

nous ait été donné de voir. Qu'un tel moment de maîtrise ait été à ce point ignoré illustre l'altération du jugement et de la perception de la critique normative. Nous y voyons un effet de condensation entre les enjeux de la dramaturgie d'une part, et les préceptes propres à la mise au point efficace d'actions pures, d'autre part. Détaillons : la séquence se déroule entièrement sous des torrents de pluie et met à rude épreuve les limites de la perception du spectateur qui est, une fois de plus, en symbiose avec celle du protagoniste principal. L'agencement d'ensemble des points de vue cherche à accentuer le dérèglement des perceptions. Privilégiant des angles en contre-plongée, depuis la voiture qui donne à voir une route embrumée où il pleut des cordes, on en vient à confondre l'assaillant et sa victime, le père de Phoenix (Robert Duvall). Ce dernier, se trouvant dans une voiture qui escorte celle du couple, est pourchassé par ce qui s'apparente à un vaisseau fantôme, puisque le brouillard insistant s'accorde aux points de vue de ceux que l'on assaille.

Feu et eau

Dans ces tensions que l'action du film met au jour, on remarquera un jeu des contraires qui est tout sauf anodin et qui met en cause une dynamique où, significativement, l'eau et le feu se confondent, l'un ne pouvant se penser sans l'autre. Micro caché dans le mécanisme d'un briquet que l'on découvre en vidant les poches de Phoenix (il a aussi des allumettes, quelle drôle d'idée pense le brigand filé qui va ainsi découvrir la filature); pluie torrentielle contribuant à perdre la trace des assaillants, de même que la cocaïne, dissimulée dans des fourrures par les trafiquants, ne sera découverte qu'à la faveur d'une trempette dans un bassin. L'attrait des contraires est l'élément essentiel de la dramaturgie par lequel s'élabore également, avec une grande cohésion, les séquences d'action. Le frère Wahlberg dira à Phoenix, lorsque ce dernier, bouleversé par la mort de son père, se décidera à rejoindre les forces de l'ordre : « *Papa a toujours dit que tu étais un meilleur tireur* ». Paroles qui, dans la bouche d'un frère, ont l'effet d'une étrange réminiscence de l'enfance.

Notre troisième séquence montre un moment de danger extrême, sans calcul, où Phoenix cherche à traquer l'un des principaux trafiquants en cavale dans de hautes herbes, près de marécages. La police met le feu aux herbes, mais le protagoniste, dans une partie de cache-cache forcément sanglante, fait usage de son arme, cherchant le criminel sous une épaisse fumée. Soutenir le regard : tel est donc le sujet de ce film, qui est une injonction à penser aujourd'hui les fonctions du cinéma, permettant l'expression précise de l'indicible trouble des liens. Autrement dit, il s'agit aussi de la confrontation au social à laquelle un sujet s'astreint, seule issue pour saisir son destin à bras-le-corps. Dans le processus d'identification entre le spectateur et le regard tout juste décrit, il semble que le film exhorte à savoir le regarder, sans égard pour les attentes qu'on lui porte déjà. ●

PORTFOLIO

par FRANÇOISE BELU

Renouer le dialogue

Tous les contes de fées, que Bruno Bettelheim a si subtilement analysés dans *Psychanalyse des contes de fées*, commencent par la formule magique « *Il était une fois* ». Elle est le sésame qui ouvre la porte du dialogue avec le lecteur ou avec l'auditeur, car l'enfant entend sa mère lui raconter l'histoire avant d'être capable de la lire. Après quoi, il s'endort pour une nuit peuplée de rêves libérateurs. Mais un soir d'hiver, une mère n'est pas venue lire d'histoire à sa fille, elle n'est même pas venue l'embrasser dans son lit et pendant bien d'autres soirs la petite fille a attendu en vain, parce qu'il est difficile pour une enfant de six ans d'admettre que sa mère est morte brutalement dans un accident de voiture. Ceci n'est pas un conte de fées, mais l'histoire de Karen Trask et toute son œuvre peut être vue comme la « sublimation » de cette absence.

Puisque la mère n'a pas pu continuer à lire de contes de fées à sa fille, Karen Trask en a écrit un elle-même. Dans le livre d'artiste *Tree stories* (2000), l'histoire intitulée « *One and Other* », mettant en scène deux arbres qui penchent l'un vers l'autre comme des amoureux, commence par la formule consacrée « *Once upon a time* ». J'ai vu récemment l'installation intitulée *Lit de Proust : en attente d'un baiser* (2006). Réalisée *in situ* en 2006, elle est restée telle que les visiteurs l'ont découverte en arrivant dans ce hangar typiquement montréalais situé en haut d'un escalier. La pièce évoquait, de ce fait, la chambre d'une personne décédée que le survivant garde dans l'état où elle était à la mort de l'être cher. La seule différence est que la longue bannière de papier matière qui était destinée à attirer l'attention des passants n'est plus suspendue à la fenêtre. En me la montrant, l'artiste m'a dit qu'elle avait agi comme Rapunzel, l'héroïne du conte éponyme, qui laissait descendre ses longues tresses blondes sur ordre de la sorcière, pour que celle-ci puisse accéder à la chambre où elle l'avait enfermée. Or, un beau jour, la personne qui monte en répétant les mots qu'employait la sorcière « *Rapunzel, Rapunzel, lay down your hair, so I can climb the golden staircase* » n'est pas la sorcière, mais celui que toute jeune fille espère rencontrer : le prince charmant. La personne dont l'enfant intérieur désire la présence est la mère. En reconnaissant qu'elle s'est conduite comme Rapunzel, l'artiste admet l'impossibilité de la satisfaction de son désir, puisque l'expression même « *conte de fées* » est synonyme d'irréalisme. Les passants dont la curiosité avait été piquée montaient voir l'artiste dans la chambre de Proust qu'elle avait reconstituée à sa manière. Elle lisait ou écrivait sur le lit de repos recouvert d'une courteline de papier matière dans lequel étaient incrustées des phrases d'*À la recherche du temps perdu*.



Karen Trask, *Cette nuit, Défaire*, La centrale galerie Powerhouse, Montréal (2008). Photo : Paul Litherland

Karen Trask

Les franges du couvre-lit tombaient jusqu'au plancher sur lequel étaient répandues des pelotes faites de fils de papier. L'artiste pouvait rêver que sa mère, miraculeusement sortie de terre, apparaissait parmi ces personnes qu'elle ne connaissait pas. Étendue sur ce lit dans lequel elle avait moulé la forme de son corps, elle écrit dans le journal qu'elle tient durant l'année où elle lit *À la recherche du temps perdu* : « *It's as if I am touching a body, my mother's, Proust's, my own, it matters little who's.* » Enfin, le conte de fées intervient encore dans l'installation-performance *Cette nuit, défaire* (2008). Contrairement à l'œuvre précédente, l'artiste a filé non pas du papier, mais des bandes magnétiques. Or, c'est l'enregistrement des contes de fées que son amie, atteinte d'un cancer, lisait à sa fille qui sert de trame à la tapisserie avec laquelle Karen Trask recrée l'histoire de Pénélope.

Ceci n'est pas un conte de fées, mais l'histoire de Karen Trask et toute son œuvre peut être vue comme la « sublimation » de [l'] absence [de la mère].

Dans *Cette nuit, défaire*, les passants sont incités à entrer dans la galerie parce qu'ils voient par la vitrine l'artiste en train de tisser ces fils qui captent la lumière. Ils peuvent alors, à leur tour, prendre part au mythe en faisant tourner manuellement les bandes magnétiques. Ils entendent ainsi le texte du roman de James Joyce, *Ulysse*, que Karen Trask a enregistré avec son amie, lorsque celle-ci revenait épuisée de ses séances de chimiothérapie. Comme il est difficile de trouver le rythme juste, le *rythme de Pénélope*, la voix semble venir péniblement d'outre-tombe. « *Death always beside me* », écrit dans son journal l'artiste qui se soucie aussi des autres morts tout comme Baudelaire. En effet, le poète des *Fleurs du mal* les plaignait de l'in-

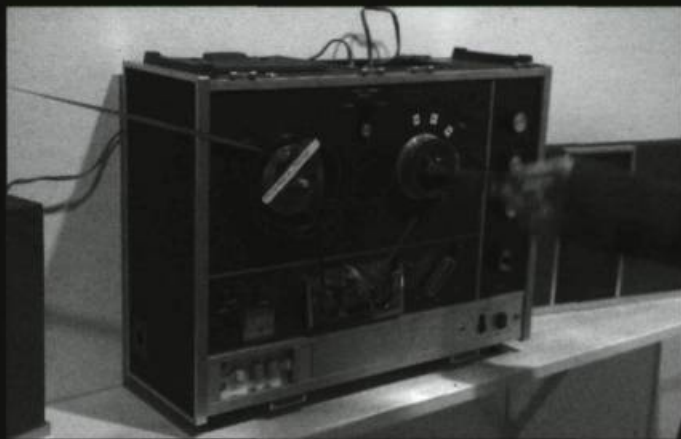
gratitude des vivants dans le poème intitulé « La servante au grand cœur » : « *Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs* ». À la Biennale internationale du lin à Deschambault en 2005, Karen Trask a rendu *Hommage aux résidents du cimetière* en écrivant leurs noms sur des morceaux de papier de lin reliés par un long fil, puis en déroulant cette pelote jusqu'à l'empreinte de son corps dans l'herbe. Or, le mot « linceul » vient du mot « lin ». La toile que Pénélope tissait le jour et défaisait pendant la nuit était destinée à servir de linceul à son beau-père.

Apprendre à lire et à écrire a coïncidé pour Karen Trask avec la mort. « *Ainsi commençait un dialogue avec l'absence [...], un dialogue pour lequel, finalement, je cherche les mots* », écrit Karen Trask dans le communiqué de presse de son exposition intitulée *Où vont les mots?* (2008). Elle s'intéresse à l'étymologie et signale que *texte* vient du latin *textus* qui signifie *textile*. Elle est donc remontée à la racine de ce mot en tissant le roman de James Joyce. Dans le journal qu'elle tient, alors qu'elle lit *À la recherche du temps perdu* sur le lit de repos, elle note le jeu de mots *lire/livre/lit*. Elle constate que le rapport amour/haine qu'elle a développé avec les mots vient de la perte. Dans le livre d'artiste de 1996 intitulé *Intersections*, elle écrit : « *Maman, aurais-tu trouvé les mots, des mots pour m'aider, des mots pour combler le vide, des mots pour te rendre réelle?* » Mais, dans un autre passage, elle reconnaît que sa mère absente était seulement « *un énorme trou sombre* ». C'est ce trou sombre qu'elle a rendu visible dans l'énorme pelote de papier filé placée au milieu de l'installation *Où vont les mots*. Des mots apparaissent dans la murale de papier matière qui représente un paysage hivernal analogue à celui que l'enfant voyait au moment où sa mère est morte. Un diptyque qui évoque un paysage abstrait très coloré lui fait face. Il est composé avec des couvertures de dictionnaires dont l'artiste a arraché les pages pour en faire ces ficelles qui jaillissent et se répandent comme des ruisseaux sur le sol de la galerie, comme les larmes qui coulent sur les joues d'un enfant.

L'artiste a dû passer par cette violence destructrice avant d'admettre qu'il était illusoire d'espérer que sa « *mère réapparaîtrait comme par enchantement entre les mots* ». Elle s'était efforcée d'être, comme elle le note dans son journal, « *une bonne petite fille* », elle avait bien appris à lire et à écrire, mais elle n'en était pas moins restée orpheline. Les chefs-d'œuvre de la littérature que Karen Trask a lus et déchiquetés n'expliquent pas plus la mort que les définitions des dictionnaires. On voit les mots s'enfoncer dans les sillons de la plaine enneigée comme s'ils étaient engloutis par la terre, mais l'instant d'après ils nous semblent sortir de terre comme de jeunes pousses. Le trou sombre qui perce la boule paraît un piège dans lequel les mots sont aspirés, mais il ressemble aussi à un gosier qui profère des paroles. « *Spit or swallow* », écrit Karen Trask dans son journal. L'artiste a dû « avaler » la mort de sa mère avant de la « recracher » dans une œuvre d'art d'une portée universelle, renouant ainsi le dialogue avec elle-même et avec les autres. ☺



Karen Trask, *Cette nuit, Défaire*, La centrale galerie Powerhouse, Montréal (2008). Photo : Paul Litherland



Karen Trask, *Au rythme de Pénélope*, La centrale galerie Powerhouse, Montréal (2008). Photo : Paul Litherland

