

La vie d'artiste de Catherine Ocelot

Eric Bouchard

Numéro 265, été 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89800ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bouchard, E. (2018). Compte rendu de [*La vie d'artiste* de Catherine Ocelot]. *Spirale*, (265), 88–89.

Statuts ambigus

Par Eric Bouchard

LA VIE D'ARTISTE

de Catherine Ocelot

Mécanique générale, 2018, 208 p.

Dans *La vie d'artiste*, Catherine Ocelot discute avec sept personnalités artistiques québécoises, rencontre ses éditeurs et rapporte en mode dialogue quelques épisodes de son quotidien, réinventant ainsi le projet initié avec *Talk-Show* (2016), dans lequel la mise en scène d'un imaginaire de la discussion gravitait autour d'un animateur mélancolique, un ours aux allures de mascotte ambulante recevant diverses célébrités, fictives ou réelles. Cependant, ce sont pour ainsi dire tous les personnages – au premier chef, l'autrice elle-même – qui sont « emmascottés » dans cette nouvelle œuvre, tous sous la même curieuse chape animale vaguement surréaliste. Exit l'alibi fictionnel du personnage animalier : l'autrice a internalisé ce dernier et mène dorénavant la danse dans, pas de deux flirtant avec la transmédiaticité ; en effet, comme ses entrevues sont converties en doubles planches, la nature des phylactères devient littéralement sonore, alors que ceux-ci, prestement répandus et enchaînés le long d'un fil audio imaginaire déroulé à travers l'espace de lecture, offrent une restitution matérielle de la captation d'un magnétophone. Mais là n'est pas le seul espace d'hybridation dans l'œuvre...

Ocelot-personnage rencontre notamment ses éditeurs chez Mécanique générale. Cette maison québécoise maintenant historique s'est longtemps appuyée sur le credo du caractère frénétique des conditions de réalisation de l'œuvre, exécutée de manière fugace ou brute ; ainsi par exemple de *Nicolas* (2006) de Pascal Girard, réalisé en trois jours, dessiné et encré dans un style minimaliste, ou de

Minerve (2006) de Pascal Turgeon, récit touffu improvisé et réalisé directement au crayon de plomb en deux semaines. Si Ocelot pourrait sembler rejoindre cette démarche, avec son dessin au crayon rappelant l'ébauche, on sera rapidement détrompé par le caractère composite de l'œuvre et la place que prennent les outils des logiciels graphiques dans le travail de cette autrice, aussi connue comme *motion designer*. Ainsi, à la pointe charbonneuse du crayon se juxtapose le trait mince et fluide de son émulateur numérique, et alors que les couleurs aux teintes brillantes, générées par ordinateur, évoquent le plastique fondu, leur application est modulée par des effets de pinceau et de brosse, simulation artisanale pour un effet de fini entre l'aquarelle et l'acrylique – autant de mutations successives de la nature esthétique du projet en cours de réalisation.

Créatures artistiques

Cela dit, plutôt que d'offrir un simple report documentaire, pourquoi fictionnaliser le support de la discussion ? Dans le docufiction *Waking Life* (2001), Richard Linklater soutient les digressions philosophiques des personnages au moyen d'une animation rotoscopique, qui appuie déjà la mise à distance de leurs considérations métaphysiques, mais l'interface de chaque scène est de surcroît déformée selon une variation picturale différente, qui installe quant à elle une ambiance d'état altéré, de flottement par rapport au réel. Dans *La vie d'artiste*, Ocelot collige quant à elle différentes réflexions sur le statut de l'artiste : son apprentissage, ses influences, son rapport à l'institution, ses pairs, sa vie,

son image, son style, son œuvre et, bien sûr, ses doutes quant à celle-ci. Ainsi, ce que semble nous dire dans ce cas la mise en fiction de l'apparence des personnes interviewées, c'est que ce statut est fondamentalement ambigu, échappe à la logique de la classification.

De prime abord, le lecteur constate que les personnages du livre sont représentés de manière mi-humaine, mi-animale ; si cela renvoie à une certaine dimension mythologique de la création, à la différence des traditionnels satyres et centaures, on observera, pour un premier brouillage des frontières, que la part humaine est celle du bas (sexe et jambes) et réfère donc à l'animalité (reproduction et locomotion), alors que la part animale, celle du haut (tête et cœur), renvoie à l'humanité (pensée et sentiments). Par ailleurs, cette part animale est quant à elle aussi curieusement composite, alors que son apparence hésite entre oiseau et poisson, air et mer. En effet, ces hauts-de-corps plus ou moins informes, aux allures de draps de fantômes, sont habillés d'une peau dont la texture, le motif, pourrait aussi bien évoquer plumes qu'écaillés, une image renvoyant à un stade antérieur de la spéciation, soit à une indifférenciation qui précède le connu. Par ailleurs, les visages ne sont pas en reste : sans plus de bec que de bouche, ils n'offrent comme seul signe mimétique que des (faux-)cils toujours clos, figurant l'état pensant ou la rêverie – tout comme un certain glamour... Enfin, les couleurs synthétiques de ces parts animales – bleu, jaune et rose fluorescents – leur confèrent l'aspect caoutchouteux des revêtements prophylactiques ; ici, même l'animalité, voire la nature,



se fond dans la chimie synthétique, achevant définitivement de produire l'indétermination de la représentation. En somme, cette étrange part animale, qui, par ses renversements de conventions et autres éclatements de classifications, s'affirme comme image multiple de l'ambiguïté, devient ainsi construction métaphorique du statut de l'artiste, servant de tremplin vers différentes résonances au sein de l'œuvre : interface de son rapport au monde, prisme de son potentiel créatif, ou encore carapace ou masque, comme nous le verrons par la suite.

S'assumer en tant qu'artiste

Cet assemblage devient à certains égards le signe d'un sentiment d'inadéquation, thème se retrouvant souvent en filigrane des histoires et semblant hanter le personnage qu'est l'autrice (« *Je sais pas ce que j'ai le droit de dire [...]* ») ; ainsi, ce faux animal montre explicitement qu'il n'en est pas un, par exemple lorsqu'il tombe d'un

arbre par maladresse ou se retrouve du bon côté de la clôture lors d'une visite au Biodôme... Et c'est d'ailleurs sur cette peur de l'inadaptation que repose une bonne part de l'humour du livre, où les discours sérieux des interviewés sont dynamités par les malaises ou les comportements burlesques de l'intervieweuse, qui évoquent par moments les dialogues décalés (voire de sourds) de certaines chansons à deux voix de Brigitte Fontaine et Areski Belkacem. En outre, cet humour revêt parfois une tonalité plus dramatique, voire pathétique, par exemple lors d'un appel téléphonique non désiré de la part de la mère du personnage principal, lors duquel le malaise se traduit par un long brouillage de la fonction phatique de la communication : « *Maman, on dirait que l'acoustique est sur du tissu...? Je ne t'entends pas... / Maman ! Allôôôôô ! Tu as échappé le téléphone, c'est ça... / [...] Maman, ça signale en même temps que tu me parles. Pourrais-tu tenir le téléphone autrement s'il te plaît ?* »

L'aspect indéterminé de ce « monstre » donne également une image transitive de sa vulnérabilité, abordée comme deux faces d'une même pièce. D'une part, ce travestissement protectif peut référer à la *persona* d'artiste, une image publique que le personnage d'Emmanuelle Garon suggère d'ailleurs à celui d'Ocelot d'entretenir, ainsi qu'il lui explique : « *Les gens ne peuvent pas tout avoir de toi, tout le temps, Catherine.* » D'autre part, il peut également être vu comme l'oripeau d'un narcissisme conflictuel. « *Narcissiques, les artistes le sont sans doute tous, à divers degrés. Mais il faut comprendre qu'on leur demande de mettre leurs tripes sur la table, de parler d'eux, de chercher dans leurs émotions, dans leur senti. [...] Et l'artiste, la majeure partie du temps – sauf quelques rares exceptions –, encaisse des refus, se fait dire non* », évalue de manière éclairante le personnage de Marcel Jean, directeur général de la Cinémathèque québécoise. D'ailleurs, l'autre figure d'expérience du cercle des interviewés, le personnage de Micheline Lanctôt, livre une saillie assez sentie à propos du caractère essentiel pour elle de la combativité face à ces mêmes refus : « *Je ne veux pas dire : "Ils m'ont eue". / Ils m'auront pas. [...] Mon amour-propre va me sauver.* »

Les figures hybrides d'Ocelot renvoient finalement à la créativité comme à la figure de l'artiste – à sa personnalité à fleur de peau comme à son rapport épidermique à la création. Le tout se faufile sous les curieuses placodes – cellules externes à l'état d'ébauche, dont l'usage est encore indifférencié – des personnages, clin d'œil génétique à la question de la représentation. ■