

## La traduction ou le sens du dépassement dans le processus de la création

Conférence dans le cadre du Congrès des sciences humaines du Canada à l'Université Concordia, La Société Canadienne d'Esthétique, Montréal, 2010

Pour comprendre mieux mon propos je me sens obligé vous dire tout de suite que je ne suis pas un philosophe, mais une artiste. Conséquemment, ce que je vais partager avec vous aujourd'hui il ne faut surtout pas considérer comme une théorie, mais plutôt

comme une zone de réflexion qui ne cherche pas les vérités, mais examine les possibilités. Mon but n'est donc pas d'essayer d'expliquer, par une expérimentation du langage pur ce qui ontologiquement reste hors de ce langage, le processus artistique qui est une réflexion en soi et un langage à part. Encore moins d'écrire une analyse précise et froide de ce qui est un résultat de ce processus, l'oeuvre mais avant tout d'ouvrir sur la possibilité d'un croisement riche et pertinent entre les différentes expériences (philosophiques, linguistiques et artistiques) grâce auxquelles, je crois, l'immense espace de l'imaginaire finalement peut arriver à trouver sa affirmation dans le grande Panthéon du savoir dans lequel on est jamais seul.

En tant qu'une artiste je dois constater que avec l'acte de la création je suis toujours en exil, mais jamais solitaire. Cet acte m'oblige continuellement à considérer l'autre malgré l'impossibilité de quitter ce que je suis. Ainsi, il m'occasionne des moments de vives correspondances avec le monde sans jamais abolir l'existence d'un univers lointain et différent, bien à moi. Car, pour faire l'art, il faut écouter l'autre sans jamais renoncer à soi-même. Il faut toucher, goûter, voir. Il faut aimer, haïr, oublier. Il faut se rappeler chaque instant oublié et avant de faire, il faut surtout *reconnaître*... Le mouvement du berceau dans les vagues de la mer et le chuchotement du ciel dans le silence de la nuit. Il faut reconnaître le chant du poisson au fond d'un tiroir réservé pour les chiffons usés et retrouver une histoire vraie qui n'existe pas dans un bref regard croisé au passage. Et comme si c'était possible, il faut nous retrouver dans le monde et trouver le monde en nous pour découvrir tout ce que, sans jamais voir, sans jamais entendre, nous connaissons déjà, comme la voix de notre mère au premier jour de notre existence.

Quelquefois c'est si facile car il y a une petite phrase ou un accord joué sur le piano d'une voisine inconnue, ou il y a cette pluie abondante et féconde qui aide à reconnaître ce qu'on a envie de refaire différemment pour combler notre propre vide joyeux. Et quand ça arrive, nous retrouvons, comme un amant illicite (sans l'espérance ni l'habitude), l'accomplissement de tous nos désirs secrets dans un seul, peut-être le dernier instant de bonheur.

Mais, il y a aussi des reconnaissances lourdes et troublantes qui ne nous laissent

pas en paix, dont les ombres pâles s'assombrissent pour menacer notre vie. Ou encore les reconnaissances étranges qui nous rappellent, en levant des vagues de sentiments, toutes ces petites choses pour lesquelles dans la vie de l'autrefois nous n'éprouvions rien d'autre que de l'indifférence : un long après-midi quand l'air et le temps s'arrêtent, une tache de vin rouge sur le napperon blanc, la chaleur d'un caillou retrouvé dans la poche d'un pantalon trop court, le goût des cerises succulentes qui ne poussent que dans le pays natal. Les reconnaissances, il y en a évidemment de toutes les sortes... Il y en a partout. Elles sont toujours imprévues. Elles ne sont jamais l'issue du hasard.

Sur mon chemin, il y en avait tant qu'il serait impossible de parler de tout ce que j'ai reconnu dans les visages arides et les lignes d'horizon brûlantes, dans toutes les soifs amères concentrées dans une seule journée caniculaire. Dans le premier sourire de mon enfant, dans tous les bruits du silence. Dans toutes les formes de nuages qui m'ont fait oublier, avant d'essayer de faire et de refaire mille fois, cette forme douce, blanche, enveloppante et légèrement courbée qui, comme un fantôme crépusculaire, vient de temps en temps perturber mon existence.

Et même si toutes ces reconnaissances, je les garde en mémoire, comment parler de ce que je n'arrive pas à comprendre moi-même ? Comment exprimer le sens de ce qui est en devenir et que pourtant je viens de reconnaître ?

Peut-être, en évoquant des œuvres dont l'existence a fait naître en moi une pulsation intime et déchirante qui m'a empêchée de dormir jusqu'à la transformer, par mes propres mains, dans mes propres rêves, en une présence nouvelle et concrète, unique et bien à moi. Puisqu'il ne s'agit pas d'influence, mais bien de renaissance et de traduction permanente de l'oubli en mémoire, de mots en gestes, de gestes en caresses du vent dont mon cœur a gardé un souvenir étrange. Il ne s'agit pas d'inspiration, mais d'un souffle saisissant cédé par les *Grands*.

*Jorge Luis Borges* qui m'a appris que la réalité de tout l'univers est composée non seulement de choses concrètes qui sont devant nos yeux, mais aussi de toutes les alternatives possibles dans le passé et dans le futur. *Mikhail Boulgakov* qui m'a fait voir une possibilité magique de découvrir le sens des choses par la sensualité et de comprendre la réalité par la fiction. *Dante Alighieri* qui m'a fait comprendre que la vérité d'une œuvre est surtout dans son fonctionnement interne et que seule l'œuvre dont l'architecture est une totalité unique et cohérente permet l'émergence du sens. *Roland Barthes* : m'a permis de saisir l'absolue subjectivité du geste photographique, située entre l'identité intime et l'appartenance à la collectivité. *Robert Frank* qui m'a démontré à quel point l'image photographique n'est jamais une porteuse de la « vérité », mais plutôt commentaire sur la complexité de la réalité.

Et parce que reconnaître est aussi aimer sans pouvoir tout expliquer : il existe un

cri d'âme solitaire dans la musique de *John Cage*, toujours si touchant, si évocateur pour moi. Et cette inondation de la douleur dans la couleur du soprano chez *Heitor Villa-Lobos*. Une trame architecturale de la lumière chez Bach et la picturalité du son chez *Bartok et Stravinsky*. Cet « éternel conflit du dessin et de la couleur » si troublant, si naturel dans tous les tableaux de *Matisse*, la prenante lucidité de l'inexprimable dans la pensée de *Wittgenstein* et le caractère immédiat de la matière dans tous ce qu'a créé *Mario Merz*.

Et parce que reconnaître c'est partager par la différence autant que par la similitude : il y a toujours cette formidable conséquence du geste dans le travail des autres, comme l'écho déformé de mes propres impulsions, leur travail produit en moi un désir persistant de traduire tout ce qui, une fois reconnu, prend la forme d'une toute nouvelle et unique existence.

C'est donc quoi au juste la traduction si non ce qui nous reste de l'autre et de sa différence. Jacques Ancet dans son texte *La séparation* nous explique :  
*[...] si, comme l'affirme profondément Humboldt, « toute compréhension est une non- compréhension : tout accord affectif ou intellectuel est une séparation », comprendre l'autre, c'est aussi ne pas le comprendre. C'est refuser de le comprendre, de l'absorber, pour lui permettre de rester lui-même. Et c'est aussi, en retour, n'être pas compris, absorbé par lui, demeurer le sujet de sa propre énonciation — l'autre de l'autre*

Cette définition incite sans doute un questionnement important pour la perspective de ma réflexion dont la nature oblige non seulement de suivre le chemin de la compréhension, mais aussi son contraire. Évidemment, parce que la source de son propos reste le travail de création dont le sens transcende le raisonnement et se situe, au-delà de chaque réflexion, dans la sphère du sensible, dans l'identité de l'incertitude, dans l'imprévisible zone de l'expérience. Alors, même s'il sera impossible de tout définir, de tout comprendre dans le processus de la traduction, certaines questions se posent naturellement. Me voilà devant les suivantes : comment expliquer le processus de traduction dans mon travail ? Comment saisir ce qu'il reste de ce que j'ai reconnu, de ce qui m'a touchée, de tout ce que j'ai appris et partagé avec l'autre ? Qu'est ce qu'il reste de la philosophie, de la littérature, de l'histoire, des œuvres dont l'aspiration a stimulé mon désir ? Ou encore, comment j'absorbe, de quelle manière je traduis dans mes œuvres toutes ces reconnaissances, toutes ces rencontres et toutes ces fascinations surabondantes ?

Ces questions me semblent essentielles parce que des trois mouvements (reconnaissance, traduction et apparition) qui, selon moi, constituent le processus de la création, c'est la traduction qui est sans doute le mouvement fondamental. Car c'est précisément ce processus qui permet à l'original de se révéler avant de devenir complètement autre. C'est ce processus qui provoque l'effacement de l'original et en même temps sa renaissance, sa résurrection. Observé au sein de l'art (qui est seulement un autre mot pour la trahison de tous

les saisissements), le processus de la traduction présente donc une sorte de passage entre les différentes identités-totalités et dans cette perspective, nécessairement une condensation, un tissage de l'essentiel. Au fond, chaque traduction est la transformation d'une totalité en une autre.

Évidemment, traduire ne signifie pas transcrire, c'est-à-dire trouver les solutions exactes. Il s'agit d'un processus créatif où les prolongements ne sont pas des mécanismes bruts, mais les circuits de l'expérience. Et même si notre choix est fait avec conviction, ce qui règne dans le processus de traduction est (comme le constatait Proust) l'« irréductible obscurité ». La traduction est cette zone au-delà de la convergence dans laquelle le sens et l'existence émergent à l'infini. C'est une zone marquée par la perte et l'absence où la synthèse du nécessaire et de l'impossible n'est rien d'autre que la transformation de la perte en compensation et la métamorphose du lessivage en une sorte de continuité de l'essentiel en renouvellement constant.

En tant que partie intégrale de la création, la traduction permet à l'art cette formidable et étrange altération entre ce qui arrive et ce qui reste, entre ce qui existe et ce qui est en devenir. Voilà pourquoi dans ce domaine toutes les questions sont toujours et encore bonnes, tous les réponses insatisfaisantes. Pourquoi tout est interrogé et rien, absolument rien, n'est résolu, mais plutôt toujours ré-questionné et réécrit, re-sauvé, ré-oublié et re-découvert par le processus de traduction et son imprévisible circuit. De là, il apparaît alors évident que la traduction et avant tout une expérience. Et de l'expérience Heidegger dit :

« Faire une expérience avec quoi que ce soit [...] cela veut dire : le laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, nous tombe dessus, nous renverse et nous rende autre...passer à travers, souffrir de bout en bout, endurer, accueillir ce qui nous atteint en nous soumettant à lui [...] ».

Je crois que chaque créateur peut confirmer ce propos d'Heidegger. Car pour nous, les artistes, « achever » le processus de la traduction (après l'agonie, après la brume, après cet étrange croisement entre la conscience et la surprise, après ce sentiment troublant qu'il ne sera pas possible de s'en sortir), signifie en effet « passer à travers », guérir. Cela signifie aussi, sentir la jouissance du passage et saisir l'importance de ce que Proust, en parlant de son travail de traducteur, appelait un « obstacle fécond ». Un obstacle qui nous empêche, qui résiste et pourtant nous permet de retrouver notre propre voix.

Mais, cet « obstacle fécond » n'est pas seulement le paradoxe du désir proustien. Il est également le paradoxe du désir propre à chaque processus de traduction, à chaque processus de création aussi. On ne peut pas imaginer la création sans le désir de faire apparaître l'essentiel dans une forme unique et originaire. On ne peut pas imaginer la création sans la résistance à ce désir non plus. En art, c'est justement cette résistance, cette impossibilité qui permet la fécondité de la rencontre et l'ancrage du pont entre la reconnaissance et

l'apparition. Et c'est le paradoxe du désir, qui fait disparaître les traces tout en tissant les fils de l'essentiel. Chaque forme nouvelle et unique est le résultat d'un amalgame entre le désir et l'obstacle fécond. Le résultat d'un tissage condensé de l'essentiel qui, par la pression et la dilatation, permet l'émergence.

Dans son essai narratif intitulé *Conversation avec Goya*, Ivo Andric, écrivain yougoslave, réfléchit la création et le principe même de l'art par la métaphore de ce tissage. En menant un dialogue imaginaire avec Francisco Goya, Andric, dans un formidable passage, par la voix du grand peintre espagnol, déclare :

#### Citation

[...] pour moi il n'existe qu'une façon de peindre. C'est la façon de feu ma tante Anunciata de Fuentes de Todosa. Enfant, j'ai regardé comment ma tante enseignait le tissage à sa fille qui était un peu plus vieille que moi. La petite était assise devant le métier à tisser, ma tante à côté d'elle. Le fuseau tournoyait et le battant frappait, mais sur chaque fil et à chaque coup, plus fort que tout ce bruit criait ma tante : Resserre, resserre ça mieux ! Pourquoi tu le protèges ? Resserre ça plus fort ! La petite se pliait sous la force de ces mots et frappait avec toute sa force, mais pour ma tante le tissage n'était jamais assez dense et serré. Tout au long de la journée, penchée par-dessus la fillette, elle criait dans la raie blanche de ses cheveux noirs : Resserre ! Plus dense ! Tu ne tisses pas un sas. Toute ma vie, je peignais sous la devise de cette simple et sévère femme (tous ceux qui sont bons dans leur métier sont sévères). Et peu importe le badinage des snobs et des réformistes madrilènes qui se moquaient avec le conseil de « tante de Fuentes de Todosa », je sais que chaque fois, quand j'ai laissé trop de liberté à la fantaisie et quand je n'ai pas densifié et resserré mon sujet, j'ai créé une mauvaise toile. Cela ne signifie pas que toutes les autres étaient réussies, mais que j'ai fait tout ce que je savais et tout ce que je pouvais pour qu'elles soient réussies.

fin citation

Souvent, j'ai l'impression d'entendre la même voix sévère de « tante de Fuentes de Todosa » et j'essaie de resserrer plus forts les fils des reconnaissances pour que «ce qui reste», par le trait de la différence dans le processus de traduction, révèle l'essence et fasse apparaître ce que j'ai tendance à formuler comme « la chose en soi ».

Et pourtant, malgré tous mes efforts pour maîtriser et contrôler ce processus, ce qui arrive, ce qui apparaît, reste toujours imprévisible et miraculeux. En attendant, en espérant ce miracle, geste par geste, ligne par ligne, image par image, *je traduis* l'instant en lumière et la lumière en multiplicité de temps, une journée bien ensoleillée dans toutes les couleurs de la cendre, l'objet dans l'image, l'image en profondeur d'oubli, le trait du pinceau en empreinte de la lumière, la photographie en imaginaire et la réalité du monde dans le rêve de l'oubli. Ainsi, je cherche à comprendre le monde en récréant son image par un éternel instant d'ivresse photographique, incontestablement vrai et faux et

j'essaie d'actualiser la conversation troublante entre la subjectivité du geste et l'objectivité des choses. Car *traduire* ne signifie pas *saisir* mais *oublier* pour recréer ce qui était oublié déjà afin de prolonger *l'oubli*.

Et c'est exactement grâce à ce processus que les trois œuvres installatives dont les images je vais vous présenter dans quelques minutes (*Une histoire vraie qui n'existe pas*, *Ce qui reste d'une grande montagne bleue* et *En conversation avec Goya*) à ce jour les plus significatives pour ma réflexion artistique, ont été construites par ma conscience affective grâce au processus de la traduction. Pour expliquer ce processus concrètement, voilà ce que je peux dire aujourd'hui, avec le recul de mes observations les plus rationnelles sur ce travail.

Avec *Une histoire vraie qui n'existe pas*, j'ai exploré le paradoxal instant d'éternité et la réminiscence de l'oubli. Mais, malgré cette problématique précise, au début, comme d'habitude, je ne savais pas ce que je cherchais. Je n'avais aucun sujet plastique ni photographique à traiter, aucune théorie à prouver, seulement un sentiment vague à traduire dans le concret. J'avais un désir de donner sens à ce qui n'existe pas encore mais dont j'avais déjà reconnu les traces chez Proust, chez Borges, chez beaucoup d'autres... Je voulais surtout travailler la relation entre l'objet et son image pour ainsi réunir les différents registres de la temporalité dans un seul espace. Mais ça ne marchait pas. Tout ce que j'ai créé était « trop ». Trop banal, trop forcé, à vrai dire sans intérêt. C'est donc comme ça, sans une idée précise, que j'ai commencé à visualiser certains vieux négatifs : quelques ombrages, un bain, une vieille femme, quelques feuilles sur la rue, un groupe de gens, un passant inconnu. Maintenant, je le constate, c'était le premier geste conséquent. À ce moment, je ne savais pas pourquoi je le faisais. Dans ma tête, il n'y avait pas d'idées, seulement quelques photos de Josef Sudek ou ce qu'il restait de ses photos dans ma mémoire. Et c'est, je crois, le souvenir de ces photographies qui m'a incitée, sans une vraie raison, à superposer les différents négatifs et positifs et à les projeter au mur comme une seule image. Ainsi, par l'acte de faire ce qui est en train de se faire, une configuration visuelle a commencé son existence. Et, même si elle était le grain d'une inquiétude humaine éternelle, même si elle était le fruit de tous les propos bergsonien, borgésien et proustien sur le temps, même si elle était l'issue de mes plus profondes pensées et mes plus intimes espérances, cette configuration était incroyablement libre et indépendante de tout ce qui la précédait. Sans repère, sans mémoire, elle restait loin et étrange et générait son propre sens.

*Ce qui reste d'une grande montagne bleue*, a été construit par le désir de faire des photographies de grand format qui réuniraient des images de différentes origines dont la superposition sur des supports transparents pouvait évoquer métaphoriquement l'accumulation de l'oubli (qui n'est pas un vide) entre le passé et le présent, entre mon passé et mon présent. Essentiellement, par la construction des topologies visuelles (paysages étirés de mon enfance et les verticalités urbaines de mon présent) je dessine la mémoire d'un effacement. Le psychisme frénétique de cette mémoire fugitive et instable, coincé entre le passé

et le présent, la verticalité et l'horizontalité, la nature et le monde, cherchent à saisir le sentiment de l'espace illimité dans un seul instant.

Aujourd'hui, je vois que ce projet est le bilan de mon identité. Mais aussi, que par cette production, je ne cherche pas à retrouver visuellement, photographiquement ou émotionnellement l'origine de mon passé, mais plutôt à reconnaître son reflet possible dans l'identité de mon présent en dessinant la ligne de mon enfance par la trace de mon présent. Il a fallu dix ans pour que je dessine cette ligne à nouveau. Dix ans sans attache, sans mémoire et tout à coup, elle est apparue quand j'ai traduit cette ligne par un geste frémissant dans l'empreinte du blanc sur blanc. Mais je me souviens qu'elle se transformait comme par miracle, dans une nuit avancée, dans quelque chose de très concret. Ainsi, je pouvais la regarder, même la toucher et non seulement la subir comme une malédiction et un sacrement lourd, portée depuis longtemps au travers de ma vie. Cette ligne si proche et si loin des montagnes de mon enfance que je transforme et je traduis sans cesse en ce qui reste, en ce qui se déploie comme le cordon d'un littoral aux profondes déchirures pour allonger et transpercer mon existence.

Dans mon travail *En conversation avec Goya* en chevauchant les matérialités très différents (la photographie, la peinture, la sculpture et la vidéo) et les temporalités très spécifiques (l'instant et la durée) *je vise à questionner la troublante notion du temps dans l'œuvre visuel*. En tant qu'une recherche qui examine la proximité d'une présence (objet) et la distance d'un moment (image) *En conversation avec Goya* s'inscrit dans la continuité de mon travail tout en apportant une nouvelle réflexion sur la ressemblance et la dissemblance entre différentes formes de l'image et sur la traduction d'une forme en une autre. Il s'agit concrètement de la peinture (l'image fixe qui est selon moi paradoxalement dans une perpétuelle marche à travers le temps) et l'image vidéographique dont le mouvement circulaire et répétitif provoque nécessairement la sensation de la fixité.

Dans cette exposition je confronte le spectateur avec une configuration énigmatique dans laquelle l'image vidéographique fonctionne à la fois comme une image fixe (tableau) et comme une image en mouvement. Par un constant processus de la traduction et de flottement entre le vide et le plein, entre l'arrêt et la continuité j'ai cherché à réquestionner l'identité de l'image en général car depuis le temps de Goya elle a traversée un long chemin. D'une image sombre, lourde, presque violente elle se transforme aujourd'hui, grâce à la nouvelle technologie, en une image lumineuse, aérée, transparente, presque non existante. C'est pour cela que dans ce projet je la révèle, à travers l'objet, comme une manifestation visuelle ambiguë, parallèlement réelle et illusoire dont l'existence a un statut de réalité propre, hors du temps.

En conclusion, toutes ces expériences de la traduction dans mon travail artistique m'obligent à constater que créer c'est nier l'autre et soi-même. Malgré les intentions, malgré les reconnaissances, les références et la volonté de

traduire. L'apparition nous surprend et en dépit de tous nos désirs et suppositions, ce qui arrive est inattendu. Ce qui arrive est différent de ce qu'on attendait et il n'affirme que sa propre existence, sa propre vérité dans chaque nouvel instant.

Enfin, je crois que le sens de chaque travail en création réside simplement dans l'effort d'établir les conditions pour qu'un possible se manifeste, pour qu'un éventuel s'affirme non seulement comme quelque chose de vrai mais aussi comme ce qui est présent. L'acte de la création est un simple commencement. Faire agir, c'est commencer avec quelque chose, et aller vers l'inattendu, vers ce qui nous surprend et avec quoi, paradoxalement, même si nous le créons, nous n'avons pas un véritable rapport avant sa fixation dans l'instant de sa présence immédiate, avant son apparition qui est toujours une manifestation du prodige et de l'étonnement. Avec chaque naissance, nous enterrons l'idée utopique de sa compréhension. Car chaque naissance nous confronte avec une surprenante évidence de l'inconnu. J'appris cela le jour de la naissance de ma fille. Lorsque, après la joie et la souffrance, après l'espérance et l'inquiétude, je la gardais dans mes bras. Tout était calme. Il n'y avait aucun mouvement, aucun bruit. Elle m'a regardée les yeux grands ouverts et ne pleurait pas. Je tenais son minuscule bras. Nous restions comme ça, dans un instant « immesurable », éternel, hors du temps. Et c'est à ce moment, dans une fraction de seconde, émue par son regard, par la chaleur de son petit corps et avant tout par sa simple présence que j'ai compris à quel point, étrangement, je ne connaissais pas cet être si proche que je venais de mettre au monde. J'ai compris à quel point cette petite boule d'existence si désirée, si aimée malgré tous les liens qui existaient entre nous deux, pourtant, n'était pas là ni pour que je la comprenne ni pour que je la connaisse mais pour exister. Et que de la même manière, nos œuvres ne sont pas faites pour qu'on en parle, ni pour qu'on les comprenne mais pour être. J'ai donc compris que rien n'est donné, rien n'est préétabli ni dans la vie ni dans l'art puisque chaque apparition, tout en affirmant les liens avec son origine, amorce inévitablement le processus de sa libération et de son détachement en dispersant aux quatre vents nos rêves en transférant nos attentes dans un simple et irrévocable *ce qui est là*.

Fondamentalement, le travail en art est lié aux réinterprétations des interprétations qui provoquent et questionnent, qui touchent et partagent des sensations très intimes avec l'extériorité. Dans ce processus du croisement perpétuel entre les différentes visions et les différents regards, la traduction est un des moyens très efficaces pour susciter un regard différent sur ce qu'on croit connaître déjà. Par une extension de notre vocabulaire visuel et intellectuel, il nous oblige ainsi à un constant et troublant renouvellement du sens.

Voilà donc ce qui malgré tout et après tout existe — mon œuvre. Voilà ce qui, un fois le processus de création achevé, il faut que j'accepte et que j'assume comme l'incontestable résultat d'un *agir*, comme un sens nouveau, comme la multitude du sens.