

**Julie Doucet**

Poésie projetée, petites passoires de peaux

*Un, deux, trois, je ne suis plus là*, de Julie Doucet. 15 pages blanches 8 1/2 x 11 2007, Biennale de Montréal 2007, Collection de l'artiste

Catherine Cormier-Larose

---

Numéro 218, janvier–février 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/10251ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Cormier-Larose, C. (2008). Julie Doucet : poésie projetée, petites passoires de peaux / *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, de Julie Doucet. 15 pages blanches 8 1/2 x 11 2007, Biennale de Montréal 2007, Collection de l'artiste. *Spirale*, (218), 9–10.

# Julie Doucet

## Poésie projetée, petites passoires de peaux

UN, DEUX, TROIS, JE NE SUIS PLUS LÀ de Julie Doucet

15 pages blanches 8 1/2 x 11 2007, Biennale de Montréal 2007, Collection de l'artiste.

par CATHERINE CORMIER-LAROSE

L'utilisation de mots découpés au sein d'une œuvre d'art est un motif important, naturel, voire même obligatoire dans l'histoire de l'art pour tout artiste qui s'intéresse au rapport entre texte et image. Mais rares sont ceux qui auront osé être aussi honnêtes que Julie Doucet dans ses poèmes en lettres découpées.

L'artiste, encore mieux connue du public pour ses bandes dessinées bien qu'elle se consacre aux arts visuels à temps plein depuis bientôt huit ans, avait déjà travaillé la sérigraphie, la gravure sur bois et les sculptures de papier mâché mais jamais elle n'avait présenté seulement des mots. Elle s'y est risquée, d'abord dans son autobiographie publiée au Seuil, *J comme je*, ensuite dans son recueil *Je suis un K*, publié chez l'Oie de Cravan. Cette démarche poético-visuelle n'est pas sans rappeler la récente publication aux 400 coups de *Je suis formidable mais cela ne dure jamais très longtemps* de Sylvie Laliberté, où l'artiste-performatrice présente des dessins accompagnés de courtes phrases savoureuses sur l'amour, la mort, la vérité et la vie dans son propre style enfantin. Julie Doucet a toutefois opéré un changement majeur à ces démarches: elle a récemment, pour son œuvre *Un, deux, trois, je ne suis plus là*, présentée à la Biennale de Montréal 2007, sorti les poèmes des livres pour les exposer, nus, dans l'espace muséal.

Nous voilà, lecteur-spectateur, face à quinze pages blanches sur lesquelles sont minutieusement collés de petits mots. Ces derniers nous demandent de nous approcher d'eux afin de pouvoir les lire, ils nous intimement de nous concentrer afin de suivre l'histoire qu'ils présentent. Souvent, le lecteur-spectateur se décourage et retourne dans la pièce d'à-côté. Avec les mots dans l'art, la participation active du spectateur est essentielle au dévoile-

ment de l'œuvre. En effet, que peut-on comprendre d'une œuvre écrite si on ne la lit pas? Voilà pourquoi je me plais à nommer ce spectateur actif un lecteur-spectateur, même si ce dernier ne lit généralement pas toutes les pages de l'œuvre, car il passe à travers une exposition comme à travers tout: à la va-vite, à la course, entre trente autres activités. Mais je soupçonne la lecture rapide et incomplète du lecteur-spectateur de reposer sur une crainte; il sait bien, au fond de lui, que son investissement de lecteur risque de le mettre en danger parce que après tout, l'écriture est un des médiums qui sait encore pénétrer le spectateur à tout coup. Il est difficile en effet de prétendre que l'on n'a pas compris une œuvre quand elle est écrite noir sur blanc.

Cette hésitation est activée d'une autre manière, soit par le travail en série. Les quinze poèmes en lettres découpés de Julie Doucet peuvent sembler identiques au premier regard: quinze pages avec dessus des poèmes rectangulaires de dimension comparable. Ce n'est qu'en s'approchant, en se mettant à leur hauteur, nez à nez avec eux, que le lecteur-spectateur peut pénétrer l'histoire qu'abritent ces feuilles et s'y immiscer. En y mettant sa participation, le lecteur-spectateur voit ainsi se dévoiler devant lui une intimité craintive et essoufflée: « *je suis à peine visible/ je m'efface au contact // des autres derrière mon grand sourire [...]* »

En lisant, le lecteur-spectateur participe à la disparition de la personne derrière les poèmes. Sans le vouloir, il efface les traces, le souffle, il rend les mots à peine prononcés, laissés là sur la page comme la dernière preuve de ce qui a déjà respiré. Pourtant, il est impossible de disparaître vraiment avec ces textes affichés à même l'espace muséal. La supercherie est grande et parle d'un malaise qui dépasse le simple lieu d'exposi-

tion, qui se transporte facilement dans notre quotidien. C'est par un souffle court de mots dérangeants que se propage l'angoisse.

### Mots mouvants

L'esthétique des livres d'artiste à laquelle nous a habitués Julie Doucet laisse ici place aux mots. Étirés, découpés sans rester des mots complets (par exemple *terrifi* vient de trois coupures différentes *terri*, *fi* et *e*) et au moyen de typographies diverses, ces mots racontent quelque chose, ils prennent forme autour du lecteur-spectateur, ils l'habitent comme autant de voix. La voix du lecteur-spectateur se mélange aux voix de l'œuvre, celles qui racontent ce que nous n'osons pas penser tout haut. « *les gens sont de gra / nds couteaux / en mé / tal froid / qui m'effleurent / le ventre / les monstres / ils veulent me crever.* »

**La supercherie est grande et parle d'un malaise qui dépasse le simple lieu d'exposition, qui se transporte facilement dans notre quotidien. C'est par un souffle court de mots dérangeants que se propage l'angoisse.**

Parce qu'il y est associé, le lecteur-spectateur sent une certaine inquiétude l'envahir, lui aussi se met à percevoir les gens comme de « *grands couteaux* ». Le mouvement de ces mots est déstabilisant: ils sautillent, nous rattrapent, ils semblent nous monter à la gorge, ils savent étiqueter nos craintes et nous laisser là, béats, tremblants, terrassés.

Non, nous apprend un des textes, *j'ai rien à dire rien*, mais ce n'est pas une faiblesse ni un manque, ce serait plutôt un aveu, l'aveu d'une impossibilité calculée, obligée, travaillée depuis des années afin de

faire oublier la respiration (la sienne et celle des autres) et les voix qui parlent, bardassent et règnent dans nos têtes. Ces poèmes nous rappellent l'angoisse d'exister en dehors de soi, vulnérable, seul face aux autres qui nous gangrènent. C'est pourquoi la participation active à la lecture de l'œuvre rend le lecteur-spectateur mal à l'aise tellement il s'y reconnaît, et pourtant elle l'empêche d'être seul.

### À souffle coupé

Il y a aussi les manques d'air qui adviennent quand on ne peut plus parler. Les mains devant la bouche, le souffle asthmatique. N'avoir plus rien à dire et pourtant ce petit quelque chose, là, découpé et collé sur quinze panneaux, des portraits d'un sujet exposé aux autres et inquiet de se voir reconnu. Les mots qui s'essouffent dans le travail de Doucet: « *les mots manquent*

*d'air / chez moi les plus forts / survivent les autres / meurent étouffés au bord / de mes lèvres sèches.* »

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



Parce que l'étrange est présenté ici comme venant du quotidien. De petites voix à l'intérieur de nous, remplies de mots qui nous dévoilent aux autres au-delà de l'intime, qui crient alors qu'on reste embourbé là, invisible et lent: « *Je me / sauve au ralenti / quotidiennement* », à peine audible. Et pourtant, « *où que j'aïlle je ne / suis jamais seule jamais* ». Voilà comment l'angoisse se communique, nous sommes pris là, devant l'œuvre, à râler sans que ça s'entende de très loin, en trouvant tout de même la force de refuser l'association aux autres, condamnés seuls, paralysés dans la crainte des autres.

Les gens que l'on croise, ceux que l'on ne connaît pas, sont ceux dont on devrait se méfier. Ils bousculent, et courent, et souvent nous frôlent. Alors, la

protection échoue à ne pas laisser s'échapper un petit bout de nos pensées ou de nos peurs. « *je m'attends au pire [...] j'/ emmène mon parapluie par / tout où je vais sur la rue / dans les fêtes je suis im / perméable à l'abri de vous.* » Les autres prennent toutes sortes de formes et de voix et ils nous terrifient. Nous savons qu'ils viendront nous arracher le reste de nos regards sur le monde entier, celui contre lequel nous luttons chaque matin, à chaque réveil, à chaque pas; comme si mettre de la distance entre notre corps et le monde allait nous sauver du quotidien, sauver notre peau.

### Peau ou pas

D'ailleurs, dans l'œuvre de Julie Doucet, le corps n'a pas de peau, ou alors il en a plusieurs. Des peaux su-

perposées les unes aux autres comme autant de masques. Si certaines d'entre elles sont percées, il en restera toujours d'autres. Le corps est ainsi impossible à toucher dans son entier; il peut être graffigné, morcelé, mais en nul endroit il n'est affaibli par des caresses, des paroles d'encouragement ou de ces sentiments entiers qui laissent passer trop de nous. La distanciation, vecteur de ces petites passoires de peaux, assure à l'intimité une protection, tout en la projetant sur les murs, appel désespéré aux autres corps faméliques — visiteurs de l'œuvre — à s'associer à l'état d'angoisse dans lequel les autres nous plongent, pour permettre une collectivité même dans l'imperméabilité.

Le corps se retrouve donc bouclier, il est brandi entre notre intimité et le

monde pour assurer que rien ne nous touche, que rien ne prenne dans les tripes de manière à ce que tout devienne embrouillé et qu'on finisse par être seul, vraiment. Voilà pourquoi il y a les voix, les autres et les pas; les parapluies, les couteaux et le souffle. Sinon, avancer serait insupportable. Voilà pourquoi le lecteur-spectateur se surprend à toujours lire attentivement, sans oser lire au complet. Il serait trop facile d'appartenir, sans le vouloir, à ce « nous » qu'il connaît déjà trop bien. Et pourtant, la pièce franchie, un seul mot qui s'accroche à la paupière et il est déjà trop tard. Le lecteur-spectateur appartient à l'œuvre comme il tente de s'en détacher. Quinze tentacules à la voix brisée, déjà bien vivantes à l'intérieur de chacun de nous. ●

## CINÉMA

# Actualité vive de l'histoire

## THE BLACK BOOK de Paul Verhoeven

Belgique-Hollande-Allemagne-Angleterre, 145 minutes, 2006.

par GUILLAUME LAFLEUR

Il peut paraître étonnant que l'exemple du cinéma de Paul Verhoeven, à la lumière de son récent *The Black Book* puisse aider à comprendre quel type de discours peut sous-tendre l'inscription géopolitique d'un film. Dans cette perspective, il faut tenter de briser un préjugé durable à l'égard de ce réalisateur. Selon l'adage, le cinéaste serait à placer au premier rang de ces créateurs « cyniques », catégorie sélecte de metteurs en scène brillants qui n'ont pas foi dans les images qu'ils produisent et qui, dans le même mouvement, inscrivent leurs œuvres au sein d'un système mercantile par excellence (Hollywood). Si l'on pousse l'argument à son terme, on opposera donc la figure du cinéaste cynique à celle du cinéaste faisant corps avec les images qu'il crée, sans recul, et qui viendra nourrir de ses bonnes intentions le moulin à fantômes

des hautes collines de la métropole californienne (l'archétype, évidemment contestable, en serait Spielberg).

Le visionnement de *The Black Book* devrait aider à réviser cette idée, d'autant plus qu'en principe, il s'agit d'un film qui semble faire retour sur le parcours du cinéaste, et s'avance masqué par le fait même. Rappelons qu'il est entendu généralement que le cinéma de Verhoeven est divisé en deux périodes : des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980, le cinéaste œuvre chez lui (période hollandaise) puis, de *Robocop* à *Hollow Man*, il travaille au service des majors américains. Un tel parcours tend à nourrir le vieux binarisme Europe / Amérique cher à la planète cinéophile, en même temps qu'il semble, si on le met à l'épreuve de l'analyse, faire se retourner la vieille opposition. Par exemple, si on regarde le projet de

*The 4th Men* (1983), dernière œuvre du cinéaste avant son départ aux États-Unis, on constate que les moyens utilisés et le souci d'une mise en scène du suspense (qui inclut une référence explicite à *Psycho*) traduisent la tentative d'une relecture des références classiques du cinéma issu du système hollywoodien des années 1950, tout en mettant au point une figure de la femme criminelle et agressive que Verhoeven développera par la suite.

La pluie de critiques favorables pour son récent film semble participer du vieux protectionnisme cinéophile (encore vigoureux en Amérique du Nord) qui n'aime rien tant que de savoir un cinéaste de retour chez lui et dont l'identité n'est pas complexe, métissée par l'aléa des rencontres et la singularité des projets. Bref, *The Black Book* constitue un retour sur le droit chemin, ce qui a d'ailleurs permis

au cinéaste de représenter la Hollande au dernier Festival de Venise. Or, que nous raconte le film? Précisément l'histoire d'une jeune femme juive (Carice Van Houten) qui renonce à son identité pendant l'occupation allemande en Hollande et qui, lorsqu'elle devra la recouvrer, se sentira perdue. Si le film propose le parcours d'une résistante, il en souligne aussi les impasses, les lignes de fuite.

Pareille problématique implique un virulent réquisitoire contre une lecture hégémonique du récit de la libération en Hollande, cela est indéniable (l'armée canadienne, dans le rôle du libérateur en prend d'ailleurs pour son grade). Le sentiment de perte de l'héroïne va à l'encontre de l'idée d'une quelconque libération. Autrement dit, lorsque le mal est fait, il n'y a pas de retour possible à l'ordre des choses. Mais encore : le récit de l'après-