

Moyra Davey : le réconfort de la répétition

Katrie Chagnon

Number 275, Spring 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96130ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chagnon, K. (2021). Moyra Davey : le réconfort de la répétition. *Spirale*, (275), 60–73.



MOYRA DAVEY : LE RÉCONFORT DE LA RÉPÉTITION

Dans son journal *Le mausolée des amants*, Hervé Guibert évoque le fantasme d'une écriture inséminatrice qui ferait de la lecture un acte d'incorporation, compris au double sens eucharistique et psychanalytique du terme :

Imaginer la lecture comme une prière, une supplication lancinante : en lisant X ou Y, avec obstination (X pourrait être Kafka, Y Goethe) je les assimile (à chaque page les mots s'assemblent pour former une hostie), je suis en attente d'une visitation. L'écriture serait une même force qui se distribuerait, à travers les siècles, en s'immisçant dans quelques corps favorables, qui ne seraient que des relais au projet général de l'écriture, à cette trace monumentale infiniment constituée. Ainsi moi-même (sans me comparer à Goethe ou à Kafka), mais en qualité d'écrivain, d'homme relativement dévoué à l'écriture, je pourrais imaginer que ce que j'ai pu faire de cette écriture, tant bien que mal, sera un jour assimilé par un autre corps favorable, qui l'apportera plus loin (je suis par avance amoureux de ce corps-là), il y aurait dans l'écriture un fantasme d'insémination, d'enfement : mettre vingt ans après sa mort, un siècle après sa mort, un fantasme d'écriture dans un corps étranger.

L'image d'un corps fécondé par l'écriture d'autrui – par *cette* écriture en particulier – tout comme celle d'une assimilation cannibalique d'œuvres fertiles structurent le travail artistique et littéraire de Moyra Davey : matrice « favorable » désirée par Guibert. Usant d'une métaphore alimentaire récurrente, qui rappelle avec insistance la corporéité du processus de création, l'artiste d'origine canadienne déclare elle-même avoir presque tout « englouti » (*gobbled up*) le corpus guibertien ces dernières années : photographies, film, romans et journaux. Il en va de même de plusieurs autres auteurs et autrices, créateurs et créatrices, penseurs et penseuses par lesquels elle s'est laissée attirer, pénétrer, déformer et reformer au fil du temps, dans une opération quasi physique d'identification ou de suridentification, avouée comme l'un des grands « problèmes de lecture » qui animent sa pratique¹ : Jean Genet, Virginia Woolf, Chantal Akerman, Mary Wollstonecraft, Walter Benjamin, Roland Barthes, Simone Weil, Louise Bourgeois et Karl Ove Knausgaard, pour ne citer que quelques noms.

¹ – À ce sujet, voir : *Moyra Davey, The Problem of Reading*, Los Angeles, Documents Books, 2003. Cette question est également abordée par l'artiste dans un entretien récent avec l'écrivaine Kate Zambreno : « Moyra Davey and Kate Zambreno on Writing As If You Were Dead », *frieze*, 9 juillet 2020, en ligne : www.frieze.com/article/moyra-davey-and-kate-zambreno-writing-if-you-were-dead.



Ces références hétéroclites, avec lesquelles Davey entretient différents rapports de communion et de promiscuité, de connexion et de correspondance, n'ont toutefois pas été « digérées » de la même manière par la photographe-écrivaine. Si, chez elle, l'assimilation prend parfois la forme d'un mimétisme assumé, souvent incarné, d'autres fois celle d'interprétations analytiques ou de récits entremêlés, des mécanismes plus profonds de production/reproduction sont également à l'œuvre dans son travail. Il me semble en effet que l'incorporation par l'artiste d'un corps-corpus comme celui de Guibert implique moins la reprise explicite de certains thèmes ou motifs que le redéploiement récursif de matériaux (visuels et psychiques) susceptibles de s'intégrer à une trame autobiographique toujours présente, mais jamais pleinement saisissable. « *I listen to late Tolstoy, read the fat books of Ferrante, Knausgaard and Hervé Guibert's diaries and fantasize they are simultaneously writing and living their lives* », confie Davey. « *They are long-take writers. They circle back over the material again and again each time refracted through a slightly altered prism. There is comfort in their repetition*². » Un fantasme en appelle donc un autre, car c'est aussi dans la répétition et l'altération perpétuelle d'une vie soumise à de multiples (re)médiations que s'engendre, au sens fort du terme, l'œuvre de Moyra Davey.

2 – Cette citation est extraite de sa vidéo *Wedding Loop* (2017).

ENGENDREMENTS - ÉVIDEMENTS

Guidée par un principe d'(auto)engendrement, Davey conçoit chaque photographie, écrit ou vidéo qu'elle produit comme le milieu embryonnaire d'autres œuvres, qui incorporent ou reproduisent cette matière antérieure suivant un schéma non linéaire, une structure de boucle ou de spirale profondément ancrée dans l'expérience du corps féminin. D'une manière cyclique, presque routinière, des photographies sont compulsivement rephotographiées, filmées, réutilisées ; des séquences filmiques répétées, reconstituées, déplacées ; des histoires remémorées, morcelées, réinventées. Ce processus par nature « interminable » donne forme à des assemblages complexes d'images et de textes où le corps même de l'artiste – réintroduit dans son travail au début des années 2000 après deux décennies de photographie coupée de la figure humaine – agit, selon l'expression de Davey, comme « *delivery system* » d'une narration fragmentaire liant de façon singulière l'autofiction et l'essai. En plaçant son corps plus spécifiquement au centre de son dispositif vidéographique, elle se fait le « véhicule » physique des écrits qu'elle conçoit, porte et transmet oralement dans ses films (sans oublier que le mot « *delivery* » désigne aussi l'acte d'accoucher, si prégnant dans l'imaginaire de la création).

Why else keep a journal, if not



to examine your own filter?

Un fantôme en appelle donc un autre, car c'est aussi dans la répétition et l'altération perpétuelle d'une vie soumise à de multiples (re)médiations que s'engendre, au sens fort du terme, l'œuvre de Moyra Davey.

Fifty Minutes (2006) est la première œuvre vidéo dans laquelle Moyra Davey assume cette fonction ambiguë de « délivrance » qui relie l'écriture et la parole à l'expérience de la grossesse. Pour cette œuvre programmatique, dont la méthode sera reprise et peaufinée dans ses productions ultérieures, elle a rédigé un texte qu'elle récite à la caméra (d'abord de mémoire, puis aidée d'un enregistrement), déambulant dans son appartement new-yorkais et nous révélant les recoins d'un espace domestique peuplé de livres poussiéreux, de photographies et d'êtres (conjoint, enfant, chienne) qui accompagnent et encomrent tout à la fois son quotidien. Conçue sur le modèle d'une séance de psychanalyse d'une durée conventionnelle de 50 minutes, la narration libre de Davey reconstruit le récit des cinq années et demie qu'elle a passées sur le divan de Dr. Y., d'abord enceinte, puis mère d'un jeune enfant. À ces souvenirs empreints d'ambivalence s'enchevêtrent diverses réflexions sur la consommation, le contrôle, la nostalgie et la perte, entrecoupées de citations tirées de ses nombreuses lectures ; le tout livré sur un débit monotone qui contraste avec la charge affective du propos. L'écriture faussement confessionnelle de *Fifty Minutes* rejoue ainsi l'échec de l'analyse et sa perlaboration à travers l'évocation d'une gestion obsessionnelle du frigo, plein, vide, ouvert ou fermé – à l'image du ventre maternel et de la psyché de la narratrice, dont l'exposition simultanée, volontairement risquée, serait tour à tour source de plaisir et de honte.

C'est cette bivalence intrinsèque aux œuvres de Davey que met par exemple en relief le montage photographique intitulé *Dr. Y., Dr. Y.* (2014) (ou *Ante-Partum Document*, ainsi que l'artiste le désigne de façon non officielle). Le titre (officiel) de cette composition fait à la fois référence à *Fifty Minutes* et au recueil de poèmes posthume d'Anne Sexton, *Words for Dr. Y.* (1978), dont sont extraits les vers suivants : « *Why else keep a journal, if not / to examine your own filth ?* » Ces mots sont retranscrits dans le haut et le bas d'une grille d'images au centre de laquelle apparaît le corps nu de l'artiste enceinte, allongée sur le côté, sa chienne lovée contre sa poitrine dans une position qui imite la courbure de son ventre. Des photographies de l'animal déféquant entourent cet autoportrait réalisé près de 20 ans plus tôt et conçu, rétrospectivement, comme la projection d'un désir régressif de « se vider ». Exploration par la photographe de sa propre abjection selon Sexton – mais Guibert n'est pas loin non plus, bien sûr –, la rencontre ici du maternel et du scatologique laisse entrevoir tous les dilemmes insolubles qui alimentent sa pratique ; à commencer par celui entre faim et création que lui inspire cette formule tautologique d'Alejandra Pizarnik, intégrée au script de la vidéo *Les Goddesses* (2011) : « *To not eat I must be happy. And I cannot be happy if I am fat.* » Ce que Guibert, lui aussi obsédé par l'évacuation créatrice et physique, exprimait à sa manière dans son journal, à plus d'une reprise : « *Avoir de la nourriture dans le ventre, devoir digérer est une cause d'accablement.* » Aporie du travail de l'esprit suspendu aux besoins du corps : incessant conflit entre l'abstrait et le concret. Déplacement de l'appétit.

« THE WET »

Si la littérature et la philosophie sont avidement ingérées par le système de Davey, le passé familial difficile qui trame plusieurs de ses films-essais semble devoir être longuement métabolisé pour trouver place dans sa narration. En témoigne la trilogie amorcée en 2011 avec *Les Goddesses*, vidéo dans laquelle l'artiste revisite une série de portraits subversifs de ses cinq sœurs, photographiées à la fin des années 1970. Aux images en noir et blanc de ces adolescentes rebelles, exhibant impudemment visages, seins et pubis, l'artiste a superposé le récit de Mary Wollstonecraft et de sa lignée de filles (dont Mary Shelley) en connectant leurs destins par le biais de coïncidences biographiques : accouchements en série, maladies, problèmes de dépendance, morts tragiques. Ces multiples associations et glissements narratifs lui permettent ainsi de s'approcher du nœud traumatique de son histoire personnelle, mais sans jamais plonger tête première dans ce qu'elle nomme « *The Wet* », substance encore inarticulable reléguée à une archive privée titrée « *Pathography* ».

Se traduisant sur le plan formel par un constant décalage entre l'image filmée et le texte récit, la pudeur autobiographique exprimée dans *Les Goddesses* cohabite, au sein des œuvres subséquentes de cette série, avec des moments d'extrême mise à nu – physique aussi bien que psychique. Je pense entre autres à certaines séquences troublantes de *Hemlock Forest* (2016), film que Davey adresse à son fils devenu adulte ainsi qu'à Chantal Akerman, décédée subitement au cours du tournage. De manière à marquer son assimilation de et à Akerman, elle y reproduit la scène de *Je, tu, il, elle* (1974) dans laquelle la protagoniste incarnée par la cinéaste se gave de sucre, une bouchée à la fois, pendant qu'elle écrit couchée sur son lit. Dans sa reconstitution malaisée de la scène, l'artiste filiforme s'expose, vêtue uniquement d'un soutien-gorge, répétant ce comportement compulsif, et à la limite masochiste, qu'elle assimile à sa propre dépendance à la production artistique :

Addicted to work to forget that :

I can't sleep.

I can't shit.

My stomach hurts.

My hands burn.

I piss in the saddle.

I miss my son.

Alors que *Hemlock Forest* nous donne à entendre les mots désespérés d'un corps défaillant, mêlés à ceux d'une mère atteinte du syndrome du nid vide, *Wedding Loop* (2017) nous entraîne dans le tourbillon sans issue de la névrose familiale, ravivée à l'occasion d'un mariage où, parmi un cercle fermé de femmes fragiles, s'invitent pleurs, angoisses, colères et débordements de toutes sortes. La vidéo ne montre cependant rien de tout cela : seule la voix de l'artiste, de retour dans l'isolement sécuritaire de son appartement, parvient à enregistrer et à communiquer en différé ces affects qu'elle a d'abord consignés par écrit, incapable d'en rendre compte par la photographie. Car si l'appareil photo est le premier moyen – technique et défensif – par lequel Davey cherche instinctivement à s'extraire des événements, comme elle l'admet ici, il est aussi l'organe d'une pratique « oubliée » qui, à la différence de l'écriture, oblitère le souvenir de l'émotion originale, pour paraphraser Guibert dans *L'image fantôme* (1981). Ainsi pourrait-on comprendre la logique récursive de ces trois films, avec leurs images récurrentes et leurs multiples appareils interposés (caméra, enregistreuse, écouteurs, écrans d'ordinateur et téléphone portable), comme un procédé visant moins l'incessant retour du « *wet* » refoulé que sa neutralisation affective à travers une série de remédiations artistiques : interminable *Fort-Da*. La répétition devient dès lors ce par quoi le « je » autofictionnel s'épuise, adoptant parfois la distance d'un « elle », et peut enfin jouir de l'échec d'un vécu intime rendu *étranger*, suivant la conception guibertienne de l'oblitération photographique.







CONFESSIONS

- P-60 OF JANE (DÉTAIL)
2014
38 épreuves à développement chromogène, ruban adhésif, timbres postaux, encre ; présentées en 7 ensembles
Dimensions variables
- P-62.66 LES GODDESSES
2011
Images fixes tirées de la vidéo
61 min
- P-63 DR. Y., DR. Y.
2014
15 épreuves à développement chromogène, ruban adhésif, étiquettes, timbres postaux, encre
30,5 x 45,7 cm (chacune)
- P-67 WHITE TANKS
1979
Épreuve à la gélatine argentique
51 x 41 cm
- P-68.73 HEMLOCK FOREST
2016
Images fixes tirées de la vidéo
41 min 15 s
- P-70.71 I CONFESS
2019
Images fixes tirées de la vidéo
56 min 46 s

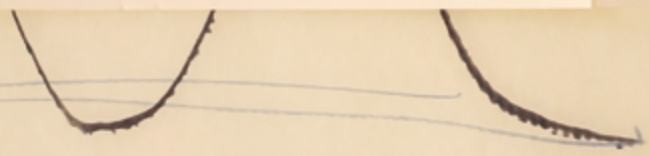
Malgré tout, la boucle du passé n'est jamais bouclée chez Moyra Davey. De nouveaux éléments – autrement sensibles ceux-là – ont refait surface récemment dans *i confess* (2019), son dernier projet d'envergure. Stimulée par la lecture de James Baldwin, au terme d'une période de recherche stérile et d'inertie sexuelle, cette production vidéographique entremêle l'expérience personnelle et l'expérience politique en centralisant cette fois la figure controversée de Pierre Vallières, que Davey a rencontré et photographié en 1980. Les souvenirs de cette rencontre et ceux de sa propre enfance montréalaise, de même que les nombreux liens établis avec Baldwin, façonnent une approche tout à fait (in)actuelle de *Nègres blancs d'Amérique* (1968), où la dualité trouble de l'identité québécoise fait écho aux conflits intérieurs de celle qui, encore aujourd'hui, demeure habitée par la honte d'avoir appartenu à la minorité anglophone honnie, sans qu'on lui ait pour autant épargné une éducation catholique francophone : « *When I hear a strong Québécois accent on the sidewalks of New York, I wince and I feel implicated* », se confesse-t-elle en voix hors champ. Ce n'est d'ailleurs là qu'une des nombreuses confessions que renferme ce film au scénario complexe, qui aborde la stigmatisation sociale, religieuse, culturelle, linguistique et raciale sur un double mode idiosyncrasique et empathique, toujours par assimilation/identification et autocannibalisme, comme le suggère l'artiste.

Au milieu de *i confess*, après la révélation d'un épisode humiliant vécu lors de sa visite à la maison de campagne de Vallières, une espèce de commune qu'avait jointe son ex-copain, Davey se tourne vers la théoricienne politique Dalie Giroux afin d'appuyer et, surtout, de compliquer sa lecture de *Nègres blancs d'Amérique*. Mais comme avec Chantal Akerman dans *Hemlock Forest*, sa fascination pour la jeune femme prend vite le dessus, nourrie par des conférences diffusées sur YouTube, des conversations sur Skype et des segments d'entrevue tournés de façon maladroite qu'elle intègre à son dispositif de représentation par ailleurs très sophistiqué. L'identification empathique initiale se transforme alors, peu à peu, en un rapport maternel inversé : le vide laissé par le départ de son fils et le suicide d'Akerman (elle-même en deuil de sa propre mère au moment des faits), événements qui obsédaient l'artiste quelques années plus tôt, semble ici comblé par le sentiment d'être « maternée » (*mothered*) par Giroux (pourtant assez jeune pour être sa fille). Ce maternage n'est d'ailleurs pas sans rappeler le « *holding* » winnicottien, que la lectrice vieillissante dit aujourd'hui retrouver dans les livres, ce réconfort que lui procure le ressassement de la lecture. Leitmotiv d'autres œuvres filmiques comme *Hell Notes* (1990/2017) et *My Saints* (2014), où les liens entre possession et déjection sont traités par l'entremise de Freud et de Genet, ainsi que d'une abondante production photographique, cette exploration tâtonnante des zones de malaise, de honte et de souffrance, tant personnelles que collectives, permet de circonscrire un espace de vulnérabilité partagée où l'on ne peut finalement que se laisser absorber.



aural realm

(La servitude volontaire)



Mathematical structure of

Zero

PERTE DE VISION

Absorbée, Moyra Davey l'est tout particulièrement par ce qu'elle décrit, parlant de l'œuvre effrénée produite par Guibert après son diagnostic de VIH/sida, comme l'un des traitements les plus courageux des thèmes de la maladie et de la mort qu'elle connaisse. Depuis que l'artiste se sait elle-même atteinte de la sclérose en plaques, la maladie ne cesse également de faire effraction dans son travail, mais de façon plus retenue et discontinuée, sans cette urgence qui commandait chez Guibert l'ultime dévoilement de soi. L'économie symptomatique de l'écriture de Davey n'est pourtant pas étrangère à celle de l'écrivain français : elle est faite d'une succession de maux imprévisibles (douleurs et engourdissements, sommeil trouble, vision altérée, incontinence, constipation), d'épisodes cliniques et de médicaments aux noms cryptiques (Interferon, Cymbalta, Lyrica, Sepia, Lycopodium...), lesquels pénètrent aussi subrepticement son univers visuel, souvent sans que l'on en soit prévenu.

Dans son texte *Notes on Photography & Accident* (2008), sous l'entrée « Vision », Davey écrit :

I'm working haltingly on this essay while simultaneously undergoing treatment for optic neuritis in my left eye. My doctors are kind people who especially want to help me because I am a photographer ; my ophthalmologist collects Leicas and is always eager to discuss optics and lenses and uses the terminology of f-stops and "shutting down" to describe the darkened sight in my affected eye. I don't tell my doctors that my production of photographs has dwindled to a trickle, that I've grown melancholic and ambivalent about photography. After all, one of the motivations for this essay has been to try to rekindle a desire to make images.

Une vingtaine d'années plus tôt, six ans après avoir publié son roman *Des aveugles* (1985), Guibert confiait dans *Cytomégalo virus* (1991) sa propre hantise de perdre la vue à cause du sida, alors que dans son cas, c'était la vision de l'œil droit qui s'obscurcissait. La photographe new-yorkaise n'a pas relevé cette correspondance – à eux deux, ils auraient fait un aveugle complet ou un voyant parfait, c'est selon –, mais elle a mis son expérience de la cécité en parallèle avec le virus dans

une œuvre pénétrante intitulée *Notes on Blue* (2015). Ce montage de séquences Super 8 et de vidéo numérique, filmées à dix ans d'intervalle, est dédié au réalisateur britannique Derek Jarman, dont le dernier film, *Blue* (1994), superpose un monologue autobiographique à un plan monochrome unique de *International Klein Blue* (couleur qui envahissait sa vision dégradée par le sida à la fin de sa vie). Ponctuées de citations de Jorge Luis Borges, de Virginia Woolf, d'Anne Sexton, de Rainer Werner Fassbinder et de PJ Harvey, les « notes sur le bleu » de Davey proposent une méditation à plusieurs entrées sur l'aveuglement et la maladie comme lieu limite mais fertile de production artistique : un lieu doté d'une temporalité interne dont la logique narrative défie, en partie, le cours réel des événements.

Guibert, dans ses derniers livres, affirmait que l'infection mortelle l'avait placé dans un nouveau rapport au temps amplifiant le sentiment de vie suscité par l'acte d'écrire, ce à quoi il tenait, disait-il, davantage qu'à son existence en tant que telle. De même, pour Davey, faire de l'art relève d'une nécessité vitale sans cesse menacée, non pas par l'imminence de la mort, mais par la mélancolie, les défaillances de son corps et l'emprise pharmacologique de son cerveau. Entre l'insémination scripturaire fantasmée de l'un – insémination qui serait aussi une contamination, dans des corps favorables comme des hôtes pour le virus ? – et le désir de production visuelle chancelant de l'autre, une image s'interpose alors, poignante de vérité : une reconstitution contemporaine, par le fils de l'artiste, d'une photographie bien connue de Guibert montrant un jeune homme nu, de dos, penché sur sa table de travail dans un nuage de fumée³. Il y aurait peut-être, dans cette image que Davey insère maintenant un peu partout, une opération reproductrice plus inconsciente, à entendre dans sa différence avec la citation initiale du *Mausolée des amants* : mettre, près de 20 ans après sa naissance, un fantasme de photographie dans un corps familial.

3 – Hervé Guibert, *Sienna*, 1979 ; Barney Simon-Davey, *Untitled (Eric, after Hervé Guibert)*, 2014.

