TRANPOSITIONS DE L'ŒUVRE DE BECKETT DANS L'ART CONTEMPORAIN AU QUÉBEC 2000-2010

Carla Taban

Le nombre des références à l'œuvre de Beckett a fortement augmenté dans l'art contemporain au Québec au cours des dix dernières années, plus particulièrement dans des réalisations créatrices qui explorent et exposent le sens de l'œuvre d'art comme le résultat d'une interaction entre un objet artistique conditionné par ses média, ses formes et les conventions disciplinaires et institutionnelles d'une part; et le sujet (que ce soit le créateur ou bien le récepteur de l'œuvre) conditionné par ses aptitudes et ses habitudes sensorielles, perceptives, cognitives et interprétatives de l'autre. Cet article discute plusieurs œuvres de ce genre dans un essai de mieux comprendre leur visée et les manières dont on a recours à Beckett.

Des artistes travaillant et/ou exposant au Québec se sont approprié originalement l'œuvre de Beckett au moins depuis les années 60 quand Guido Molinari, peintre géométrique abstrait montréalais, a produit sa sculpture-peinture intermédiale *Hommage à Samuel Beckett*. Pendant la dernière décennie, les références à Beckett se sont multipliées dans l'art contemporain au Québec surtout dans des créations qui exploitent la signification de l'œuvre d'art comme un processus d'interaction entre un objet artistique conditionné par ses média, formes, conventions disciplinaires et institutionnelles, d'une part, et un sujet (créateur ou récepteur) conditionné par ses facultés et habitudes sensorielles, perceptives, cognitives et interprétatives, d'autre part. Beckett est ainsi invoqué dans des projets créatifs qui montrent,

disloquent et essaient de redéfinir les conditionnements objectifs et subjectifs qui les sous-tendent. C'est précisément au niveau de ce travail de dévoilement, interrogation et réagencement de leurs assises et modalités signifiantes en tant qu'œuvres d'art, qui comporte pour cette raison même une forte dimension autoréflexive, que ces créations relèvent d'une filiation beckettienne. Les rapports qu'elles revendiquent avec l'œuvre de Beckett reposent donc sur une analogie de démarche artistique qui se penche sur ses propres présupposés, moyens et mécanismes signifiants. Dans ce qui suit nous présenterons quelques artefacts artistiques 'beckettien' représentatifs qui ont été produits et/ou exposés au Québec entre 2000 et 2010 dans le but de mieux comprendre les questions qu'ils soulèvent et le rôle que Beckett joue chaque fois dans ce questionnement.

La plupart des œuvres qui retiendront notre attention ont été commissionnées par la commissaire Michèle Thériault pour l'exposition *daprèsledépeupleur/afterthelostones* qui a eu lieu à la Galerie de l'Université du Québec à Montréal en 2002 et qui a été conçue, comme le titre de l'événement l'indique explicitement, dans la suite du *Dépeupleur*. Les créations que Smith/Stewart (Stephanie Smith et Edward Stewart), Jana Sterbak, Guy Pellerin et David Tomas ont réalisées à cette occasion n'illustrent ni ne symbolisent le texte de Beckett, mais "font écho au processus de mise en déroute de ses propres moyens dans lequel il semblerait que le récit du *Dépeupleur* se réalise" (Thériault, 14; je souligne).¹

Smith/Stewart, *A is B* (2002)

Employant le médium artistique avec lequel il travaille habituellement, le duo collaboratif de Glasgow Smith/Stewart a créé pour *daprèsledépeupleur* une œuvre vidéo en noir et blanc, avec son amplifié, qui dure une douzaine de minutes. Lors de l'exposition, la projection en boucle de la vidéo s'est faite non synchroniquement de deux côtés d'un grand écran suspendu au plafond au milieu d'une salle à part de la galerie, salle que les images projetées étaient les seules à éclairer. La vidéo montre "(two) searching hand/s, filmed with a handheld 16 mm camera following the 'other' hand, as it slips in & out of the gaze, the frame" (Smith/Stewart cité dans Thériault, 35). La qualité stroboscopique des images; leur bichromatisme noir et blanc; la soi-disant simplicité de l'objet représenté; de même que le son mécanique d'un projecteur de 16 mm qui les accompagne, tout ceci attire

l'attention sur le médium filmique en tant que tel et plus particulièrement sur ses premiers usages comme 'nouvelle technologie' de prise, archivage et transmission de 'vues' en mouvement. S'il est vrai que les propriétés audio-visuelles de *A is B* "agresse[nt] la vue et l'ouïe et provoque[nt] une désorientation spatiale profonde" chez le regardeur (Thériault, 16), il est tout aussi vrai qu'elles exercent une fonction autoréférentielle qui mène celui-ci à réfléchir sur la médialité du médium filmique, et par ailleurs de tout médium de représentation artistique, sur le fait que tout en rendant visible et audible dans un autre espace-temps, celui de la projection, une réalité absente dont il a conservé quelques traces, le médium fait simultanément écran à cette même réalité.

Le fait que *A is B* a été tourné d'abord avec une caméra portative de 16 mm et que le film obtenu ainsi a été transféré par la suite sur support vidéo souligne lui aussi 'l'opacité' médiatique, voire intermédiaire filmique-vidéographique, de cette œuvre. Celle-ci se trouve doublement écartée de la réalité, puisque la vidéo *A is B* 'reproduit' le film *A is B* et non la main cherchant du monde réel.² La création de Smith/Stewart représente une reproduction ou, pour le dire autrement, elle représente un *médium* imageant qui change de statut et devient *objet* de la représentation artistique. Le choix de transférer sur vidéo un film de 16 mm pointe lui aussi vers l'histoire des technologies qui médiatisent des images mouvantes, en soulignant leur accessibilité progressive au grand public et leur évolution concomitante dans le sens de la déréalisation de la réalité. Car si le film et l'œil humain opèrent avec des signaux (lumineux/optiques) de la même nature, la vidéo transforme la lumière en signaux électromagnétiques que l'œil, en tant qu'organe sensoriel, est incapable de percevoir et qui doivent être transcodés pour redevenir sensibles. Dans le cas de la vidéo il ne s'agit donc plus seulement d'un médium qui s'interpose entre la réalité et le regardeur, mais d'un médium qui rend cette réalité littéralement invisible. *A is B* suggère que l'œil de tout un chacun devenu ainsi aveugle se remet à la main, la vue au toucher, pour essayer de retrouver la réalité. Encore est-il que l'absence dans *A is B* de ce que la main cherche et les 'photogrammes' vides où même la main disparaît, la projection en boucle de la vidéo qui connote un processus sans fin, et le fait que derrière l'écran-médium il n'y a rien d'autre qu'un autre écran-médium, derrière l'image qu'une autre image imparfaite-

ment ressemblante, invitent le regardeur à conjecturer que toute réalité représentée visuellement reste finalement intangible.

En exploitant les caractéristiques et développements technologiques des média filmique et vidéographique en tant qu'interfaces qui à la fois connectent et déconnectent la réalité représentée et le regardeur, *A is B* transpose plusieurs thèmes du *Dépeupleur*: l'effet stroboscopique de la vidéo visualise "la pulsation" de la lumière dans le cylindre-séjour (Beckett 1970, 32); le son du projecteur de 16 mm rend sensible à l'oreille le "grésillement d'insecte" de cette lumière pulsante (34); la main qui cherche est une synecdoque "des corps qui vont cherchant chacun son dépeupleur" (7); l'absence de l'objet cherché correspond au "mythe [d']une issue [inexistante] vers terre et ciel" (19); le déplacement du regardeur autour de l'écran de *A is B* actualise le mouvement circulaire des chercheurs dans le cylindre; etc. En plus de transposer ces thèmes, l'œuvre de Smith/Stewart figure aussi le processus même de transposition et plus précisément son caractère forcément transformateur/différentiel, puisqu'en dépit de ce que le titre de l'œuvre 'dit' celle-ci 'montre' qu'*A* (la main projetée d'un côté de l'écran; le film *A is B*; la vidéo *A is B*) n'est somme toute pas *B* (la main projetée de l'autre côté de l'écran; la vidéo *A is B*; *Le dépeupleur*).

Jana Sterbak, MONUMENTAL... (2002)

L'artiste montréalaise Jana Sterbak a produit pour *d'après le dépeupleur* une sculpture-objet constituée de deux béquilles en bois, hautes de deux mètres (Sterbak, Web de l'artiste) qu'elle a placées ensemble "au bas d'un escalier [de la galerie] de sorte qu'à première vue elles semblaient tout à fait usuelles" (Thériault, 17). Le regardeur ne saisissait le caractère disproportionné de l'œuvre – par rapport à des béquilles fonctionnelles du monde réel et donc aussi par rapport aux dimensions humaines – que graduellement, une fois qu'il descendait l'escalier et s'approchait de *MONUMENTAL...* Malgré son caractère 'réaliste' et son apparente simplicité, l'œuvre mystifie le regardeur sur ses dimensions objectives, 'obscurcies' par sa disposition dans l'espace d'exposition. Leur découverte, suite au déplacement du regardeur vers *MONUMENTAL...*, donc suite à son interaction physique avec l'œuvre (interaction entendue comme le changement des relations spatiales entre l'objet d'art et le sujet récepteur) expose simultanément: i) la part de 'manipulation,' voire de 'distorsion,' inhérente dans toute re-

présentation artistique, même une représentation qui semble d'emblée être une copie 'fidèle' de la réalité; et ii) le conditionnement cognitif de la vue que nos automatismes dissimulent d'habitude et qui fait que tout voir comporte du savoir dans le sens où nous voyons non seulement ce que nos yeux perçoivent, mais aussi ce que nous savons déjà *a priori* de l'objet perçu.

En appelant aux facultés locomotrices du regardeur aussi bien qu'à sa vue, les béquilles de Sterbak exercent, en tant qu'images d'aides à la marche, une fonction autoréférentielle qui fait ressortir le déplacement inhérent au processus de leur propre réception. Elles rendent le regardeur conscient de son mouvement vers l'œuvre, surtout que son trajet comprend la descente d'un escalier et que son inattention au mouvement pourrait assez facilement aboutir à une chute et conséquemment à un état de mobilité réduite qui lui imposerait l'usage des contreparties fonctionnelles de *MONUMENTAL*.... La création de Sterbak révèle du même coup la complexité (proprioceptive-cognitive-motrice) ordinairement ignorée de la marche, sa connexion avec la vue et la corrélation spatiale des deux processus.

Le titre complet de *MONUMENTAL*... est:

MONUMENTAL (adj.)

1. *resembling a monument, as in being massive or imposing.*
2. *of historical, aesthetic or enduring significance.*
3. *of, or pertaining to monument or monuments.*
4. *serving as a monument.*
5. *conspicuously great.*
6. *FINE ARTS: of heroic scale.*

(Thériault, 43)

Ce titre avec les rapports qu'il entretient avec l'artefact auquel il s'applique exerce lui aussi une fonction autoréflexive, voire méta-discursive, critique qui questionne simultanément: les conventions artistiques, l'utilité de l'art et le décalage entre le discours sur l'art et l'œuvre d'art. Chacun des six sens du mot 'monumental' qu'inventorie le titre – dont certains sont proposés ou modifiés par l'artiste au-delà de leurs équivalents de dictionnaire – décrivent (dans une certaine mesure) et ne décrivent pas (tout à fait) l'œuvre de Sterbak qui reste ainsi suspendue entre désignation et non-désignation. Les béquilles surdimensionnées sont peut-être 'monumentales' (dans les sens 1. et

5.), mais uniquement de près. Elles sont peut-être ‘monumentales’ (dans les sens 2., 3. et 4.), mais alors les significations symboliques qu’elles connotent sont celles de la mutilation et de l’artifice prothétique, voire du dépérissement de l’organisme humain, autrement dit des *memento mori* fort peu ‘héroïques’ (6.) qui non seulement contreviennent aux usages glorificateurs des monuments, mais soulignent aussi ironiquement le fait que leur succès en tant que tels risque de les laisser sans usagers et ainsi les vouer à l’autodestruction.

Les béquilles de Sterbak “sont conçues en hommage aux personnages dans les œuvres de Beckett [et] fonctionnent un peu à la manière des dispositifs d’empêchement dans lesquels plusieurs [...] se retrouvent coincés, [tels] le cylindre, les échelles et les niches du *Dépeupleur*” (Thériault, 18), en connotant l’immobilisation progressive des “chercheurs” qui culmine dans leur figement en “vaincus.” *MONUMENTAL*... pousse en même temps plus loin le processus métonymique à l’œuvre dans *A is B*, puisque les “corps” du texte beckettien disparaissent complètement de la représentation artistique, n’étant plus qu’inférés par contiguïté de leurs extensions artificielles. La critique de la monumentalité (la sienne y compris) que la création de Sterbak accomplit rend ainsi un ‘hommage’ singulièrement détourné à Beckett, en proposant une transposition du *Dépeupleur* qui attire l’attention sur les effets contre-productifs de tout processus de monumentalisation.

Guy Pellerin, N° 345... (2001)

La peinture installative que Guy Pellerin a créée à partir du *Dépeupleur*, à savoir N° 345 – “*Ce qui frappe d’abord dans cette pénombre est la sensation de jaune qu’elle donne pour ne pas dire de soufre à cause des associations*” S.B. (Figure 1), explore autoréférentiellement la corrélation entre la couleur, la spatialité et le regardeur. L’entrée dans la salle d’exposition offre à celui-ci une première vue partielle, frontale et distante de N° 345... qui l’amène à conjecturer que l’œuvre coïncide avec la grande surface vraisemblablement bidimensionnelle et uniformément brunâtre, située dans la continuité longitudinale d’un mur blanc de la galerie et s’arrêtant verticalement peu avant de ne rejoindre le plafond de celle-ci. L’agencement chromatique et spatial de l’œuvre dans son environnement physique à la fois l’y intègre (longitudinalement) et l’en désintègre (chromatiquement et verticalement). La désintégration par la verticale, qui laisse entrevoir un espace der-

rière l'œuvre, attire l'attention sur la tridimensionnalité de ce qui a été perçu d'abord comme une simple surface et contribue par cela même, contradictoirement, non seulement à détacher l'œuvre de son milieu, mais aussi à l'y incorporer par le biais de leurs volumes partagés. N° 345... est ainsi posé simultanément et paradoxalement comme un objet dans un espace et comme une limite de ce même espace.

Figure 1

Guy Pellerin, N° 345 – *“Ce qui frappe d’abord...”* S.B., 2001

Acrylique, bois, latex; 8 éléments, Ø26 x 6 chacun

Collection de l'artiste; photographie: Richard-Max Tremblay

Lorsque le regardeur approche l'œuvre et la longe le monochromatisme uniforme de sa surface se différencie progressivement en figures (tondos) et fond (cimaise) grâce, ici encore, à l'usage particulier du volume et de la couleur. Les cylindres surbaissés tridimensionnels des tondos s'avancent de la cimaise, leur plan frontal colorié les y confondant, tandis que leur pourtour en profondeur, laissé à découvert, les en détache. L'application de la pâte acrylique diffère entre les deux plans: elle est uniforme (sans touche visible) sur la cimaise, tandis que sur les tondos, la touche – obtenue quasi-mécaniquement sur une roue de potier par le déplacement répété et régulier du pinceau du centre vers

la marge et inversement – est bien visible. L’application de la matière coloriée sur la (sur)face bidimensionnelle des tondos crée une forme en spirale qui ‘ouvre’ une ‘fenêtre’ albertienne vers la troisième dimension, dont la profondeur illusoire qui recède contraste avec les tondos s’avançant réellement de la cimaise. Les assises de la peinture occidentale figurative en perspective sont ainsi dévoilées par et en tant que la dynamique entre l’agencement matériel de l’objet pictural et les habitudes perceptives du regardeur. L’éclairage qui tombe différemment sur diverses parties de *N° 345...* et l’épaisseur variable des touches visibles font reconnaître au regardeur plusieurs teintes (jaune, rouge, vert, etc.) dans le brun/bronze qui lui est apparu d’emblée uni. Le regardeur découvre ainsi le caractère composite de la couleur de l’œuvre en même temps qu’il découvre le caractère composite de sa construction spatiale.

La phrase du *Dépeupleur* que cite le titre de *N° 345...* décrit la lumière dans le monde fictif du cylindre-séjour d’une manière hautement autoréflexive qui révèle le texte comme le résultat d’un processus de mise en discours par une instance narrative fondamentalement subjective – qui i) perçoit visuellement (“*sensation* de jaune”); ii) est affectée émotionnellement (“ce qui *frappe*”); iii) saisit discursivement (“pour ne pas *dire*”) et iv) réfléchit méta-discursivement sur le mot juste à employer (“jaune... soufre”) –, mais qui s’évertue à s’obscurcir, voire à s’effacer, dans et par ses choix discursifs. La transposition du *Dépeupleur* qu’opère *N° 345...* semble être très simple, causale et se réduire au seul fait que l’artiste a créé la couleur de l’œuvre à partir du texte de Beckett. Pellerin a en effet isolé des passages du *Dépeupleur* où le nom d’une couleur est mentionné, il en a cherché des teintes correspondantes dans le monde réel, qu’il a mélangées par la suite jusqu’à obtenir le brun de *N° 345...*. Toutefois, une page du cahier d’étude de l’artiste montre qu’à une couleur nommée dans le texte peuvent correspondre en réalité plusieurs teintes et que, pour cette raison, la signification d’une couleur dite ‘jaune’ (qui subsume toute une série de teintes dont on ne citera que le ‘jaune bis-muth’ et le ‘jaune hansa clair’ car ce sont des options considérées par l’artiste) est de beaucoup plus subjective que celle d’une couleur dite ‘soufre’ (qui correspond à une teinte précise appelée justement ‘jaune soufre’ et qui exclut ainsi tout autre choix). La transposition de *N° 345...* qui paraît d’emblée strictement objective, car elle repose sur la ‘lettre’ soi-disant monosémique du texte transformée en ‘mode

d'emploi' générateur de couleur, se révèle vite dans toute sa subjectivité qui renforce par ricochet celle que le texte lui-même problématisait à son propre égard.

Figure 2

David Tomas, *Not Here, Not There*, 2001

Installation avec cylindres en verre et aluminium,
objets, projection vidéo et son amplifié

Collection de l'artiste; photographie: David Tomas

David Tomas, *Not Here, Not There* (2001)

L'installation de David Tomas (Figure 2 et Tomas, Web de l'artiste) emploie des technologies visuelles et auditives aussi bien récentes qu'anciennes, qu'elle dispose dans des présentoirs et dont elle détourne le fonctionnement habituel pour exposer la distorsion qui ca-

ractérise fondamentalement leur représentation de la réalité. *Not Here, Not There* comprend quatre dispositifs imageants interconnectés (i-iv), un lecteur DVD et un projecteur LCD. i) Un double miroir circulaire d'un diamètre d'environ deux mètres est suspendu au plafond, perpendiculairement à ii) un écran rétroprojecteur de forme, dimensions et arrangement similaires. D'un côté et de l'autre du miroir deux contenants cylindriques transparents iii) A et iv) B sont eux aussi suspendus au plafond et comprennent divers appareils audio et vidéo: A, un diffuseur et un microphone; B, un diffuseur, un petit écran LCD, une chambre claire et une caméra vidéo en miniature. Les quatre dispositifs sont fabriqués de matériaux réfléchissants: verre, miroirs et aluminium.

L'information audio-visuelle condensée sur un disque numérique universel est décodée par le lecteur DVD et transmise au diffuseur A (le son) et au petit écran B (l'image): "le son est l'enregistrement du frottement continu de l'aiguille dans les sillons de la dernière plage d'un disque. L'image est un montage en boucle de plans tirés de la dernière scène du long métrage *Runaway Train (A bout de course)* d'Andrei Kontchalovski (1985)" (Thériault, 18, n. 8). À l'intérieur des cylindres, et le son et l'image subissent des transformations. Le son émis par le diffuseur A est capté et amplifié par le microphone A et transmis par la suite au diffuseur B. L'image projetée sur le petit écran B est captée, voire déformée, par la *camera lucida* B d'où elle est saisie, en même temps que l'image de la chambre claire elle-même, par la petite caméra vidéo B, simultanément avec une troisième image, celle du diffuseur B. Cette image synthétique et synesthésique quitte le cylindre pour être rétroprojetée sur le grand écran circulaire. Ce que le regardeur y voit est une 'image-contenu' du film archivé sur le disque DVD, déformée dans ses qualités et difficilement discernable iconiquement, qui est 'encadrée' circulairement par deux 'images-média': celle de l'appareil optique qui a opéré cette déformation et celle du diffuseur B. La dépendance des images des technologies imageantes est ainsi non seulement suggérée, mais effectivement rendue visible.

L'œuvre de Tomas est hautement autoréflexive et ceci à plusieurs niveaux: ses divers dispositifs se réfléchissent littéralement les uns les autres dans leurs surfaces reluisantes; ils se représentent les uns les autres ou leurs composantes; ils changent et échangent leurs 'input' et 'output'; et ils utilisent des 'images-contenus' auditives et

visuelles qui sont en fait elles aussi des 'images-média.' *Not Here, Not There* 'phagocyte' en même temps son environnement, en intégrant les images miroitées des spectateurs et de l'espace d'exposition qui deviennent ainsi des composantes de l'œuvre. En manipulant le fonctionnement à la fois individuel et relationnel de ses divers appareils, l'installation montre la manière dont ceux-ci manipulent à leur tour la réalité qu'ils n'enregistrent pas simplement, mais qu'ils déforment. Le titre de la création attire l'attention sur l'impossibilité de fixer à la fois les images avec lesquelles elle opère et les spectateurs qui en font l'expérience. Ceux-ci n'ont en effet à aucun moment une vue d'ensemble de l'œuvre, ils ne la perçoivent à chaque instant que partiellement et doivent ainsi tourner incessamment autour d'elle. Les images elles-mêmes – et visuelles et auditives – perdent dans *Not Here, Not There* leurs sources et matérialisations uniques et donc aussi leur ancrage dans un espace-temps bien défini. Les images visuelles sont simultanément sur le disque DVD, sur plusieurs écrans, dans la caméra vidéo et la *camera lucida*, auxquels il faut ajouter l'appareil visuel des multiples regardeurs de l'œuvre. Les images auditives sont elles aussi sur le disque DVD, dans plusieurs diffuseurs, dans le microphone amplificateur, (synesthésiquement) dans l'image visuelle du diffuseur B et dans l'appareil auditif des multiples écouteurs de l'œuvre. Pour être à tant d'endroits simultanément elles ne sont finalement nulle part en particulier – ni ici, ni là.

Transposant "ces corps et changements de température, avatars d'une présence dissimulée réflexivement qui cherche perpétuellement une image perdue [...], une image de l'image et ainsi de suite" (Tomas 2004, 74-75), l'installation de Tomas souligne les 'rouages largement invisibles' qui mettent en place le monde fictif du *Dépeupleur*, à savoir un narrateur-créditeur dont les moyens langagiers et littéraires de représentation finissent par le et se signaler régressivement.

Christof Migone, *Foursome* (2007)

L'œuvre d'art audio/radiophonique *Foursome* que Christof Migone a créée pour le programme Intermedia Art du musée Tate en 2007 (Web) se veut une transposition auditive, en quatre épisodes, de *Quad*. L'artiste a employé des sons et des bruits de nature différente dont il a altéré les qualités (volume, ton, timbre, durée, rythme, etc.) et qu'il a agencés dans un site sonore 'dé-centré' où la pièce télévisuelle de Beckett fonctionne, à l'instar du centre dans *Quad*, comme principe

générateur mais inatteignable de l'œuvre. Migone a demandé à quatre femmes chorégraphes de regarder *Quadrat I* et *II* et de décrire, interpréter, voire exprimer, par la suite de mémoire ce qu'elles se rappellent avoir vu, entendu, pensé et/ou ressenti lors du visionnement. Les voix des quatre femmes auxquelles s'ajoute celle de Migone constituent la composante sonore 'humaine' de *Foursome*, composante qui est exploitée non seulement dans sa dimension verbale, en tant que médium de la parole, mais aussi dans sa dimension vocale, en tant que médium de production: i) des sons articulés autrement que linguistiquement (notamment musicalement), d'une part; et ii) des bruits inarticulés, d'autre part. À part les voix, *Foursome* inclut des composantes générées par des instruments musicaux acoustiques et électroniques, voire des synthétiseurs audio, ainsi que des bruits animés et non animés enregistrés du monde réel. L'œuvre configure ainsi un espace sonore complexe qui confond les habitudes auditives de l'écouteur, en réorientant son attention du verbal vers d'autres dimensions acoustiques, grâce principalement à deux procédés: l'interchangeabilité du verbal et du non verbal comme 'figure' et 'fond'; et la décomposition-modification du verbal au-delà de toute compréhension sémantique possible.

Bien que l'autoréférentialité de *Foursome* opère le plus explicitement dans la dimension verbale de l'œuvre, elle affecte toutes ses composantes et leur configuration. Verbalement, les chorégraphes non seulement discutent sur *Quad*, mais elles méta-discourent aussi sur la difficulté de mettre la pièce en mots, autrement dit sur les embarras du processus de discoursivisation lui-même. Leurs interjections expriment, à la limite du linguistique, cette même difficulté et assurent la transition vers des éléments vocaux – tels que des bruits inarticulés ou des constrictions respiratoires – qui connotent, dans le contexte établi par *Foursome*, l'impossibilité de verbaliser *Quad*. En fait, les dimensions auditives non-verbales et non-vocales de l'œuvre se voient pourvues à leur tour d'une fonction autoréflexive, non seulement parce qu'elles finissent par attirer l'attention sur elles-mêmes en tant que phénomènes sensoriels / sensations sonores, mais aussi parce que leur so-disant 'cacophonie phonique' (donc littérale) pointe simultanément et contradictoirement: i) vers la métaphorique 'cacophonie discoursivisante' de *Quad* et ii) vers la possibilité que la pièce de Beckett se laisse transposer auditivement autrement que discoursivement. Cette possibilité d'une transposition sonore 'autre' de *Quad*, qui contourne

la discursivisation, semble être sérieusement mise en doute par le fait qu'elle est explicitement énoncée, donc méta-discursivée (autrement dit, circulairement ramenée au discours), par Migone lui-même, à un niveau autoréflexif qui emboîte les précédents. Encore est-il que *Foursome* continue à connoter la probabilité de la possibilité citée par le fait que ce nouveau niveau autoréflexif non seulement emboîte méta-discursivement les autres mais les miroite aussi performativement (donc par son faire), dans la mesure où l'artiste traite sa propre voix exactement de la même manière dont il traite tous les phénomènes phoniques de *Foursome*, c'est-à-dire en en faisant ressortir en tout premier lieu les qualités acoustiques qui, dans le cas de toute voix articulée verbalement, sont d'habitude obscurcies par nos automatismes d'écoute 'pour le sens.'

En travaillant sur son matériau sonore disposé 'autour' de *Quad*, *Foursome* fait et défait, génère et 'dissémine' des significations méta-discursives et autoréférentielles dans un processus théoriquement sans fin, dans une 'mouvance signifiante' analogue au mouvement incessant connoté par les quatre figures de *Quad*. L'œuvre de Migone n'explique point celle de Beckett, mais finit par en souligner encore plus les caractéristiques formelles et médiatiques qu'elle suggère responsables du conditionnement interprétatif du spectateur-écouteur, de sa propension à vouloir discursiviser *Quad* (même si seulement ou principalement sous le mode interrogatif), donc à vouloir spéculer que ce qu'il y voit et entend doit signifier en fait quelque chose d'autre que ce qu'il y voit et entend.

Matthieu Brouillard, photographies (2005-2009)

Les photographies en noir et blanc, de grandes dimensions, de Matthieu Brouillard ne transposent pas une œuvre beckettienne particulière (comme *Le dépeupleur* ou *Quad*), mais relèvent d'une pratique créatrice hautement autoréflexive qui interroge le statut ontologique, le fonctionnement technique et les modalités signifiantes de l'image photographique, pratique que l'artiste double d'une réflexion esthétique où Beckett est invoqué explicitement. Analogiquement à l'ambition de jeunesse de celui-ci de "forer des trous [dans la langue anglaise], l'un après l'autre, jusqu'au moment où, ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter au travers" (Brouillard, 24; Beckett 1983, 52), Brouillard se propose d'"introduire des brèches dans le filet [catégoriel]" que tout appareil

photographique jette sur la réalité par la manière même dont il fonctionne en tant qu'appareil (cadrage, gestion du flux lumineux, temps de pose, etc.), en opérant ainsi "une structuration de l'image" dans des "stéréotypes visuels et picturaux qui, au fil du temps, se sont sédimentés jusqu'à former des significations plus ou moins stables et partagées, [d]es perceptions toutes faites" (13, 9).

Parmi les modalités que l'artiste emploie seules ou ensemble, pour "désencombrer, désarticuler, lacérer, éviter les réalités [visuelles] chargées de significations, grevées d'idées mortes" (Brouillard, 24), deux retiennent l'attention en particulier. L'une consiste à créer des photographies qui semblent d'emblée 'réalistes,' mais qu'un regardeur attentif découvre ensuite dans toute leur "ambigu[ïté] aberrante" (13) qui dérange ses habitudes visuelles et le rend tout simplement inapte à comprendre ce qu'il voit. L'autre modalité repose sur un processus intertextuel, voire 'inter-imageant,' qui exploite sciemment des images préexistantes et expose ainsi le caractère construit de toute représentation photographique, son conditionnement essentiel par d'autres images qu'on ignore normalement pour les avoir intégrées (individuellement et/ou culturellement) de sorte à en faire une deuxième nature.

Figure 3

Matthieu Brouillard, *Sans titre (Soldat tombant 5)*, 2008-2009

Epreuve à jet d'encre; 168 x 129 cm (ou 100 x 79 cm)

Collection de l'artiste

Sans titre (Soldat tombant 5) de la série *La résurrection* (2008-2009) (Figure 3) illustre exemplairement ces deux démarches. À première vue, cette photographie peut surprendre par son sujet (une figure humaine dans une pose inhabituelle à l'intérieur de ce qui semble être un entrepôt désaffecté), mais ce sujet est concevable dans le monde réel. Ce qui ne l'est pas est la construction spatiale de l'œuvre que le regardeur ne découvre que graduellement. Les multiples droites qui traversent l'image – tracées par les planches du plafond, les grilles métalliques, les bords de l'estrade où se trouve la figure humaine, les interfaces entre la lumière et l'ombre, etc. – devraient converger, selon les règles de la perspective géométrique qui sous-tendent le fonctionnement de l'appareil photographique, dans un point de fuite unique. La plupart de ces droites se croisent en effet juste à droite du ventilateur qui est visible contre le mur arrière et qui se découvre ainsi opérer autoréflexivement puisqu'il attire l'attention sur l'agencement spatial de la photographie. Encore est-il que l'excentricité du point de fuite par rapport au centre de ce ventilateur-«cible» de même que le cadre distordu de celui-ci suggèrent que l'image est spatialement «ambiguë et aberrante», ce qui est confirmé par le fait que d'autres droites qui la parcourent en définissent d'autres points de fuite (près de l'ampoule qui se trouve au fond de la pièce; à l'intersection du câble transversal et de la ligne d'ombre du plafond, au croisement de la ligne d'ombre du sol et du bord frontal de l'estrade; etc.). L'espace apparemment «réel», mais en fait «surréal» de l'image, où le sol glisse de l'avant et les murs se rencontrent à des angles improbables, expose en la disloquant la «perception toute faite» de la représentation (photographique) en perspective.

Cette œuvre découvre une fois avec le conditionnement de notre vision par des schémas configurateurs préexistants, sa dépendance d'images individuelles – qui tout en actualisant ceux-ci ont contribué à leur internalisation et/ou fixation –, puisque la seule figure humaine qu'on y perçoit est une «paraphrase» visuelle d'un des soldats que Matthias Grünewald a peints au seizième siècle à l'arrière-plan du panneau titré *Résurrection* du retable d'Issenheim. Si le soldat tombant de Grünewald contribuait (aussi) à mettre en place la représentation visuelle en perspective géométrique, le soldat tombant de Brouillard aide (aussi) à déplacer celle-ci et la remettre ainsi en question.

Conclusion

Pendant les dix dernières années des artistes contemporains travaillant et/ou exposant au Québec ont transposé originalement dans des créations d'une grande variété médiatique, voire intermédiaire – des vidéos(-films), objets(-sculptures), peintures(-installations), installations, pièces audio/radiophoniques, photographies, etc. –, des œuvres beckettiennes conçues pour la page et l'écran (mais aussi pour la scène, la radio et le film),³ aussi bien que les propos esthétiques de l'auteur. Quoique incontestable, la présence de Beckett dans ces créations n'est pas toujours facile à saisir, puisqu'elle n'opère pas en tout premier lieu au niveau des contenus thématiques véhiculant des significations toutes faites, mais au niveau des présupposés objectifs et subjectifs dont l'interaction conditionne la génération des significations. Le questionnement que les artefacts artistiques 'beckettien' discutés dans cet article entreprennent à leur propre égard est analogue à la dimension autoréflexive qui caractérise fondamentalement l'œuvre de Beckett.

De *A is B* de Smith/Stewart aux photographies de Matthieu Brouillard, en passant par *MONUMENTAL...* de Jana Sterbak, *N° 345...* de Guy Pellerin, *Not Here, Not There* de David Tomas et *Foursome* de Christof Migone, toutes ces œuvres se penchent sur leurs dimensions définitoires en tant qu'objets d'art, en commençant avec la manière dont leurs média respectifs ont évolué technologiquement, historiquement, disciplinairement, formellement et/ou institutionnellement de sorte à conditionner essentiellement, même si souvent inconsciemment, aussi bien la production que la réception artistiques. Simultanément avec leur conditionnement médiatique, ces œuvres découvrent donc leur conditionnement tout aussi fondamental par le sujet créateur et/ou récepteur, dans la mesure où les moyens et modalités de représentation artistique qu'elles manipulent – et dont la manipulation critique devient explicitement ou implicitement partie intégrante de l'œuvre – ont évolué dans leurs multiples dimensions seulement suite aux interactions avec les artistes et le public, eux-mêmes multiples conditionnés: sensoriellement, perceptivement, cognitivement, culturellement, interprétativement, etc. C'est précisément ce complexe réseau objectif-subjectif qui sous-tend la configuration de toute œuvre d'art que les artefacts artistiques 'beckettien' s'évertuent à représenter en s'attardant, comme nous l'avons montré, sur telle ou telle interface particulière.

Un autre aspect que ces créations partagent est le questionnement de leur rapport avec Beckett. Toutes les œuvres discutées signalent d'une manière ou d'une autre, que nous nous sommes évertuée de préciser, le fait qu'elles sont des transpositions trans-médiales (c'est-à-dire d'un médium à un autre, voire à d'autres) d'un texte court en prose (*Le dépeupleur*), d'une réalisation télévisuelle (*Quad*) ou des propos à portée esthétique de Beckett ("La lettre allemande"). L'investigation menée à même les œuvres, de ce qu'est au juste leur dimension 'beckettienne' se laisse facilement comprendre dans la perspective du présent article, puisque cette dimension participe du complexe réseau de leurs multiples conditionnements. Si le corpus beckettien a été choisi pour conditionner supplémentairement ces créations, c'est, l'avons-nous suggéré, parce qu'il leur est analogue dans l'exploration et l'exposition des mécanismes signifiants qui régissent sa propre pratique littéraire-artistique.

Notes

Je remercie Matthieu Brouillard, Christof Migone, Guy Pellerin, Michèle Thériault et David Tomas de leur aide généreuse avec des renseignements et/ou des images.

1. L'ordre dans lequel nous discuterons ces œuvres est celui qui leur a été assigné lors de l'exposition *daprèsledépeupleur*.

2. Nous employons le mot 'reproduire' dans son sens étymologique de 'fabriquer/construire/créer de nouveau' et non dans son sens usuel d'imiter/copier.'

3. Des œuvres telles que *Hors d'usage/Out of Use* d'Atom Egoyan (installation avec projection, trente cinq magnétophones à bobines, son et deux présentations sur moniteur, 2002); *Ma dernière bande/My Last Tape* de Gregory Chatonsky (net art et installation sonore, 2003); et "*Je suis venue pour écouter*" / "*I have come to listen*" de Raymond Gervais (installation avec boîtiers à CD, papier, texte et lampe de poche, 2006) transposent *La dernière bande* et *Esquisse radiophonique*.

Ouvrages cités

- Beckett, Samuel, *Le dépeupleur* (Paris: Minuit, 1970).
- , “German Letter of 1937,” dans *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, éd. Ruby Cohn (London: Calder, 1983), 51-54.
- Brouillard, Matthieu, *Narr-Ago-Nie*, avant-propos de Gaétan Soucy (Québec: J’ai vu, 2007).
- Migone, Christof, *Foursome* (2007), Tate Intermedia Art, Web
http://www.tate.org.uk/intermediaart/christof_migone.shtm.
- Sterbak, Jana, *MONUMENTAL...* (2002), Web de l’artiste
<http://www.janasterbak.com/images.html>.
- Thériault, Michèle, *daprèsledépeupleur/afterthelostones*, catalogue d’une exposition présentée à la Galerie de l’UQAM à Montréal du 16 janvier au 23 février 2002 (Montréal: Carapace, 2002).
- Tomas, David, *Not Here, Not There* (2001), Web de l’artiste
http://www.er.uqam.ca/nobel/dtomas/installation_nothere.html.
- , *Beyond the Image Machine. A History of Visual Technologies* (London: Continuum, 2004).