pertinent de chercher du collectif que de chercher des points de rupture.

Les panélistes avaient pourtant mis sur la table plusieurs pistes de réflexion qui ne sont pas inintéressantes : l'émotion qu'implique l'appartenance à un territoire, l'importance des lieux qu'on occupe en commun (à commencer par le centre d'artistes lui-même), les parentés dans certaines formes ou certains matériaux. Il ne me semble pas d'ailleurs que qui que ce soit ait voulu s'opposer à ces pistes, il s'agissait plutôt de les contourner. Comme si toutes les tentatives de nommer le potentiel collectif de l'expérience ne pouvaient pas faire le poids à côté du besoin de réitérer, avec force et insistance, la singularité de chacun.

Et cette crainte d'être avalé dans un collectif peut être justifiée. La tendance à chercher un commun qui permettrait de résumer des démarches artistiques est présente partout. On la vit au plan générationnel en tentant de créer des écoles, des courants, des héritiers et des filiations, des ruptures et des manifestes. On la vit aussi, évidemment, au plan régional comme au plan culturel : arts autochtones, cultures régionales, formes minoritaires, etc. On peut comprendre que chaque tentative de résumer un travail artistique à un commun, soit donc perçue comme une certaine limitation, un cadre contraignant. École de la *chainsaw*, art minimaliste, milléniaux, baby-boomers, humanisme... Ce sont aussi des étiquettes, des *names*.

En ce sens, il est vrai, pour reprendre ce qui a été dit ce soir-là, que chercher un fil conducteur entre le travail de 21 artistes est un peu vain. Mais chercher des lignes de force au cœur d'une exposition, c'est aussi la tâche que peut se donner celui qui regarde. J'ai vu l'importance de l'épiderme (Cindy Dumais et Mariane Tremblay), j'ai senti un peu partout la géométrie et le fragment (Mathieu Valade, Martin Lavertu, Paolo Almario, etc.), j'ai vu des formes qui se répondent entre les sculptures de Nélanne Racine et de Cindy Dumais. Et il est bien possible que ces quelques lignes de force que je viens d'évoquer parlent surtout de mes propres obsessions; c'est aussi en cela que le travail de lecture n'a pas à être perçu comme une contradiction à la singularité des artistes. L'analyse de celui qui observe est un nouveau discours, il n'a pas à chercher à épuiser le discours de l'artiste.

Comme la tâche de la critique et de l'analyse est justement de tenter de nommer ce qui lui est plus ou moins étranger, à moins de vouloir se passer complètement de ce type de discours, il faudra accepter que d'autres nous nomment. Parce que, voyez-vous, pour ceux qui s'en inquièteraient, j'ai revu le jeune garçon de la nuit

froide. Il a fait semblant de ne pas me reconnaître. Il y a aussi une violence potentielle quand on refuse de vous nommer, la violence de l'invisibilité. Celle-ci guette chaque jour un peu plus le milieu artistique, il ne faut pas l'oublier.

Alors le problème reste entier : comment peut-on tenter de nommer ce qu'il y a de collectif dans un amalgame d'œuvres singulières sans pour autant les enfermer dans les catégories restrictives que nous évoquions plus tôt? Il me semble que la seule clé est d'éviter qu'un discours ne se présente comme un point final. Après tout, la force potentielle de l'œuvre c'est peut-être sa polysémie. Il n'y a pas de contradiction à ce qu'un observateur voie du collectif où les artistes ne voient que de la singularité. Au lieu d'y voir deux lectures incompatibles, on pourrait se contenter de comprendre en quoi chacune nous informe.

J'aime que le discours engendre du discours engendre du discours engendre... J'aime l'amplitude que peut prendre la pensée quand elle est le maillon d'une chaîne infinie de pensées. J'aime que 21 artistes créent en fonction de qui ils sont, d'où ils sont (spatialement et temporellement), de ce qu'ils veulent. J'aime qu'ils créent sans réfléchir à l'interprétation que d'autres feront de leur création.

Mais j'aime aussi que trois intervenants qui parlent d'ailleurs – j'entends cette expression dans le sens du langage situé : d'où je parle? – soient pourtant appelés à regarder, à voir, à nommer ce qui ne leur appartient pas. Qu'ils témoignent de lignes de force, de ruptures, de questions sans réponses. J'aime que des observateurs nous parlent d'eux en observant le travail d'autres, et je trouve juste et beau et assez bon que tous les artistes concernés ne se reconnaissent pas dans ce discours, à la seule condition qu'ils le laissent se dire.

Et puis j'aime qu'on me demande à moi d'observer une discussion qui ne me concerne pas au premier chef pour que je la traite un peu comme d'autres traiteraient une œuvre. J'aime me dire que, quand la disposition du mobilier annonce que l'autorisé se trouve à l'avant-scène et que la parole bascule pourtant pour redonner le micro à l'audience, j'assiste à quelque chose comme à un revirement des formes, des conventions. J'ai tellement aimé ce qu'il y avait de collectif dans cette volonté de dire sa singularité, une volonté qui, quoi qu'on en pense, est profondément ancrée dans son époque.

J'aime aussi prendre cet événement intellectuel, émotif, humain et tenter de le lire comme il m'est apparu en ayant un peu perdu de vue les intentions des organisateurs, ou ce qu'ils auraient aimé peut-être que j'en dise. J'aime être l'essayiste qui a perdu de vue la commande qu'on lui a passée : y avait-il une commande seulement? J'aime constater que, comme n'importe lequel analyste, je traîne avec mes obsessions (la critique, le rapport entre le créateur et l'œuvre, la force du nom) et, qu'à tort ou à raison, je vois le reflet de ma pensée en mouvement dans un peu tout ce que j'observe.

J'aime que chacun de ces gestes singuliers, à défaut d'être agi dans l'idée du collectif, crée quelque part du commun puisqu'il se fait dans la parole partagée.

J'aimerais que ce texte ne soit jamais le point final de...

[1] Judith Butler, *Le pouvoir des mots : Discours de haine et politique du performatif*, Paris : Éditions Amsterdam, 2004 [1997], 220 pages.