

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Chercher l'issue, ou l'art de fabuler en boucle dans *Le Roman de Remort*. Un entretien avec Marion Lessard

Ji-Yoon Han

Numéro 43, printemps 2024

fabuler

fabulating

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1111676ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1111676ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités

ISSN

1705-8546 (imprimé)

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Han, J.-Y. (2024). Chercher l'issue, ou l'art de fabuler en boucle dans *Le Roman de Remort*. Un entretien avec Marion Lessard. *Intermédialités / Intermediality*, (43), 1–21. <https://doi.org/10.7202/1111676ar>

Chercher l'issue, ou l'art de fabuler en boucle dans *Le Roman de Remort*.

Un entretien avec Marion Lessard

JI-YOON HAN

Prière d'activer et d'ouïr la ci-bassise piste sonore tout au long de la lecture du présent entretien. Ainsi l'humain lecteur pourra-t-il percevoir de Remort l'ambiante et duplice nature, et juger si du récit de ses déboires il vaut mieux rire ou pleurer.

Marion Lessard



Figure 1. Marion Lessard, en collaboration avec Hugo Tremblay, *Le Roman de Remort, ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval — De Te Fabula Narratur*, piste sonore du *Haut-Pleurur*, 1 h 29. Avec l'aimable autorisation du Collectif.

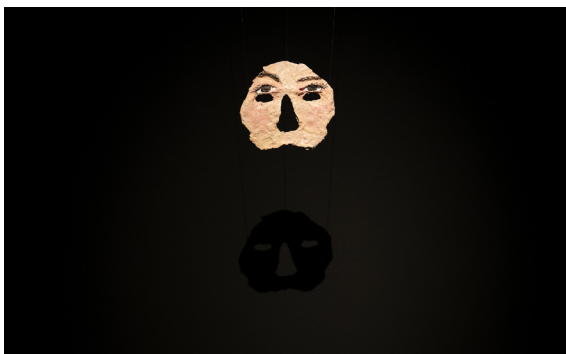


Figure 2. Marion Lessard, en collaboration avec Maude Arès, *Le Roman de Remort, ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval — Le masque de la Médiatrice*, vue de l'exposition présentée à la Galerie de l'UQAM dans le cadre de MOMENTA 2023. Crédits photo : Paul Litherland. Avec l'aimable autorisation du Collectif.

Ji-Yoon Han : Votre projet le plus récent, Marion Lessard, s'intitule *Le Roman de Remort ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval*. Pour contribuer au thème « fabuler » d'une revue faisant des relations intermédiales l'objet de ses analyses et de ses réflexions, il m'a semblé intéressant de vous inviter à poursuivre l'échange que nous avons entamé lors de la création et de la présentation de l'œuvre à la Galerie de l'UQAM, dans le cadre de la Biennale de l'image MOMENTA 2023. *Le Roman de Remort* consiste en une installation multimédia : l'élément central — un film de 40 min 40 s — est enchâssé dans un dispositif scénique qui transforme l'espace d'exposition en un véritable théâtre immersif. Comme le laisse entendre le titre, l'œuvre fait référence à un classique de la littérature médiévale, *Le Roman de Renart* (1170–1250), recueil de fabliaux qui racontent les bons et les mauvais tours, toujours pleins de malice, que Renart le goupil, antihéros sans vergogne et redoutable parleur, joue aux dépens des autres animaux du royaume, parmi lesquels le loup Ysengrin et son épouse Dame Hersent, Chantecler le coq, Tiécelin le corbeau et Brun l'ours. On peut déjà dire que bien plus qu'une référence, c'est toute une dynamique de traductions, de transpositions médiales et de glissements sémantiques que vous mettez en œuvre du *Roman de Renart* au *Roman de Remort* — une dynamique précisément fondée sur l'art de la fable, voire de l'affabulation.

Marion Lessard, votre Collectif emploie une panoplie de stratégies mimétiques — copie, sosie, pastiche et autres jeux de doublure et de langage — afin de mettre en évidence, de manière critique bien sûr, mais je dirais aussi profondément jubilatoire, les structures philosophiques, sociopolitiques et culturelles sur lesquelles repose et que présuppose la conception occidentale de l'identité. Il n'est donc pas tout à fait étonnant que vous vous soyez intéressée à ce texte littéraire qui, par le détour de personnages animaux, nous tend un miroir carnavalesque des relations humaines. Mais il me semble que c'est la première fois que vous vous emparez explicitement de la fable en tant que forme dans votre démarche artistique. Comment un tel choix s'est-il présenté ou imposé à vous, et pourquoi maintenant ?

Marion Lessard : Nous voulions traiter du rapport de l'humain occidental à la « nature », à ce moment de l'histoire où il prend conscience de l'impact de ses actions sur l'environnement. Émerge depuis peu un sentiment tout nouveau de responsabilité qui est mêlé de toutes sortes d'affects, tirés de notre héritage culturel et psychique,

par exemple en ce qui a trait à la culpabilité ou au remords. Nous cherchions à montrer que cette nouvelle attitude de l'humain, ce remords soi-disant autocritique, ou cette repentance innocente teintée de nouvelle bienveillance, et visant à restaurer un utopique état d'harmonie avec la nature, n'est souvent en fait qu'un artifice, une duperie, une façon de nous « raconter des histoires », de fabuler des récits qui nous autorisent à mieux persévérer dans nos tristes façons d'être. Une sorte de mauvaise foi — consciente ou non — qui appartiendrait à l'humain, presque comme une nature propre. C'est-à-dire que l'humain occidental, pour se libérer de la crainte de la perte de son environnement vital dont il porte le poids coupable, ne saurait faire autrement que d'utiliser, dans une sorte de boucle absurde, les mêmes vieilles stratégies qui sont à l'origine du drame auquel il fait face : l'artifice, l'art, la représentation imaginaire et la fiction. La duperie de Renart se métamorphose donc dans notre œuvre en duperie de l'humain Remort. Si la fabulation, voire la mystification, sont dans la « nature de l'homme », et s'il s'agit de ce qui fait notre malheur, comment trouver une issue ? Comment trouver une porte de sortie à cette boucle mortelle, qui fait en sorte que l'humain doit se maintenir dans l'artifice, dans la duperie envers lui-même, pour arriver à vivre ?

JYH : Vous posez cette quête de l'issue comme une impasse à laquelle, aujourd'hui comme hier, l'humain est confronté tout autant qu'il s'y complait. Or, vous le faites vous-même en racontant de « vieilles histoires », en les racontant à nouveau, en les transposant et en les transformant...

ML : Nous puisons régulièrement dans des formes ou des œuvres anciennes et caractéristiques de notre culture, par intérêt personnel, mais aussi surtout pour montrer à quel point nos façons d'être et de penser ont des racines profondes, structurantes, difficiles à ébranler. On croit souvent qu'il y a une grande différence entre les façons d'être d'aujourd'hui et celles d'il y a plusieurs siècles. C'est rarement le cas, il nous semble. L'histoire que l'on prétend linéaire et progressive constitue rarement un progrès. Il s'agit souvent plutôt de la redite de l'ancien sous de nouveaux atours : le *même*, masqué d'une nouvelle manière. Un nouveau costume que nous posons nous-mêmes et dont nous sommes dupes, qui nous empêche de *reconnaître*,

et finit par nous engager dans les mêmes voies, les mêmes erreurs. Nous recréons les mêmes problèmes, infiniment, en boucle.

Le Roman de Renart est pour nous un exemple historique très intéressant de l'usage de la figure animale pour traiter de problèmes proprement humains. Le Moyen-Âge central est aussi ce point d'articulation dans l'Histoire de l'Occident entre ce que Philippe Descola a nommé, dans *Par-delà nature et culture* (2005), les sociétés « analogistes » et notre société « naturaliste » qui instaure les bases d'une relation objectivante avec la nature. L'humain, hier comme aujourd'hui, a besoin de se reconnaître dans le monde, dans ce *avec* et *par* quoi il vit. Or, maintenant que nous avons inventé une différence radicale entre ce que nous sommes et le monde que nous disons « naturel », notre façon d'y parvenir est de nous y « intéresser », comme on s'intéresserait à quelque chose de complètement autre, de distant. Et pour pouvoir « comprendre » cet Autre, nous devons lui prêter notre propre voix, voire la lui imposer, c'est-à-dire parler pour lui, ce qui constitue une impasse, une boucle projective. *Le Roman de Renart* est passionnant pour notre Collectif car il semble porter les résidus d'un ancien mode de relation métamorphique à la « nature », mais fait aussi usage de cette toute nouvelle vision aveuglée de la relation à l'Autre, car il n'y est question, au fond, que de problèmes humains. Il est de plus porteur d'un double geste de déguisement, de recouvrement circulaire : le masque animal posé sur l'humain, et le masque humain posé sur l'animal. Contrairement à d'autres sociétés où les identités sont conçues de façon plus imbriquée, ou fondues, codépendantes, nous utilisons l'identité de l'Autre comme moyen pour atteindre une fin, une fin qui ne regarde que nous. Or, voilà que cette fin, qui était celle de notre survivance, nous regarde plus que jamais, en dévoilant son « vrai visage », le visage grotesque d'une grande finale dramatique, le visage de la mort. Nous nous sommes nous-mêmes dupés : nos fins sont en fait notre fin. C'est ce monde burlesque et pitoyable de dédoublements et de mascarades que nous avons souhaité montrer dans *le Roman de Remort*.

JYH : Je rebondis sur cette notion de mascarade, qui déplace et complexifie les termes de la fabulation. La mascarade est un faux-semblant. Elle est non seulement fiction, mais fiction trompeuse, fiction désirant se faire passer pour autre que ce qu'elle est. C'est donc peut-être même l'opposé de la fable qui, en tant que détour par la fiction, entretient plutôt un rapport heuristique avec le réel. La mascarade serait

ainsi un genre de fabulation qui double le réel et qui cherche à le remplacer — avec par conséquent des effets bien réels. Vous employez les termes de déguisement, de dédoublement et de recouvrement...

ML : Dans le *Roman de Remort*, il y a une scène de Nativité au début, faisant clairement référence à l'histoire du catholicisme. Cette scène est intitulée « La Substitution ». La substitution fait partie des stratégies religieuses de nombreuses cultures, par exemple pour remplacer la violence par la représentation de la violence. Mais la substitution fait aussi référence dans l'œuvre à cette superposition des apparences et des représentations dans les mondes du langage et de l'esthétique, qui à la fois voilent et dévoilent. La substitution masque et laisse croire qu'une chose est une chose alors qu'elle est autre chose (ou qu'elle est habitée par une multitude de choses), mais dans l'acte de recouvrement elle dévoile aussi bien souvent qu'elle voile : le jupon dépasse. La substitution ne fonctionne en fait que si l'on choisit d'y croire. C'est un tour de magie, plus ou moins bien ficelé. Le fait d'apposer un nouveau nom sur une réalité existante — pensons par exemple à l'expression « énergies vertes » — peut être conçu comme une forme de prestidigitation, qui créera l'impression d'un renouveau, et pourquoi pas d'un progrès, dans l'esprit des gens, surtout s'ils et elles espèrent ce renouveau. Ça fait partie de l'attirail de la fabulation. Cette magie prestidigitatrice du langage est aussi présente dans la construction d'images, ou dans la façon dont l'argent fonctionne, qui se substitue à une chose, représente sa « possibilité », et nous entraîne toujours plus loin dans la fiction et la distance. Toutes ces fabulations, ces masques posés dans et pour l'univers humain créent un terreau propice à la duperie, particulièrement envers nous-mêmes.



Figure 3. Marion Lessard, *Le Roman de Remort, ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval*, extrait du film (05 : 20 — 08 : 15). Avec l'aimable autorisation du Collectif.

JYH : Comment pouvons-nous alors nous rapporter au réel ? Où vous situez-vous par exemple par rapport à la dimension critique des fabliaux du *Roman de Renart*, qui assurent un passage de la fiction à la réalité ?

ML : En fait, le *Roman de Renart*, c'était à la fois un point de départ pour la réflexion et une source de jeu formel. Nous avons été inspirée par le geste que veulent opérer ces récits : le renversement, la critique satirique. C'est aussi ce que permet le carnaval : la joie violente de la grimace, de l'appropriation momentanée, et de l'inversion des rôles festive et grotesque. Des gestes qui, au lieu de renverser l'ordre établi, ouvrent une soupape, permettant au « déplacé » d'être évacué, au profit du rétablissement de l'ordre. Nous n'avons pas voulu réécrire, actualiser ou même critiquer ces formes. Nous n'en avons pas l'autorité. Nous en jouons comme de quelque chose qui nous traverse nous-même, et dont nous sommes la consciente héritière. C'est-à-dire qu'en les examinant, nous nous examinons moi-même [*sic*], et constatons que nous ne sommes pas extérieure à ce qui s'y trame de sourdement reproducteur, de malheureusement perpétuant, jusque dans ce geste même de référence. Le comble du ridicule serait de dénoncer quelque chose tout en le perpétuant, sans en avoir conscience, non ? Nous sommes tous et toutes si ridicules... Et aucun changement ne saurait réellement avoir lieu sans cette prise de conscience. Dans notre travail, il y a un souci constant d'intégrer notre posture comme n'étant pas extérieure à ce dont il est question, à ce qu'on observe, commente ou dénote. Si nous critiquons quelque chose d'« extérieur », cet extérieur est toujours aussi, en même temps, intérieur. Nous intégrons toujours au moins deux niveaux d'interprétation, deux points de vue spatiaux sur un même enjeu, qui se mélangent, se font écho, au point où parfois il devient difficile de savoir de quoi il est exactement question, ou bien de savoir où l'on se situe dans le discours et dans l'espace.

Par exemple, dans le *Roman de Remort*, plusieurs récits sont joints ensemble par différents points d'articulation qui créent un tout dans lequel et au-delà duquel se superposent jusqu'à l'absurde, dans une sorte de mise en abyme, des intérieurs et des extérieurs. Le film présente des récits rappelant la fable, sur lesquels sont posés d'autres récits d'interprétation, des narrations, des mises en scène sculpturales englobantes, qui orientent ou désorientent la réception, à la façon dont en ce moment vous et moi sommes en train d'interpréter et de mettre « en ordre », d'orienter ou de « contenir »

pour le lecteur et la lectrice notre travail. Nous opérons donc en ce moment très exactement ce que nous dénonçons comme une drôle d'impasse dans notre œuvre : nous multiplions les discours, les fabulations, les petites dictatures.

JYH : Un défi en effet que de traduire ces mises en abyme vertigineuses dans la linéarité d'un texte, même dialogué ! Entrons justement dans la mêlée pour décrire la manière dont vous avez élaboré l'œuvre et dont celle-ci se présente au public. Le film est structuré par quatre scènes en forêt dans lesquelles le protagoniste — l'humain Remort — cherche à gagner son propre salut en (se) racontant des fables et en s'affublant de masques animaux et humains. Les titres des scènes sont révélateurs des opérations de manipulation performées par Remort sous les atours successifs de Belette, Ours et Tortue : « La Substitution » ; « La Conversion » ; « La Rétribution ». Sans titre, la quatrième et dernière scène se déplace vers un théâtre de marionnettes où se jouent des chassés-croisés guignolesques entre Remort et une Nature personnifiée par un renard. Chaque scène est soutenue par deux personnages, Champignon et Buisson, qui, tout en « faisant trinité » avec Remort, jouent un rôle de chœur et de témoin et accompagnent de leurs chants a capella les entrées et sorties de scène. Entre chacune des scènes se glisse un intermède mené par La Médiatrice, dont le rôle est de commenter la scène précédente sur le mode analytique. Nous y reviendrons plus loin. Comment avez-vous construit la structure narrative et la mise en scène de votre œuvre ?

ML : Ah ! Ah ! Attention ! Nous aimerions mentionner que bien que la scène finale ne comporte pas de titre écrit à l'écran, nous l'avons tout de même intitulée « Le Théâtre de la Fin des Faims ». Cette absence du titre indique entre autres que nous passons ailleurs, que cette part du film diffère des précédentes, qu'elle ne répond pas tout à fait aux mêmes règles. Maintenant, pour répondre à votre question, les récits filmés et l'univers plastique de l'œuvre ont été conçus et réalisés en dialogue avec de nombreux collaborateurs et collaboratrices. D'emblée, nous savions que les récits devaient être transmis et perçus sous différentes formes. L'intention était pour nous de susciter un certain sentiment de tension ou de léger inconfort grâce à la rencontre, d'une part, de références à une liberté joueuse, et d'autre part, à un ordonnancement

déterminant. Par exemple, l'usage du papier mâché, de costumes animaliers, de masques, de marionnettes et d'une forme narrative rappelant la fable animalière font penser à un univers enfantin ou populaire, à un univers de foire, de fête ou de jeu. Cela s'oppose à la rigidité de la norme et de la forme présente dans le lieu de tournage — une plantation d'épinettes en rangées bien droites —, le texte en octosyllabes rimés strict, la segmentation en chapitres, et l'irruption rythmique d'un discours analysant qui dissèque les récits. Cette rencontre des tons, qui fait grincer par moments, est volontaire, mais a aussi été accentuée par l'apport génial de nos collaborateurs et collaboratrices, qui ont forcé l'irruption dans le projet d'esthétiques inattendues et créé entre elles des tensions stylistiques. Là où l'un comprenait le projet comme une fable simplement absurde et loufoque au sujet d'humains se déguisant en animaux se déguisant en humains, l'autre l'envisageait comme une satire inquiétante au sujet de la pulsion de mort. Ainsi, costumes, accessoires, décors, conception sonore, textes narrés, textes chantés, direction photo et montage « traduisent » la même histoire, et pourtant tirent chacun dans leur direction propre pour créer cette légère tension, un écartèlement stylistique qui complexifie ou démultiplie encore le récit original.

JYH : Il faut dire aussi que chacun des cinq membres de votre Collectif est mobilisé à tour de rôle dans la forme du récit. Peut-être est-ce un bon moment pour préciser l'identité du Collectif Marion Lessard et ses modes d'action dans le réel ?

ML : Nous sommes un collectif de cinq personnes en un seul corps. Marion Lessard est l'entité collective, la totalité, et en tant que telle, Marion Lessard n'existe pas indépendamment de ses cinq membres. Autant dire qu'elle n'est qu'un revêtement ou une dénomination. Ceci dit, Marion Lessard est bien une personne morale. Elle pourrait être considérée comme une compagnie, en ce que nous sommes un compagnonnage, ou une corporation, en ce qu'ensemble nous constituons un corps. Le Collectif est composé d'Alice Roussel (Belette, dans le film), d'Élisabeth M. Larouine (La Marionnettiste), de Claude Romain (Ours), de Jean-Nicolas Léonard (Tortue) et de Marie Cherbat-Schiller (La Médiatrice). Quant à nos modes d'action dans le réel, c'est un peu plus complexe et intime. Disons que nos actions, mais aussi notre état, sont le résultat de l'entente ou de la mésentente entre nous,

et de politiques internes actualisées ou contestées et sans cesse discutées. Mais nous répondrions probablement différemment à cette même question dans cinq minutes. Claude tient d'ailleurs à dire qu'il nous considère davantage comme une société. Alice ajoute qu'elle nous considère comme une communauté.

JYH : Donc les fables du *Roman de Remort* s'écrivent à plusieurs mains et à plusieurs voix, incluant celles du Collectif ainsi que celles de vos collaborateurs et collaboratrices. Elles s'énoncent aussi de multiples façons puisque la narration est prise en charge, tantôt par des narrateurs en voix off, tantôt par la parole des acteurs et des actrices, des chansons, des intertitres, ou encore par le commentaire de La Médiatrice. La fable enfin mobilise un dispositif scénique élaboré, c'est l'un des aspects les plus saisissants dans ce projet : si vos œuvres conjuguent toujours le texte, la performance et l'image animée, Marion Lessard, vous vous êtes à l'occasion de ce projet déplacée vers une exploration sculpturale tout à fait inédite. J'aimerais faire un lien entre ce déplacement médial dans votre travail et l'apparition d'un protagoniste inattendu qui se distingue des « caractères » de Champignon, Buisson, Belette, Ours, Tortue et consorts. Ce protagoniste est troublant, pour ne pas dire inquiétant : il s'agit de la Bouche, une Bouche qui est pour ainsi dire dissociée du reste du corps, autonomisée, comme un relais de la circulation de la parole et de la démultiplication des modes d'adresse au sein des fables de Remort. Cette Bouche est le motif central du dispositif théâtral dans lequel vous avez enchâssé le film. Quel est son rôle ?



Figure 4. Marion Lessard, *Le Roman de Remort, ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval*, première Bouche-Seuil, vues de l'exposition présentée à la Galerie de l'UQAM dans le cadre de MOMENTA 2023. Crédits photo : Paul Litherland. Avec l'aimable autorisation du Collectif.

ML : Certes. C'est assez central. Pour entrer dans l'espace d'une galerie, il faut en général franchir un seuil. Nous avons intégré ce seuil, qui fait partie de l'architecture « extérieure » de l'exposition, dans l'installation elle-même, en le recouvrant d'une sculpture en papier mâché qui représente une bouche humaine, babines retroussées, gencives apparentes et dents jaunies. Il faut donc franchir cette bouche ouverte, légèrement menaçante, mais aussi loufoque, pour accéder à l'exposition. Nous appelons ce type de pièce des « Bouches-Seuils ». Elles font symboliquement accéder à un intérieur « humain ». Libre à chacun et à chacune de déterminer s'il s'agit d'une bouche qui parle ou d'une bouche qui dévore. Une fois franchie cette première Bouche-Seuil, on se retrouve dans un espace sombre, dramatisé par un éclairage quasi scénique. Seuls deux éléments y sont faiblement éclairés. D'un côté, un tout petit masque suspendu dans l'espace, à une hauteur, disons, anthropomorphique, suggérant une présence humaine. De l'autre côté, une seconde Bouche-Seuil, monumentale. Cette bouche s'ouvre sur une petite salle de projection distincte de l'espace de la galerie, et dans laquelle est projeté le film.



Figure 5. Marion Lessard, *Le Roman de Remort, ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval*, seconde Bouche-Seuil, vues de l'exposition présentée à la Galerie de l'UQAM dans le cadre de MOMENTA 2023. Crédits photo : Paul Litherland. Avec l'aimable autorisation du Collectif.

La seconde Bouche-Seuil, humanoïde elle aussi, n'a pas de dents, mais est dotée d'yeux. C'est donc une tête, et non seulement une bouche, dans laquelle il faut entrer pour visionner le film. Ensuite, dans le film lui-même, des bouches font office de seuils, qui s'ouvrent ou se referment sur chacun des récits, signifiant leur début et leur fin. Le motif des bouches se retrouve aussi dans la scène finale où l'on découvre successivement deux théâtres de marionnettes eux-mêmes enchâssés l'un dans l'autre. En fait, l'espace scénique de chacun de ces petits théâtres en papier mâché correspond à l'intérieur d'une bouche ouverte et dentée. Ce motif plus que récurrent, voire omniprésent, nous a été inspiré par la Gueule d'enfer, cette porte d'entrée vers les enfers, représentée dans l'histoire de l'art par une gueule bestiale béante, une gueule non humaine. Nous en avons plutôt fait une gueule humaine, une bouche. Car l'humain bricole son propre enfer, il en est l'exécutant et l'exécuté.



Figure 6. Marion Lessard, *Le Roman de Remort, ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval*, arrêt sur image du film (00 : 11). Avec l'aimable autorisation du Collectif.

En franchissant tant de seuils humains, nous espérons aussi secrètement que les gens prennent conscience de leur propre intériorité. Qu'elles et ils voient ou sentent que ce qui se produit dans les récits est aussi à leur sujet, qu'elles et ils y sont implicites et en sont complices, dehors comme dedans.

JYH : La bouche est généralement considérée comme étant le propre de l'humain, par opposition à la gueule animale. De même, le Verbe serait — dans une vue, disons aristotélicienne — l'élément distinctif de l'humain par rapport à l'animal. Or, dans *Le Roman de Remort*, on a l'impression que la Bouche-Seuil qui donne accès aux différentes fables proposées par l'œuvre aurait plutôt pour fonction de brouiller les règnes humain et animal, voire de permettre un grand mélange des genres.

ML : C'est un point de vue intéressant. Disons que la Bouche-Seuil induit l'idée qu'il y a une distinction entre un intérieur et un extérieur, entre ce qui délimite une entité et une autre, mais qu'en pratique, dans l'expérience de l'œuvre, puisque les intérieurs et les extérieurs s'enchaînent avec excès, dans la répétition, dans la reproduction, alors le sentiment de cette différence s'embrouille, devient vertigineux, ou plus simplement douteux.

Dans les récits du *Roman de Remort*, les éléments « naturels » sont représentés comme parlant et s'exprimant à la façon des humains, mais ces éléments « naturels » sont en fait mis en scène par l'humain — nous Marion Lessard, nos collaboratrices et collaborateurs — dans l'exposition. Il y est d'ailleurs explicitement question du fait que l'humain prend la parole à la place de la nature, et ce, même lorsque c'est pour la défendre. Une prise de parole pour l'autre, et contre soi, qui maintient paradoxalement dans une posture de surplomb ou, disons, de déterminant.

La question de savoir si la nature parle ou non est vraiment très complexe, car quel point de vue autre que le nôtre pourrait-on adopter pour savoir si la nature « parle » ? N'est-on pas nécessairement alors en train de parler de soi, à soi-même ? Ce sont là des culs-de-sac philosophiques propres à notre société, et dont nous ne semblons pas près de nous extirper. Le Collectif n'offre d'ailleurs pas de réponse à cette question dans le projet : il nous suffit de constater que l'humain est bien prétentieux et naïf de penser pouvoir prêter sa voix à la « nature », et qu'ainsi il persiste dans ses vieilles habitudes délétères, dans son étonnante duperie, sa mascarade égocentrée.

D'un autre point de vue, si l'on considère ces bouches comme dévorantes, il est vrai que tout contenu, une fois ingéré et digéré, est *assimilé* : il devient de fait beaucoup moins distinct. Il devient une partie de soi. Vous me faites d'ailleurs penser que les Bouches-Seuils n'ont jamais dit un seul mot... Il y a bien ce petit *Haut-Pleureur* dans un coin, mais il gémit plus qu'il ne dit mot.

JYH : Nous allons certainement en arriver à ce gémissément, mais restons encore un peu avec les mots. Car il nous faut évoquer un dernier élément de l'installation, un élément autonome comme vos Bouches le sont vis-à-vis du corps, mais qui, contrairement aux Bouches-Seuils, se distingue par son aspect portatif et la possibilité d'une existence en dehors de l'installation comme telle, en dehors aussi de l'espace de la galerie. Il s'agit d'un livre miniature.

ML : Oui. Le livre *Remort et Mort-Due* est une extension vagabonde de l'installation. Avec les éditeurs-imprimeurs des (Impr)Éditions Fantômes, nous avons d'ailleurs choisi d'utiliser une reliure in-quarto non coupée, qui oblige à « ouvrir » le livre à l'aide d'un coupe-papier. Ce geste d'ouverture, qui est réalisé dans l'intimité, prolonge formellement les oppositions intérieur / extérieur, caché / révélé, qui font partie de l'installation et du film. Plusieurs personnes nous ont d'ailleurs confié ne pas avoir eu le courage d'ouvrir le livre. Elles choisissent de ne pas trancher, de ne pas violenter l'objet, et donc de n'avoir accès qu'à une petite partie du texte. C'est assez révélateur.

Le livre est par ailleurs de petit format, comme vous le mentionnez, ce qui prolonge peut-être les effets d'échelle déjà présents dans l'installation. La projection elle-même est de petit format, presque « saisissable ». Il y a aussi les théâtres de marionnettes, qui rappellent des mondes miniatures, et surtout manipulables. Malgré tout, dans l'installation, le public est constamment rappelé à des échelles plus grandes, plus englobantes, grâce aux Bouches-Seuils qui sont monumentales. Face à la seconde Bouche-Seuil, qui contient la projection, certaines personnes ont par ailleurs choisi de ne pas « entrer », et de visionner le film de l'extérieur. Il était important pour nous de laisser le choix, celui de la distance ou de la plongée, puisque l'œuvre elle-même traite de ce sujet, ou du moins de nos prétentions à choisir, car on aime à penser que l'on choisit où l'on se situe. Souvent, dans ce que l'on nomme des œuvres « immersives », on tente d'imposer la toute-puissance du dispositif au public et de faire oublier le contexte et l'agentivité. Ça répond un peu au fantasme du démiurge chez l'artiste. Nous croyons pour notre part qu'il est important de préserver la conscience qu'il s'agit de dispositifs. Il importe de ne pas tomber dans l'oubli, dans le déni, dans la pure illusion. Il importe

que nous ne soyons pas avalés par la fiction, bien qu'il y aura évidemment toujours des fictions plus grandes dont nous n'aurons pas immédiatement conscience.



Figure 7. Marion Lessard, *Remort et Mort-Due, suivi d'une traduction de Oana Avasilichioaei*, livre d'artiste, Matigouchie : Les (Impr)Éditions Fantômes. Crédit photo : Marion Lessard. Avec l'aimable autorisation du Collectif.

JYH : De bouche en bouche, de renversement en enchâssement, l'œuvre nous entraîne dans une ronde apparemment sans fin. La première image du film consiste d'ailleurs en un long plan-séquence dans lequel la caméra pivote sur elle-même, au cœur d'une pinède où tous les arbres se ressemblent, brouillant tout repère. Cette première boucle visuelle, vertigineuse, fait écho à la cavité de la bouche par laquelle la fable advient. La structure de la ritournelle qui régit la progression dramatique de l'histoire de Remort dessine à son tour une boucle, une bouche. Donc ça tourne, ça tourne en rond, mais autour de quoi ? Qu'y a-t-il au centre ?

ML : Oui. Ça tourne en rond. Cette circularité, ce retour du même est ce que redoute, semble-t-il, notre société, au plus haut point. Elle cherche la progression, la nouveauté, et aussi l'issue. Paradoxalement, cette frayeur ne l'empêche aucunement de reproduire, de répéter. Nous avons parlé plus tôt de la mascarade de l'humain, qui lui permet de ne pas voir le retour du même dans l'Histoire, car il semble être

dans sa « nature » de ruser pour produire des masques, des costumes ou de nouvelles appellations, et à son propre détriment. Cette propension — ou cette nature — c'est aussi celle du jeu des formes, du jeu de l'art, du jeu de l'invention, une sorte de magie courante et naturelle dont nous devenons oublieux.

Si le *Roman de Remort* tourne autour d'un centre, il est probablement vide, mais c'est un vide qui permet le jeu, c'est-à-dire la vie. Peut-être que ce centre est la mort, ou peut-être est-ce notre « nature linguistique », autrement dit notre encerclement par la langue comme forme, à la fois arbitraire (c'est-à-dire libre), et toujours déjà réglée (c'est-à-dire pleine et lourde de ses *représentés*, de ses *référés*, de son histoire). Une sorte de paradoxe tourbillonnant constamment vécu entre la liberté et la règle. Par exemple, la contrainte de l'octosyllabe et de la rime est bien un « ordre », une contrainte, mais un ordre qui permet le jeu. C'est un magnifique paradoxe. Disons que nous abordons le verbe humain comme étant un drôle de don naturel, qui est à la fois une bénédiction et une malédiction. Un don fabuleux au sens propre, mais menant probablement à notre propre perte. C'est peut-être là notre trou noir central, ce qui, dans notre « nature », nous engouffrera, nous et toutes nos belles aspirations. Mais un trou noir qui nous permet, d'ici à notre mort, de jouer. La langue est d'ailleurs dans l'installation cette autre langue : un tapis-langue se déroulant à l'extérieur de la Bouche-Seuil où le film est projeté. Cette langue, on nous la tire, peut-être, et à défaut de s'en laver les mains, voilà qu'on s'y essuie les pieds.

JYH : Donc la langue est littéralement à terre, et ça continue de parler, *ça parle...* La psychanalyse joue un rôle structurant dans votre œuvre en général et celle-ci en particulier. Pouvez-vous l'expliciter ? Que fait son langage spécifique par rapport à toutes ces fables qu'on se raconte et qui font manège ?

ML : Premièrement, il est important de mentionner que la psychanalyse n'intéresse que Marie Cherbat-Schiller. Dans le Collectif, c'est son approche personnelle, et nous faisons un effort pour intégrer les points de vue de tous et toutes dans chacun de nos projets. Et puis il est question en psychanalyse de refoulé, de masques et de substitutions. Par exemple l'irruption de lapsus dans un discours, ou bien cette idée d'un inconscient souterrain, qui soudainement se révélerait à la surface par

l'apparition de différents symptômes. S'y bâtit un univers de fictions méticuleusement intégrées pour éviter la confrontation avec des affects douloureux. La psychanalyse a été critiquée de toutes sortes de façons, et nous n'en faisons ni l'apologie ni la critique. Nous la présentons simplement comme une des nombreuses stratégies utilisées par l'être humain fabulant pour continuer à être. La psychanalyse, si on y réfléchit bien, est l'exploration fabulatoire de l'identité personnelle, la création d'un récit personnel pour arriver à vivre ou à surmonter des obstacles. Dans le film, Marie fait irruption entre les différentes scènes pour les commenter. Elle tente d'explicitier, de révéler au public le sens de ce dont il a été témoin. Elle se présente donc comme une spectatrice du monde, un monde dont elle se distingue, auquel elle ne prend pas part, et qu'elle peut analyser objectivement ou commenter, quels que soient les drames qui s'y déroulent. Il s'agit d'ailleurs de la seule protagoniste dans le film qui ne porte qu'un masque humain, c'est intéressant. Cela dit, elle ne parvient pas à se maintenir « en dehors » des récits jusqu'à la fin, car comme Ours (Claude) et Tortue (Jean-Nicolas), elle est finalement mise à mort, dans son cas par un amphibien mystérieux. Elle est happée en pleine phrase. Son discours analytique est violemment interrompu. Toutes les scènes du *Roman de Remort* comportent d'ailleurs une mise à mort.



Figure 8. Marion Lessard, *Le Roman de Remort, ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval*, extrait du film (12 : 40 – 14 : 02). Avec l'aimable autorisation du Collectif.

JYH : Cette mise à mort par l'amphibien est particulièrement saisissante et donne lieu à un écoulement voyeuriste : moment duchampien où l'on voit le corps de La Médiatrice jeté dans le ruisseau, cadavre à la pose suggestive. Ce sort mortel me semble aussi affecter un autre protagoniste que l'on pourrait nommer le Verbe. Dans le *Roman de Remort*, ça parle beaucoup, on l'aura compris, et ça déparle aussi... D'une part, le Verbe est le médium des fables que l'humain se raconte pour se faire croire qu'il peut s'en sortir. D'autre part, votre œuvre est très fortement marquée par le vocal non verbal, le cri, le rire, le sanglot. Sont-ce d'autres façons de « sortir », de chercher l'issue ?

ML : Nous sommes d'accord pour dire que le cri, le rire, le sanglot constituent de bonnes pistes pour déranger, à tout le moins momentanément, la boucle. C'est l'irruption violente de ce qui ne peut pas être contenu. Leur action fait sans nul doute écho à celle du carnaval, à cette soupape dont nous parlions plus tôt, à l'accueil de la folie ou d'un désordre, de façon momentanée, pour ensuite mieux rétablir l'équilibre et la pression dans un système. Quoi qu'il en soit, ces trois expressions véritablement magnifiques et puissantes sont bien présentes dans l'œuvre. Nous prenons le parti d'y intégrer une sorte de grand rire, né du désespoir. Mais ce rire doit être activé par le public, car aucun protagoniste ne rigole dans le film, à proprement parler, sauf peut-être la Bouche qui s'ouvre et se referme sur chaque scène en esquissant un léger sourire. Le cri, quant à lui, est un élément absolument central, voire originel de la scène de la Nativité, « La Substitution » : un cri interminable, somptueux et insupportable, qui déchire l'espace. C'est la mise en scène originelle de la souffrance et du sacrifice, ainsi que de leur « apprivoisement » : la transfiguration de la violence et de la souffrance en rituels, en symboles. Il y a aussi le sanglot, cet ambivalent sanglot qui se donne à entendre depuis le début de notre entretien, et qui, dans l'espace d'exposition émanait du *Haut-Pleureur*, un haut-parleur recouvert d'un masque humain en papier mâché. Toutes ces expressions, disons, pulsionnelles, sont des manifestations de l'insupportable. Mais elles peuvent être vues, tout aussi bien, dans ces récits et ces mises en scène exagérées et extravagantes comme des stratégies théâtrales cathartiques, qui permettent l'évitement et la distance.



Figure 9. Marion Lessard, *Le Roman de Remort, ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval*, extrait du film (32 : 26 – 34 : 28). Avec l'aimable autorisation du Collectif.

JYH : Le dernier chapitre du film, contrairement aux précédents, n'a pas de titre visible, pour marquer, avez-vous suggéré, un pas de côté. Nous voici donc transportés, encore étourdis par l'exécution implacable de tous ces personnages, devant un théâtre de marionnettes qui rompt la boucle ordonnée des fables... tout en multipliant les bouches. Et qui rompt avec le cycle des mises à mort : à la fin du spectacle, les

CHERCHER L'ISSUE, OU L'ART DE FABULER EN BOUCLE DAMS *LE ROMAN DE REMORT*.
UN ENTRETIEN AVEC MARION LESSARD

marionnettes Remort et Nature (aux apparences de renard) se relèvent de leur mort et saluent le public, font des révérences; à la fin du spectacle, apparaît également Élisabeth M. Larouine, La Marionnettiste...



Figure 10. Marion Lessard, *Le Roman de Remort, ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval*, trois arrêts sur image du film (36 : 03, 36 : 13, 38 : 20). Avec l'aimable autorisation du Collectif.

ML : C'est par ailleurs le seul membre du Collectif qui n'est pas masqué.

JYH : La Marionnettiste n'est pas masquée et elle lève même le regard au loin vers la canopée. Nous sommes transportés dans une forêt qui n'est plus la pinède du début, mais qui est une forêt de feuillus bien verdoyante.

ML : C'est une ouverture que nous tenions à intégrer, comme une question plutôt qu'une réelle conclusion. C'est à la fois une ouverture, la possibilité d'une issue, d'une « nature » qui demeurerait pleine de ses mystères, et d'une humanité qui s'y intégrerait tout en lui vouant un respect déferent. Mais c'est aussi une ouverture factice, en ce que le plan se termine par le retour de la bouche humaine qui se referme sur cette paisible vision, sourire en coin. Est-ce donc une ouverture illusoire ? Nous ne saurions nous-même le dire.

L'installation *Le Roman de Remort, ou les fabliaux inhumains et vilains de l'Ultime Carnaval* a été réalisée en collaboration avec de nombreuses personnes. Le Collectif tient à mentionner leur apport inestimable. Par ordre alphabétique : Geneviève Ackerman, Maude Arès, Oana Avasilichioaei, Renaud Després-Larose, Frédéric Dufour, Les (Impr)Éditions Fantômes, Fruzsina Lanyi, Pierre Isaac Racine, Diane Rossi, Ana Tapia-Rousiouk, Hugo Tremblay. L'artiste a bénéficié du soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec pour la réalisation de cette œuvre, qui a été coproduite grâce à un partenariat entre MOMENTA Biennale de l'image, Vidéographe, RBC Fondation et la Galerie de l'UQAM.

Chercher l'issue, ou l'art de fabuler en boucle dans Le Roman de Remort. Un entretien avec Marion Lessard

Ji-YOON HAN

CHERCHEUSE INDÉPENDANTE

NOTE BIOGRAPHIQUE :

Commissaire d'exposition et chercheuse indépendante, Ji-Yoon Han vit et travaille à Tiohtià:ke / Mooniyang / Montréal. Volontiers interdisciplinaires, ses projets aspirent à mettre en évidence la force d'orientation des images dans des contextes sociaux, culturels et psychiques mouvants. En 2023, elle a été la commissaire invitée de la 18^e édition de MOMENTA Biennale de l'image qui a réuni, sous le titre *Mascarades. L'attrait de la métamorphose*, les projets de 23 artistes canadien-ne-s et internationaux-ales dans 16 lieux à Montréal. Autrice d'une thèse de doctorat en histoire de l'art intitulée *La métaphore vacante. Concurrence des images entre 1929 et 1936 : photographie, surréalisme, revues, publicité*, elle est depuis 2022 chargée de recherches pour le projet « Photographie et commande » au Cabinet de la photographie, Musée national d'art moderne, Paris.

NOTE BIOGRAPHIQUE DE L'ARTISTE :

Marion Lessard est un collectif de cinq personnes, composé de Claude Romain, Élisabeth M. Larouine, Jean-Nicolas Léonard, Alice Roussel et Marie Cherbat-Schiller, dont la pratique en vidéo, dessin, littérature, performance et communications publiques se confond en équivoques en tournant autour du principe d'identité. Cette structure inhabituelle, à la fois individuelle et collective, agit à la façon d'un

miroir trouble qui renvoie aux paradoxes philosophiques de l'*Un* et du *Multiple*. En se jouant des notions d'individualité, d'originalité et d'identité qui le traversent et l'informent, le Collectif s'étonne des structures linguistiques, sociopolitiques, psychiques et logiques qui régissent nos sociétés occidentales. Certains membres ont étudié la philosophie à l'Université de Montréal, tandis que Marion Lessard dans son ensemble détient une maîtrise en Studio Arts de l'Université Concordia. Le Collectif a participé à des manifestations artistiques notables telles que MOMENTA Biennale de l'image (2023), OFFTA Festival d'arts vivants (2021) et Triennale Banlieue (2018). Depuis 2017, il a exposé dans diverses galeries et centres d'artistes, dont la Fonderie Darling, où il a bénéficié d'une résidence long terme aux Ateliers Montréalais (2019–2023), la Galerie B-312, Dazibao, Verticale, ainsi que la Galerie d'art Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia.