

122038/  
.A.  
.CL.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉTOURNEMENT ARTISTIQUE DE LA  
PERFORMANCE SPORTIVE  
DANS UNE PRATIQUE DE L'INSTALLATION

MÉMOIRE – CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
CAROLINE ST-LAURENT

AVRIL 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Avant toute chose, j'aimerais remercier ma directrice de recherche Gisèle Trudel, professeure à l'École des arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal, pour son encadrement et son temps, pour ses questions pertinentes et pointues qui m'ont permis d'évoluer à travers ma recherche.

Je remercie tous les professeurs et les chargés de cours que j'ai côtoyés durant ces deux dernières années, pour leur générosité dans leur enseignement et l'intérêt porté à mon travail. Parmi ceux-ci, un merci spécial à Monique Régimbald-Zeiber, à David Tomas, à Stephen Schofield, à Mario Côté et à Gregory Chatonsky pour leur soutien et les riches échanges que nous avons eus ensemble. Merci à Jean Talbot pour son aide technique à la construction de mon projet de *Machine* dans l'atelier de métal et à mon cousin Pierre-Luc Harvey, pour ses calculs en mécanique.

Je tiens aussi à remercier chaleureusement mon conjoint Gabriel Monette pour son appui constant tout au long de ce parcours, et ma sœur Marie-Claude St-Laurent pour ses précieuses relectures, son soutien moral et son inspirante vision artistique. Un gros merci à Stéphanie St-Laurent et à Ariane Paradis pour s'être prêtées au jeu à plusieurs reprises, ainsi qu'aux athlètes et à tous mes merveilleux/euses collègues de la maîtrise et amis/es qui ont collaboré aux expérimentations de mes dispositifs. Merci à Nadège Grebmeier Forget pour sa grande implication dans la coordination du projet Leipzig-Montréal. Sans oublier Robert St-Laurent et Carmelle Harvey pour leurs encouragements, leurs nombreux déplacements Rimouski / Montréal et leurs généreuses commandites.

Enfin, je remercie HexagramUQAM d'avoir accueilli mon projet de fin de maîtrise. Merci à Martin Pelletier, à Carl Aksynczak et à Catherine Béliveau de HexagramUQAM ainsi qu'à Lise-Anne Simard, à Stéphane Beaudet et à Jean-Philippe Thibeault, techniciens en vidéo de l'École des arts visuels et médiatiques pour leur soutien technique. Le dernier volet de la production a été rendu possible grâce au programme d'Assistance à la production du centre d'artistes OBORO et à son équipe. Merci à Stéphane Claude (prise de son et mixage sonore) et à Léna Mill-Reuillard (prise de vues) pour leur précieuse collaboration à la vidéo *Vélo à écrire / Vidéo-performance Blackbird*. Merci à la Fondation de l'UQAM, au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et au Fonds de recherche québécois sur la société et la culture (FQRSC) pour leur soutien financier au cours de mes études. Merci à Mme Micheline Dussault pour la révision de ce texte.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	iii
LISTE DES FIGURES .....	vi
RÉSUMÉ .....	viii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
TRAVERSER LES DISCIPLINES .....	7
I.1 Sport ↔ Sociologie.....	7
I.2 Art ↔ Sport .....	12
I.3 Les règles du jeu ↔ Les contraintes .....	17
I.4 Performance sportive ↔ Performance artistique .....	28
I.5 La répétition en sport ↔ La pratique en art .....	30
CHAPITRE II	
LE CONTRE-DISPOSITIF DANS SA MISE À L'ÉPREUVE .....	32
II.1 Les dispositifs de pouvoir et le contre-dispositif .....	32
II.2 <i>Vélo à écrire</i> (2011-2012) .....	34
II.3 <i>Vélo à écrire : conférence / performance</i> (2012) .....	35
II.4 <i>Vélo à écrire / Performance Blackbird</i> (2012) .....	37
CHAPITRE III	
JOURS D'ÉPREUVES .....	42
III.1 <i>Vélo à écrire / Vidéo-performance Blackbird</i> (2012) .....	42
III.2 Effets et rôles de la répétition .....	45
III.3 Corps ↔ machine ↔ langage .....	45
III.4 Cycles ↔ répétitions ↔ liberté .....	49
CONCLUSION .....	52
ANNEXE A	
TEXTE PRODUIT PAR LE LOGICIEL DE TRAITEMENT DE LA VOIX, LORS DE LA CONFÉRENCE / PERFORMANCE RÉALISÉE DANS LE CADRE DU FORUM RECHERCHE-CRÉATION, UQAM, 11 AVRIL 2012 .....	54
ANNEXE B	
PAROLES DE LA CHANSON BYE BYE BLACKBIRD, COMPOSÉE PAR MORT DIXON (1926) .....	55

## ANNEXE C

TEXTES PRODUITS LORS DE LA PERFORMANCE BLACKBIRD, MAISON DE LA CULTURE NOTRE-DAME-DE-GRÂCE, 1<sup>ER</sup> SEPTEMBRE 2012 ..... 56

## ANNEXE D

TEXTES PRODUITS LORS DE LA VIDÉO-PERFORMANCE BLACKBIRD, OBORO, 21 SEPTEMBRE 2012 ..... 58

RÉFÉRENCES ..... 60

- 1.1 N. Laurent, C. Gervais (2009). *Les gens à l'heure d'après*. Paris : La Librairie de la vidéo. .... 6
- 1.2 Malinvaldi, L. (1988). *Leçons de choses, carnet de l'Enseignant-Éducateur de l'école*. .... 8
- 1.3 Fagnoul, M. (2002). *Les arts de la scène*. Collection École Municipale d'Art Contemporain de Paris. .... 14
- 1.4 Murray, M. (1991). *After Nick Borchard: Art and the dual nature of war*. .... 15
- 1.5 Murray, M. (1995). *Directing disaster 10*. .... 16
- 1.6 N. Laurent, C. Gervais (2011). *Expérimentation avec Stéphane N. Laurent (vidéo sur DVD)*. .... 18
- 1.7 N. Laurent, C. Gervais (2012). *Expérimentation avec Anne Paré (Agnes Nyth - Québec de l'État des sciences de l'QMC)*. .... 19
- 1.8 N. Laurent, C. Gervais (2011). *Autres paroles*. .... 20
- 1.9 N. Laurent, C. Gervais (2011). *Expérimentation avec des jeunes musiciens (vidéo sur DVD de la vidéo)*. .... 24
- 1.10 N. Laurent, C. Gervais (2012). *Expérimentation avec les danseurs de l'Association Canine. Vidéo, Julie Morin, Anne Paré et Stéphane N. Laurent*. .... 25
- 1.11 Kato, S. (1975). *Choreography Puppets and puppets*. *Agropolis, Musée ethnographique de la Ville de Paris*. .... 26
- 1.12 Rosset, T. (1998). *Le Fleu d'Opéra, Les Miroirs*. Londres. .... 30

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
0.1	St-Laurent, C. (artiste). (2006). <i>La brassière à fort soutien</i> . . . . .	5
0.2	St-Laurent, C. (artiste). (2006). <i>Les gants à talons hauts</i> , 3 min 46 s (arrêts sur image de la vidéo) . . . . .	6
1.1	Riefenstahl, L. (réalisatrice). (1938). <i>Lanceur de disque</i> , extrait du film <i>Olympia (Les Dieux du stade)</i> . . . . .	9
1.2	Fauguet, R. (artiste). (2000). <i>Sans titre</i> , Collection Fonds Municipal d'Art Contemporain de Paris . . . . .	14
1.3	Barney, M. (artiste). (1991). <i>Mile High Threshold: flight with the anal sadistic warrior</i> . . . . .	15
1.4	Barney, M. (artiste). (2005). <i>Drawing Restraint 10</i> . . . . .	16
1.5	St-Laurent, C. (artiste). (2011). Expérimentation avec Stéphanie St-Laurent (arrêts sur image) . . . . .	18
1.6	St-Laurent, C. (artiste). (2012). Expérimentation avec Ariane Paradis, Agora Hydro-Québec du Cœur des sciences (UQAM)	19
1.7 à 1.9	St-Laurent, C. (artiste). (2011). <i>Relais papillon</i> . . . . .	22-23
1.10	St-Laurent, C. (artiste). (2011). Expérimentation avec des nageurs amateurs (arrêt sur image de la vidéo) . . . . .	24
1.11 et 1.12	St-Laurent, C. (artiste). (2012). Expérimentation avec les danseuses contemporaines Corinne Crane, Jade Marquis, Ariane Paradis et Andrée-Anne Rathé . . . . .	25
1.13	Lake, S. (artiste). (1976). <i>Choreographed Puppets</i> , photographie argentique, tirage cibachrome, 16 x 20 pouces . . . . .	26
1.14	Rossotti, T. (artiste). (2008). <i>The Flux Olympiad</i> , Tate Modern, Londres . . . . .	30

2.1 et 2.2	St-Laurent, C. (artiste). (2011). <i>Vélo à écrire</i> . Dispositif d'exercice pour corps et langage . . . . .	35
2.3	St-Laurent, C. (artiste). (2012). <i>Vélo à écrire : conférence / performance</i> . . . . .	36
2.4	St-Laurent, C. (artiste). (2012). <i>Vélo à écrire / Performance Blackbird</i> , Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce . . . . .	39
2.5 et 2.6	St-Laurent, C. (artiste). (2012). <i>Vélo à écrire / Performance Blackbird</i> . Cadre des statistiques et détail, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce . . . . .	40
3.1	St-Laurent, C. (artiste). (2012). Système d'enregistrement, régie audio OBORO . . . . .	43
3.2	St-Laurent, C. (artiste). (2012). <i>Vélo à écrire / Vidéo-performance Blackbird</i> (arrêt sur image de la vidéo) . . . . .	44
3.3	Rokeby, R. (artiste). (1998) <i>The Giver of Names</i> . . . . .	46
3.4	Rokeby, R. (artiste). (1990). <i>Very Nervous System</i> . . . . .	47
3.5	Shaw, J. (artiste). (1988-1989). <i>The Legible City</i> . . . . .	49

## RÉSUMÉ

Performer, dominer ↔ Répéter, expérimenter ↔ Se dépasser, s'épanouir

Mon mémoire-crédation propose une réflexion sur le corps performant à travers une recherche qui allie l'art et le sport. Ce texte d'accompagnement aborde d'abord la notion de « disciplinarisation » du corps (Foucault, 1975) pour comprendre les origines du corps sportif et du sport tel qu'on le connaît aujourd'hui, avec son organisation, sa spectacularisation et sa forte médiatisation. Il se penche également sur le culte de la performance dans notre société, un mode d'existence où l'autonomie, l'ambition, la compétition et le dépassement de soi sont les mots d'ordre.

Ma recherche porte sur le détournement artistique de la performance sportive. Je conçois des dispositifs en lien avec les concepts de Foucault et d'Agamben, dans lesquels ou avec lesquels le corps féminin performe. Je m'intéresse aux effets des mises à l'épreuve de ces dispositifs sur le corps des participantes et aux relations créées entre ses constituants (ex. : effort, machine, technologie, langage). J'aborde ma pratique artistique comme une réflexion sur l'entrecroisement des disciplines de l'art et du sport, en jumelant leurs notions de performance, leurs exploits et leurs échecs. D'autres analogies entre ces disciplines sont formulées en ce qui concerne les règles et les contraintes, les espaces de pratique et le rôle de la répétition. Comment est-ce que mes dispositifs performatifs peuvent activer autrement les principes de la répétition qui sont au cœur de la discipline ? Comment sortir du cadre disciplinaire ?

Dans ma pratique, je conçois le *contre-dispositif*, terme également emprunté à Agamben, comme une façon de détourner le dispositif disciplinaire qui enferme et contrôle l'individu. Je l'entrevois également comme un moyen de dérégler la quête de performance (en termes d'excellence). Mon *contre-dispositif* dérègle aussi la répétition pour provoquer de nouveaux processus, pour ouvrir son potentiel créatif. Quels sont les effets de ces détournements et de ces dérèglements – déplacement des espaces de pratique, changement des règles d'un sport ? Dans la mise à l'épreuve de ces *contre-dispositifs*, le corps sportif n'est pas glorifié : c'est plutôt son épanouissement, construit avec l'effort et la pratique artistique à travers des contraintes, qui est mis en avant.

MOTS CLÉS : PERFORMANCE, SPORT, DISPOSITIF, CONTRE-DISPOSITIF, DISCIPLINE, TRANSDISCIPLINARITÉ, RÉPÉTITION.

## INTRODUCTION

Le corps performant est au centre de ma pratique en installation, en vidéo et en performance. Dans les travaux réalisés avant mes études de maîtrise, entre 2006 et 2009, je créais des mises en scène où le corps était mis à l'épreuve et mis en tension avec des sculptures de matériaux divers (métal, textile, latex). Ces actions étaient documentées par la photo ou la vidéo, ou manipulées au moyen de procédés vidéographiques : transferts d'échelle, incrustations ou intégrations dans l'espace architectural. Dans *La brassière à fort soutien* (2006), mon corps était mis au défi de tenir en équilibre sur la poitrine, les pieds pointant vers le plafond, attaché à une brassière de métal juchée sur deux longues tiges d'acier, d'une hauteur de plus de cinq pieds (Figure 0.1). Dans la vidéo *Les gants à talons hauts* (2006), le défi était de marcher sur les mains en portant des gants de soirée sur lesquels des talons de souliers avaient été fixés (Figure 0.2). Ces deux projets problématisent la recherche d'équilibre au sens premier et figuré (physique et psychique). Ils tournent en dérision la quête de la perfection du corps en détournant des objets du quotidien qui sculptent la silhouette de la femme. Ces explorations du culte du corps et de sa mise à l'épreuve ont contribué à orienter ma recherche à la maîtrise sur un type particulier de corps performant, le *corps sportif*.

Anciennement gymnaste, je suis familière avec la problématique de la quête de performance. J'ai progressivement transposé dans ma pratique artistique plusieurs notions liées à la pratique de la gymnastique, telles que la mise à l'épreuve du corps, la recherche d'équilibre et de perfection, la compétition et la répétition. J'aborde cette pratique comme une réflexion sur l'entrecroisement des disciplines de l'art et du sport, en me questionnant sur la notion de performance, ses exploits et ses échecs. Je souhaite alors traverser les deux disciplines par ma recherche, pour en générer une nouvelle lecture.

Dans le cadre de ma maîtrise, ma recherche se concentre sur le détournement artistique de la performance sportive. Je conçois des dispositifs performatifs qui font performer le corps, et qui peuvent en apporter une nouvelle lecture. J'utilise le terme dispositif au sens où

les philosophes Michel Foucault et Giorgio Agamben<sup>1</sup> l'ont abordé dans leurs écrits. Cette acception du mot dispositif est intrinsèquement liée au concept de pouvoir et aux rapports de force liant individus, objets et institutions. J'utilise donc ce concept pour parler des objets et des systèmes (art, sport) que comprennent mes projets (des harnais pour suspendre le corps, des élastiques acrobatiques, des appareils d'entraînement, des outils technologiques, de l'écriture) mais surtout pour aborder les relations entre ces deux systèmes et les performeurs (les opérations avec leurs corps, leurs modes de pensée).

En termes de dispositifs, je m'intéresse aux puissances du corps sportif et à ses limites. C'est par l'expérimentation et la mise à l'épreuve de mes dispositifs que j'ai progressivement intégré la notion d'échec à mon questionnement sur le corps performant. Cela a eu beaucoup de répercussions sur ma démarche. J'ai alors commencé à réfléchir à mes projets en termes de *contre-dispositifs*, autre expression empruntée au philosophe (Agamben, 2006, p. 40). Pour concevoir ces *contre-dispositifs*, j'utilise plusieurs procédés : je détourne des objets du sport (ex. : harnais d'escalade, vélo stationnaire) de leur première fonction, je déplace des espaces de pratique dans la galerie, je change les règles de certaines pratiques sportives et j'impose de nouvelles contraintes aux performeuses. C'est alors, par ces détournements et ces dérèglements, que mes *contre-dispositifs* agissent autrement sur le corps performant et qu'ils remettent en question la performance comme spectacle d'excellence.

Parfois, c'est mon propre corps que je soumetts à leurs expérimentations, alors que d'autres fois, je sollicite la participation d'athlètes professionnels ou amateurs. Des gymnastes, des danseuses contemporaines, des nageuses et leurs entraîneurs ont ainsi contribué à la mise à l'épreuve de ces *contre-dispositifs*. La rencontre est très importante dans le processus : je souhaite poser un regard critique et humoristique sur le monde du sport tout en incluant des participants de ce milieu. Mes projets sont teintés d'humour et ils présentent souvent une grande part d'ironie. De cette façon, j'arrive à dépasser le cadre disciplinaire et les règles qui maintiennent les corps à leur place, à sortir le sport du contexte du sport et à l'amener en arts, et inversement, en traversant les deux disciplines avec une pratique intégrant l'humour et l'absurdité.

---

<sup>1</sup> Giorgio Agamben (né en 1942) est un philosophe italien.

Ce mémoire-création met en relation les deux projets qui constituent mon exposition de fin de maîtrise, *Exerciseur à nage sur place* et *Vélo à écrire / Vidéo-performance Blackbird*. Il vise à analyser ces œuvres et leurs enjeux. Il est divisé en trois chapitres.

Le premier chapitre, intitulé *Traverser les disciplines*, amorce une réflexion sur la question suivante : Comment peut-on sortir du cadre disciplinaire ? Pour comprendre les origines du corps sportif, un retour sur la culture physique de la Grèce antique semble incontournable. Toutefois, pour les besoins de ma recherche, j'ai choisi de me concentrer sur le concept de la « disciplinarisation » du corps du philosophe Michel Foucault et à celui du culte de la performance du sociologue Alain Erhenberg. Je fais alors le survol de ces études du corps performant qui traversent d'abord le 18<sup>e</sup> et le 19<sup>e</sup> siècles (Foucault), en passant par le 20<sup>e</sup> siècle avec le cinéma de Leni Riefensthal, avant d'en arriver à l'époque contemporaine (Erhenberg). J'explique en quoi ces recherches influencent ma pratique. Je présente ensuite le contexte artistique dans lequel ma pratique s'inscrit, en prenant pour appui la pensée de Jean-Marc Huitorel qui s'est penché sur les pratiques artistiques qui abordent le sport, et ce, particulièrement depuis une trentaine d'années. Je fais référence à une pratique incontournable lorsque l'on parle de résonance entre les deux disciplines, celle de l'artiste américain Matthew Barney.

Je souligne ensuite à quels moments l'art et le sport se traversent dans ma recherche. Des analogies entre les deux disciplines sont formulées, en ce qui concerne les règles, les espaces de pratique, les performances et le rôle de la répétition, en prenant pour exemple un projet en cours de réalisation, *l'Exerciseur à nage sur place* (2012, performance et installation vidéo). Ce projet, qui en est à sa deuxième version, déplace des espaces de pratique sportive dans un espace culturel et invite des athlètes à expérimenter des mouvements qu'elles connaissent, mais dans de nouvelles conditions. Je propose des pistes de réflexion sur les effets de ces transformations des exercices sur le corps des performeuses. L'œuvre photographique *Choreographed Puppets* (1976) de Suzy Lake est mise en relation avec ce travail afin de mieux comprendre l'idée du corps comme outil de contrôle, que l'on retrouve dans les deux projets.

Le deuxième chapitre intitulé *Le contre-dispositif dans sa mise à l'épreuve* aborde le concept de dispositif de pouvoir, tel qu'avancé par Foucault et Agamben. Je démontre ensuite comment mes dispositifs peuvent aussi être compris comme des *contre-dispositifs*. Le projet processuel *Vélo à écrire* (2011-2012), qui fait la conjonction du corps en mouvement et de l'expression orale / écrite avec un logiciel de reconnaissance vocale, est ensuite décrit et analysé à la lumière de ce concept. De plus, une des contraintes de la littérature *oulipienne* est mise en relation avec ce projet afin de souligner le rôle de l'ordinateur et du langage.

Le troisième chapitre se concentre sur la façon dont ma démarche a évolué durant cette recherche et sur les étapes qui m'ont menée à mon exposition de fin de maîtrise, *Jours d'épreuves*. La nouvelle version vidéo-performance de *Vélo à écrire / Performance Blackbird* est présentée. Je me concentre alors sur le rôle et les effets de la répétition propres à ce travail. Comment le dispositif performatif peut-il activer autrement les principes de la répétition qui sont au cœur de la discipline ? Deux installations interactives (*The Giver of Names*, 1998 et *Very Nervous System*, 1986-) de l'artiste torontois David Rokeby sont étudiées, puisqu'elles me permettent d'analyser les rapports entre le corps et la machine ainsi que les effets de l'apport du langage, enjeux que l'on retrouve aussi dans *Vélo à écrire*. Une œuvre de l'artiste australien Jeffrey Shaw (*The Legible City*, 1988-1989, installation interactive) est également évoquée afin de souligner le rôle différent du vélo dans les deux projets.

Pour conclure, j'aborderai le cheminement effectué sur le dispositif, l'humour et l'éclatement de la notion d'excellence – grâce à la réalisation de ces deux projets de fin de maîtrise, et ce, avant leur présentation finale. Cette exposition sera présentée à l'Agora Hydro-Québec du Cœur des sciences (UQAM), du 2 au 6 décembre 2012.



Figure 0.1 St-Laurent, C. (artiste). (2006). *La brassière à fort soutien*, sculpture (métal et ceinture de voiture), 49 x 36 x 68 pouces, photographie numérique, tirage 12 x 17 pouces. Crédits photos : Galerie Espace F (haut), Audrey-Maude McDuff (bas).

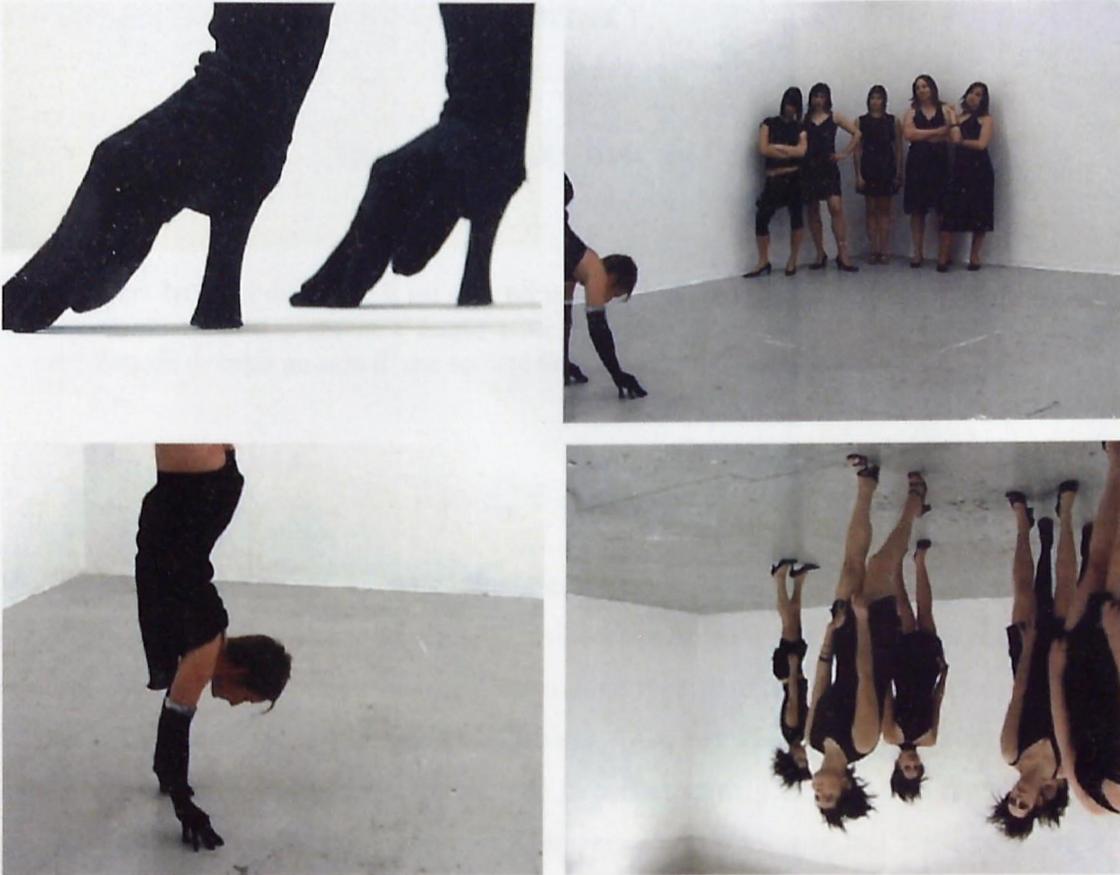


Figure 0.2 St-Laurent, C. (artiste). (2006). *Les gants à talons hauts*, 3 min 46 s (arrêts sur image de la vidéo). Caméra : Maude Landry. Avec : Marjorie Camiré, Gabrielle Forest Valois, Marie-Claude Garneau, Caroline St-Laurent, Marie-Claude St-Laurent, Marie-Josée St-Pierre et Marie-Lyne Tremblay. Distribution : Le Vidéographe.

## CHAPITRE I

### TRAVERSER LES DISCIPLINES

Le sport est sorti du sport, il est devenu un état d'esprit, un mode de formation du lien social, du rapport à soi et à autrui pour l'homme compétitif que nous sommes tous enjoins de devenir au sein d'une société de compétition généralisée.<sup>2</sup>

Alain Ehrenberg

Dans ce premier chapitre, deux disciplines s'entrecroisent et s'allient. La notion de discipline est ici présentée sous deux angles, soit comme autorité (qui impose des règles, ex. : un corps discipliné) et comme catégorie ou comme type d'activité (ex. : sociologie, sport, art). Comment sortir de ces cadres disciplinaires ? En lien avec une analyse critique des fondements du corps discipliné et du culte de la performance, j'affirme dans ma recherche que les deux types de disciplines peuvent se traverser. Cette alliance met aussi en relief la transdisciplinarité, cette manière de privilégier ce que traversent les disciplines, si présente dans le milieu de la création et de la recherche aujourd'hui.

#### I.1 Sport ↔ Sociologie

Pour comprendre les origines du corps sportif, je me suis intéressée à l'analyse de la « disciplinarisation » du corps réalisée par le philosophe français Michel Foucault. Dans le chapitre intitulé *Les corps dociles*, de son livre *Surveiller et punir* (1975), Foucault définit la discipline par des « méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps, qui assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité » (p. 161). La « disciplinarisation » est expliquée à travers l'histoire des formes de « dressage » du corps développées au cours des siècles, dans le contexte militaire, scolaire et

---

<sup>2</sup> Ehrenberg, A. (1991). *Le culte de la performance*. Paris : Calmann-Lévy, p. 14.

dans les régimes punitifs. Cette histoire rencontre celle des débuts du sport moderne, dans l'Angleterre victorienne (deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle), par « la convergence entre l'idéal du corps sportif et l'imaginaire élitiste des grandes écoles au sein desquelles il est pratiqué » (Robert, 2010).

Cette évolution passe notamment par l'ensemble des prescriptions médicales promouvant l'idéal d'un esprit sain dans un corps sain. Le corps nouveau doit se développer, optimiser ses ressources mais aussi canaliser son énergie vers des fonctions productives, socialement utiles. [...] On devine ici le mouvement qui conduira au corps glorieux et net idéalisé dans les fascismes européens (Robert, 2010).

Dans l'entre-deux-guerres, cet idéal du corps discipliné a été mis au service d'idéologies totalitaires (nazisme en Allemagne et fascisme en Italie). Le film *Olympia* (1938, *Les Dieux du stade*) de Leni Riefenstahl<sup>3</sup> témoigne de ce mouvement du corps sportif glorieux, mais dans ce cas, le sport devenait un sujet de propagande, voulant accorder au peuple germanique un statut supérieur, hiérarchisé. Ce documentaire a été tourné à l'occasion des jeux Olympiques d'été de Berlin, en 1936. Il a été réalisé après le grand succès d'un autre de ses films, *Triumph des Willens* (1934, *Le Triomphe de la volonté*), aussi commandé et financé par le régime nazi<sup>4</sup>. Pour son époque, Riefenstahl était une visionnaire au niveau technique. Elle a exploré de nouvelles méthodes cinématographiques parmi lesquelles on retrouve de longs travellings et des prises de vue en contre-plongée sur des hommes politiques, des militaires et des sportifs (Figure 1.1). Ces procédés agissent en magnifiant le corps, en lui donnant une apparence et une force surhumaines. Dans *Olympia*, l'esthétisme des corps des athlètes (surtout masculins) est mis en avant et ceux-ci sont présentés comme des héros nationaux. Ce film est selon moi un exemple très éloquent d'un dispositif cinématographique qui vise à orienter le spectateur vers une perception d'un peuple qui le montre discipliné, performant, voire dominant. Riefenstahl a d'ailleurs été largement critiquée pour le pouvoir de suggestion de ses images<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Leni Riefenshtahl (1902-2003) est une danseuse, actrice, réalisatrice et photographe allemande. « Malgré une œuvre remarquée entre 1932 et 1936, elle sera rejetée après 1945 par la plupart des cinéastes pour s'être associée au nazisme. » Source : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Leni\\_Riefenstahl](http://fr.wikipedia.org/wiki/Leni_Riefenstahl) (consulté le 15 septembre 2012).

<sup>4</sup> Le documentaire *Die Macht der Bilder : Leni Riefenstahl* (1993) réalisé par Ray Müller rend compte des critiques entourant le travail de la cinéaste et aussi de la façon dont elle a voulu se montrer



Figure 1.1 Riefenstahl, L. (réalisatrice). (1938). *Lanceur de disque*, extrait du film *Olympia (Les Dieux du stade)*. Source : [www.leniriefenstahl.de/eng/photo/olympia/7.html](http://www.leniriefenstahl.de/eng/photo/olympia/7.html) (consulté le 19 octobre 2012).

Les films de Riefenstahl et l'étude du concept foucauldien de la discipline ont contribué à ouvrir mon questionnement sur le corps performant. Je pense que leurs répercussions sur ma pratique ne font que commencer. Ce sont des ouvrages importants qui vont continuer à m'accompagner pour préciser ma pensée, et voici quelques-uns de leurs effets sur ma pratique.

Je me suis particulièrement intéressée aux effets de la « disciplinarisation » sur le sport actuel et au corps comme spectacle. Ces effets seront davantage explicités au deuxième chapitre, en revenant sur la façon dont le concept foucauldien de la discipline « a marqué le

---

ignorante face à la montée du nazisme dans son pays, et ce, malgré l'exil forcé d'un grand nombre d'artistes durant la même époque.

champ de la sociologie du sport » (Bert, 2006). Le corps comme spectacle est devenu une notion importante dans ma recherche et j'ai progressivement voulu la remettre en question. Cela m'a incitée à prendre position sur la façon dont je veux présenter le corps sportif. Au lieu de me tourner vers l'héroïsation du sport, le spectaculaire et le culte de la star, je m'interroge sur l'« envers de la médaille », sur la « contre-performance » du sportif, terme connu dans ce milieu. Je veux explorer l'échec, sans toutefois parler du corps sportif sous un angle déceptif. Je souhaite plutôt trouver des potentiels de création et d'émancipation du corps dans des contre-dispositifs qui permettent d'expérimenter autrement des mouvements, de façon à ce que les contraintes ne soient pas nécessairement disciplinaires. Je veux ainsi ouvrir la boucle de la répétition menant à l'excellence, propre à l'entraînement du sport. J'ai choisi de me pencher sur la pratique, sur les processus que le sportif traverse (entraînement, répétition), et moins sur le corps esthétique et la présentation d'exploits, comme résultat de ces opérations. Je vois donc le corps sportif comme un espace d'expression, autant individuel que collectif, qui se construit dans l'effort par la pratique, et ici, la pratique est artistique.

Je veux pousser davantage ma réflexion sur l'articulation entre le corps sportif et notre société actuelle, axée sur la performance. Je me suis alors penchée sur l'essai du sociologue français Alain Erhenberg, *Le culte de la performance* (1991). Dans cet ouvrage, l'auteur cherche à comprendre la place du sport dans nos sociétés à travers la compétition et il démontre de quelle façon la compétitivité s'est généralisée dans d'autres sphères que le sport, dans le monde des affaires et dans la vie personnelle, par exemple. Il aborde la dimension culturelle du sport et soulève d'importantes questions sur ses impacts sociaux et les excès liés à sa spectacularisation (notamment avec le « supporterisme »<sup>5</sup>, autre forme de dispositif, et son extrême, l'hooliganisme). Selon lui, le culte de la performance a pris son essor au cours des années quatre-vingt, à travers trois principaux phénomènes : le champion sportif est devenu un symbole d'excellence; la consommation est perçue comme un vecteur de réalisation personnelle et le troisième changement concerne le rapport de force du chef

---

<sup>5</sup> Le supporterisme vient du mot supporter-trice, amateur de sport qui manifeste son soutien à un sportif, à une équipe, à un club qui a sa préférence et à qui il apporte son appui, ses encouragements. Il désigne un comportement social qui engage l'individu, y compris son corps. Source : <http://cnrtl.fr/definition/supporterisme> (consulté le 20 septembre 2012).

d'entreprise, devenu un modèle de conduite, alors qu'il était l'emblème de la domination du patron sur l'ouvrier. Ehrenberg parle alors de l'apparition d'une nouvelle règle sociale, préconisant l'épanouissement personnel et l'initiative individuelle, des valeurs que l'on peut notamment associer à l'idéologie du capitalisme. Grâce au culte du corps, qui serait ainsi devenu une figure exemplaire de l'individualisme contemporain, la performance sportive est un modèle où la conformité ne suffit pas et donc où il faut se dépasser et donner le meilleur de soi-même.

L'autonomie qu'on exige de lui dans le domaine public prend ses appuis dans le domaine privé. [...] On ne lui demande plus d'obéir aux règles mais de construire sa réussite sur des ressources à développer : savoir communiquer, négocier, se motiver, gérer son temps. L'individu se voit ainsi enjoint de se produire lui-même. (Robert, 2010).

L'auteur allie ainsi le culte de la performance à un déclin de la discipline, au profit de l'autonomie. Cet énoncé est intéressant pour moi puisque je cherche aussi à sortir du cadre de la discipline. Ce passage vers l'autonomie m'apparaît alors comme un moyen d'atteindre un certain niveau de liberté, par contre, puisqu'il passe par un autre dispositif (le culte de la performance), je crois qu'il restreint encore l'individu. Bien que davantage autonome, il reste pris dans un système qui lui demande de performer, d'exceller. Dans ma pratique artistique, je souhaite pousser plus loin ce passage vers l'autonomie, pour atteindre une forme de liberté, en accentuant les variations processuelles d'un projet et l'humour présent dans ma manière de juxtaposer les différentes disciplines dans la réalisation d'une œuvre.

Cette étude se penche aussi sur le revers du modèle du corps performant et les effets reliés à l'impression de ne pas être à la hauteur qui se traduit par exemple, par la dépression, l'usage de drogues et le dopage en sport. Elle m'a permis de mieux comprendre les processus qui ont mené à la construction de notre société de performance et parallèlement, en observant ce culte avec un filtre sportif, de mieux définir le sport, tel qu'on le connaît aujourd'hui, avec ses structures associatives et sa régulation qui le contrôlent et qui visent à le rendre « juste » (ex. : division en catégories par poids des athlètes), et aussi avec son importante médiatisation. Le sport actuel est une industrie qui ne cesse d'accroître ses marchés (ex. : produits dérivés de toutes sortes, paris en ligne, commandites, télédiffusion). «Il [le sport]

fonctionne selon les lois du marché et incarne à la perfection les travers de la société du spectacle, dont les valeurs suprêmes sont l'apparence et la performance. » (Robert, 2010).

Ma pratique se situe en plein cœur de ce paradigme du corps performant. J'utilise le *corps sportif* pour poser un regard critique et humoristique sur notre société de performance. La figure de l'individu autonome dont parle Ehrenberg a des résonances avec mes projets récents, dans lesquels je détourne l'usage préétabli des exercices domestiques. J'ai transformé un vélo stationnaire en une machine à écrire et j'ai inventé un dispositif de suspension qui permet d'effectuer des mouvements de nage en dehors de l'eau. Ma réflexion est donc en quelque sorte passée du corps-spectacle (public) au corps individualisé (privé). D'un point de vue plus personnel, ce passage coïncide aussi avec mon parcours de sportive, de la gymnaste qui répète ses mouvements jusqu'à ce qu'ils atteignent un certain niveau de perfection, à la joggeuse et nageuse solitaire qui s'entraîne pour garder la forme. Je me questionne donc davantage sur ce corps autonome en quête de dépassement individuel, qui s'entraîne pour avoir le contrôle de lui-même. Cela m'apparaît alors comme une autre façon de détourner le spectacle du corps. Roland Barthes mentionne dans son documentaire *Le sport et les hommes* (2004), « le sport pose une question : qui est le meilleur ? [...] Parfois on veut lui faire dire autre chose ». C'est en traversant le sport par la pratique artistique que je souhaite apporter une vision singulière du corps performant, en l'investissant d'humour, d'absurdité et même de liberté.

## I.2 Art ↔ Sport

Lorsque le sport devient un sujet de la vie moderne et quand l'art passe par une certaine forme de réalisme, alors l'art s'intéresse au sport (Huitorel, 2005).

Dans son livre *La beauté du geste : l'art contemporain et le sport* (2005), le critique d'art français Jean-Marc Huitorel propose une analyse des pratiques artistiques qui traversent la discipline sportive. Il fait d'abord un survol chronologique des pratiques qui utilisent le sport, en commençant par les premiers témoignages (dessins) des « activités mobilisant le corps » dans l'Égypte ancienne et les représentations de scènes d'athlétisme (peinture

grecque) et des jeux du cirque de la Rome antique. Il passe notamment par les peintures de plein air et le réalisme qui représente les gestes du corps laborieux; les impressionnistes (ex : le ballet avec Degas, Cézanne et sa série de baigneurs réalisée entre 1894 et 1905), pour en arriver aux recherches photographiques d'Eadweard Muybridge et de Étienne-Jules Marey qui, entre 1880 et 1890, ont permis l'appréhension visible du mouvement, grâce à des techniques nouvelles. Je souligne aussi un passage au 20<sup>e</sup> siècle, qui démontre la façon dont les futuristes ont utilisé le sport pour articuler des recherches picturales en phase directe avec l'esprit du temps (mouvement, vitesse, machine, guerre, énergie).

Il est probablement plus juste d'avancer que l'histoire même du sport, au sens moderne du terme, dans la mesure où elle s'inscrit dans l'histoire générale des sociétés, ne pouvait qu'en épouser les tourments, la nourrir et s'en nourrir. En ce sens, le sport n'est ni libérateur ni facteur d'aliénation; il est un reflet parmi tant d'autres de la société qui le produit. (*Ibid.*, p. 71)

Cette citation expose bien les tenants du dispositif. Huitorel remarque que c'est à partir des années quatre-vingt et davantage lors de la décennie suivante, que le monde de l'art a progressivement investi le monde du sport. De ces artistes qui abordent le sport dans leur pratique, il soulève différentes méthodes et stratégies. Certains l'utilisent comme sujet, d'autres comme métaphore du monde de l'art (ex. : les héros du sport et les vedettes en arts) ou encore comme reflet de la société de performance (ex. : pour parler de la compétitivité généralisée, du spectacle sportif). Des artistes s'intéressent aux formes créées par le corps, à ses performances et à ses exploits, tels Douglas Gordon et Harun Farocki. Ils jouent avec ses règles et ses contraintes. Ils s'intéressent aussi aux enjeux sociaux et politiques du sport, à ses différents contextes culturels, ainsi qu'aux questions de surveillance, d'identité individuelle ou d'appartenance qu'il soulève. Ils détournent et déplacent les espaces de pratique du sport (les terrains), ses objets et accessoires. Ainsi, l'artiste français Richard Fauguet imprime le parcours d'une balle de ping-pong en marquant d'un trou tous les endroits où la balle aurait fait un rebond sur la table (Figure 1.2).

En laissant les traces de ses frappes, cette œuvre montre un terrain qui perd sa fonction d'être réutilisable. L'espace réutilisable est d'ailleurs un point commun des deux disciplines<sup>6</sup>. La galerie d'art, tout comme le terrain se doivent d'être réutilisables. On nettoie sa surface, on refait la glace, on remet l'espace à blanc. Selon moi, cette rencontre entre l'art et le sport est ici intéressante puisqu'elle permet en quelque sorte d'utiliser des aspects du monde du sport comme outil de compréhension des constituants du système de l'art et vice-versa.



Figure 1.2 Fauguet, R. (artiste). (2000). *Sans titre*, Collection Fonds Municipal d'Art Contemporain de Paris. Table de ping-pong trouée, 275 x 150 x 90 cm. Image tirée du site Web personnel de l'artiste : [www.galerieartconcept.com/2012/?page\\_id=170](http://www.galerieartconcept.com/2012/?page_id=170) (consulté le 19 octobre 2012).

L'Américain Matthew Barney est un artiste incontournable lorsque l'on parle de l'association entre l'art et le sport. Il met en scène son propre corps d'athlète dans des performances qui poussent le corps à ses limites. Pour le projet *Mile High Threshold : flight with the anal sadistic warrior* (1991), il a escaladé les murs de la galerie Barbara Gladstone de New York, nu, en portant sur lui des accessoires (harnais, pics à glace, etc.). Des

<sup>6</sup> Cette analogie a été soulevée par Gregory Chatonsky, alors chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal, dans le cadre du cours *Atelier de création interdisciplinaire* (automne 2010).

sculptures de matériaux mous et organiques faisaient aussi partie de la performance. Cette action révèle l'érotisme à travers l'alliance entre le corps sexué et l'endurance physique de l'athlète. Réalisée seul devant son caméraman, c'est la documentation de la performance qui est présentée au public (Figure 1.3).

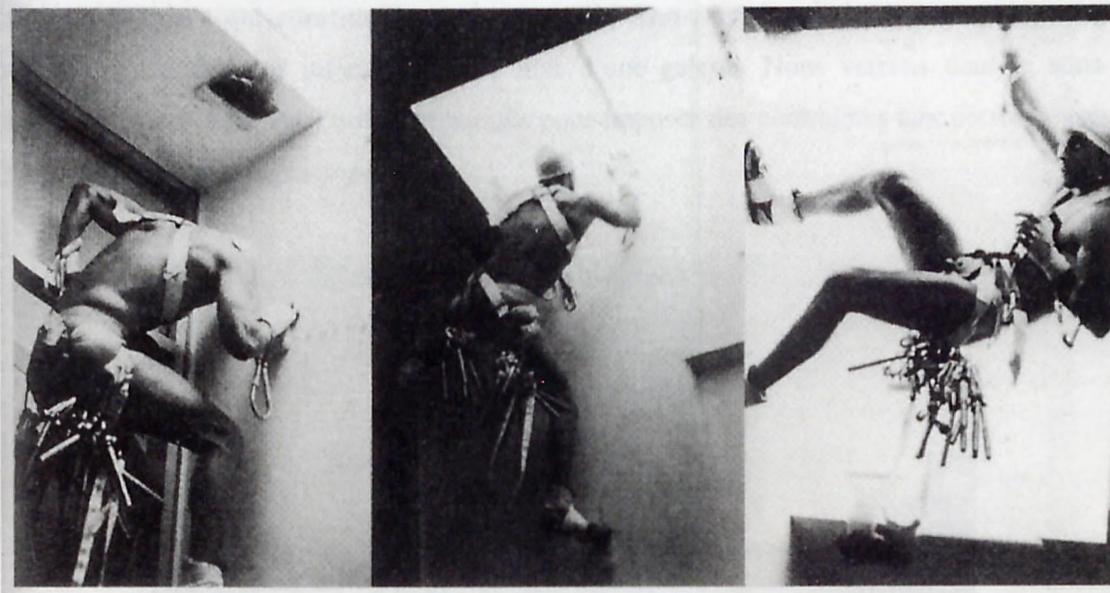


Figure 1.3 Barney, M. (artiste). (1991). *Mile High Threshold : flight with the anal sadistic warrior*. Image tirée du livre *La beauté du geste, l'art contemporain et le sport* (2005) de Jean-Marc Huitorel (p. 141).

Dans le projet d'envergure et de longue durée *Drawing Restraint*, débuté en 1987, qui comprend des vidéos, des dessins, des sculptures et des photographies, Barney se donne des contraintes dans les actions de peindre et de dessiner. Dans l'une d'entre elles, il saute sur un trampoline pour atteindre le plafond, utilisé comme surface de marquage (Figure 1.4). Il détourne alors l'utilisation de l'engin sportif pour expérimenter une contrainte à performer le dessin. L'art et le sport se rencontrent alors ici de façon explicite et un commentaire sur l'art est aussi sous-jacent à l'œuvre. Pour ce projet, Barney s'est intéressé à l'hypertrophie d'une partie du corps et aux dispositifs qui augmentent la difficulté d'un exercice et que s'imposent des athlètes, dans le but de développer un muscle (ex. : les poids portés aux chevilles pour la

course)<sup>7</sup>. Il transpose alors ce concept à la création pour susciter un discours critique sur le monde de l'art. Par ces contraintes, il soulève en quelque sorte les difficultés à surmonter dans le processus de création de l'œuvre. Il met ainsi l'accent sur la pratique, sur le processus – ce qui nous est moins souvent montré dans la pratique sportive – bien que le résultat demeure très près du spectacle éblouissant de la force physique du corps. Dans une autre des mises à l'épreuve qui constitue le projet *Drawing Restraint*, Barney est suspendu par un harnais d'escalade pour intervenir sur le mur d'une galerie. Nous verrons dans le sous-chapitre suivant comment j'utilise le harnais pour imposer des contraintes aux performeuses (projet *Exerciseur à nage sur place*).



Figure 1.4 Barney, M. (artiste). (2005). *Drawing Restraint 10*. Crédit photo : Reggi Shiobara. Image tirée du site : <http://dailyserving.com/> (consulté le 19 octobre 2012).

Je m'intéresse à ce qui peut traverser l'art et le sport, plus particulièrement ce qui concerne les règles, les espaces de pratiques, les performances et le rôle de la répétition dans les deux sphères, là où l'action performative dépasse la discipline de départ.

<sup>7</sup> Goodeve, N. (1995). Entrevue avec Matthew Barney. *Artforum*, mai 1995, p. 68.

### I.3 Les règles du jeu ↔ Les contraintes

Dans la pratique d'une activité sportive, les règles sont déterminées à l'avance, elles sont statiques, alors qu'en art, les règles sont labiles, dynamiques. Chaque artiste a la liberté de définir des règles et de s'imposer des contraintes. Que se passe-t-il si l'on change les règles d'un sport, si on modifie son espace de pratique ? Quels sont les effets de ces changements et de ces déplacements sur le corps des participants ?

Le projet de performance *Exerciseur à nage sur place* (2012) déplace des espaces d'entraînement dans l'eau et sur le sol, dans les airs. Il met à l'épreuve des dispositifs de suspension du corps que j'ai conçus. Deux athlètes féminines, l'une en natation et l'autre en danse contemporaine sont invitées à effectuer des mouvements qu'elles connaissent, dans de nouvelles conditions. Les deux participantes sont suspendues à l'horizontale, à environ un mètre du sol. Ces appareils comprennent des harnais spécialement rembourrés à l'avant du corps, des câbles de métal, des mousquetons, ainsi que des élastiques acrobatiques qui permettent des mouvements dynamiques.

Je demande à l'athlète en natation de reproduire la technique de la nage papillon avec les nouvelles contraintes du harnais. Elle répète l'exercice pour des séances d'environ cinq minutes. Ces séances sont de courte durée puisqu'elles sont très exigeantes. Son mouvement est différent de celui qu'elle connaît, pour plusieurs raisons. Contrairement à l'eau qui lui donne une résistance dans tous les sens, la résistance est ici due à la constante de rappel des élastiques. De plus, puisqu'elle exécute « le papillon » sur place, elle n'a pas à franchir une distance dans un temps donné. Les seules limites temporelles sont liées à l'épuisement de son corps et à l'inconfort de ses postures. Puisque je lui demande de faire un mouvement qui ressemble le plus possible à celui qu'elle effectue dans l'eau, elle veut créer un mouvement puissant et élégant : elle veut « bien performer ».

J'ai recueilli les impressions des deux participantes lors de leur première expérimentation du dispositif (Figures 1.5 et 1.6). Je les inscris ici avec leur permission.

La nageuse Stéphanie St-Laurent a d'abord été déstabilisée par la sensation d'être suspendue. Elle a pris quelques minutes pour se trouver de nouveaux repères dans l'espace. Elle a remarqué que l'exercice aérien était moins musculaire que dans l'eau et qu'il était conséquemment davantage exigeant pour le système cardio-vasculaire. Le dispositif était installé face à la vitrine de la galerie, donnant sur la rue Saint-Denis à Montréal. Des passants se sont arrêtés pour la regarder de l'extérieur. Elle a mentionné qu'elle n'était pas habituée à cette proximité avec le public : « Lorsque je nage, le public est installé dans les estrades. Dans l'eau, tu n'entends presque rien. Tu es englobée par le liquide ». Elle se sentait en représentation et me disait qu'elle était remplie d'adrénaline, un stress de « bien performer ». Je lui ai demandé si elle se sentait plus libre que dans l'eau. Elle a pris quelques secondes pour répondre. Je pense que le fait qu'elle soit attachée l'a fait hésiter. Elle a répondu qu'elle croit que oui puisqu'elle ne sentait pas la pression d'avoir à atteindre un standard de temps. Elle m'a dit qu'elle avait beaucoup de plaisir à faire son mouvement autrement, sans se mouiller.



Figure 1.5 St-Laurent, C. (artiste). (2011). Montage photo d'après des arrêts sur image de la vidéo prise lors de l'expérimentation avec Stéphanie St-Laurent, Centre d'expérimentation de la maîtrise (CDEx), UQAM.



Figure 1.6 St-Laurent, C. (artiste). (2012).  
Expérimentation avec Ariane Paradis, Agora Hydro-  
Québec du Cœur des sciences, UQAM.

La danseuse Ariane Paradis a aussi été déstabilisée par sa nouvelle proprioception et par le déplacement de son centre de gravité. Elle a rapidement remarqué que chacun de ses mouvements avait une répercussion sur le reste de son corps. Je lui demande de s'inspirer des mouvements de la nage (les décortiquer, les inverser) mais aussi de la position et de la résistance que lui offre le système de suspension pour créer des enchaînements. La contrainte est alors plus ouverte pour Ariane que pour la nageuse. À la question : « Est-ce que tu te sens plus libre, en comparaison avec le sol mais aussi dans la contrainte que je te donne ? » Elle me répond « non, mes mouvements sont pour la plupart réduits au plan frontal (devant,

derrière) à cause des câbles ». Je lui ai demandé ce qui est différent et elle a répondu que la grande différence est liée aux élastiques acrobatiques qui lui permettent « de créer des rythmes différents, des niveaux différents » et qu'au sol, « ces mêmes connexions ne seraient pas possibles, car la gravité n'est pas la même ». Je lui ai demandé si ce dispositif lui permet d'explorer autrement les limites de son corps :

« Oui, il me permet d'expérimenter des mouvements qu'il me serait impossible d'explorer au sol. Habituellement, les mouvements ont tous un rapport au sol. Le repoussé du sol est alors primordial qu'on soit debout ou couché sur celui-ci. Avec le dispositif, je dois utiliser la gravité d'une autre façon. C'est une grande différence. Au lieu de repousser le sol avec mon corps, je dois évaluer la répercussion de chacun de mes mouvements sur le reste de mon corps. Par exemple, si mon bassin n'est pas bien aligné, qu'il a une petite déviance vers la gauche, il me sera alors impossible de faire un mouvement frontal net inspiré de celui de la natation, car tout me dirigera vers la gauche. »

« [...] Depuis que je danse et que j'enseigne le Pilates, je parle beaucoup de la connexion tête / coccyx. Avec le dispositif, je me sens comme un serpent. La connexion que je peux faire est globale, c'est-à-dire de ma tête jusqu'au bout de mes orteils. Chacune de mes articulations est utilisée pour donner l'effet de vague qu'on voit dans la nage papillon. C'est vraiment intéressant, car il faut non seulement bien articuler son corps, mais aussi bien gérer les forces de ses muscles afin de toujours rester dans le plan frontal. Cette connexion globale serait impossible au sol. »

Dans l'optique d'identifier les effets de la discipline qui traversent deux disciplines, les impressions de la nageuse et de la danseuse ont joué un rôle très important dans la conception de mon projet. Elles m'ont permis de comparer les effets du dispositif de suspension sur leurs corps et de faire des choix concernant la mise en relation des deux performances. La nageuse Stéphanie St-Laurent a donné des considérations physiques davantage liées à la technique, à l'exécution des mouvements. En tant qu'étudiante en réadaptation physique, elle m'a aussi confirmé que mes harnais étaient bien conçus et que leurs sangles étaient placées à des endroits stratégiques pour permettre un bon support du corps à l'horizontale, tout en évitant les blessures. Pour sa part, en tant que professionnelle du milieu de la danse – une discipline qui allie l'art et le corps sportif –, Ariane Paradis a selon moi apporté une vision plus artistique. En fonction de sa formation, elle pouvait apporter une lecture plus sensible de ses mouvements dans l'espace.

Ce projet-là a créé une nouvelle expérience pour les deux athlètes, en expérimentant quelque chose qu'elles connaissent, dans de nouvelles conditions. L'œuvre se situe dans l'action, dans l'expérience sensible de nouveaux types de mouvements pour les performeuses. Selon moi, le dispositif sans l'athlète, n'est pas une sculpture indépendante qui fait objet d'art, mais il pourrait par contre potentiellement être commercialisable dans le monde du sport, comme un objet de pratique en salle d'entraînement. Je suis intriguée par ce type de débordement, le passage que peut faire un objet dans plusieurs domaines. Les participantes m'ont dit qu'elles croient que cela pourrait améliorer leur technique, qu'elles en veulent un à la maison. L'objet en soi n'est selon moi pas de l'art, mais pourrait être un objet usuel. Le dispositif devient ainsi élargi, car il n'est plus restreint à un seul domaine. Il peut passer du monde de l'art au sport, et ensuite se retrouver dans une maison, où les règles de son pouvoir / usage continuent à se transformer. J'aimerais bien poursuivre cette réflexion et peut-être même faire les démarches pour faire breveter mon exercice. Mais je me pose tout de même la question suivante : suis-je en train de participer à la commercialisation du sport par l'art, comme le décrit Ehrenberg ?

Avant cette version du projet, j'ai réalisé plusieurs expérimentations. Les *exerceuses*, qui ont d'abord été conçus exclusivement pour faire de la nage sur place, ont été utilisés pour le projet *Relais papillon*<sup>8</sup>, une performance réalisée par quatre nageuses professionnelles. Je leur demandais d'exécuter un relais, donc de s'installer l'une après l'autre dans le système et de reproduire la technique du papillon jusqu'à l'épuisement de leurs corps (Figures 1.7 à 1.9). Le système de suspension était disposé devant la vitrine centrale de la galerie, vu de l'extérieur, à la manière dont sont placés les tapis roulants dans un centre d'entraînement physique. De l'extérieur, les nageuses semblaient dans un aquarium.

---

<sup>8</sup> Cette performance a été présentée au Centre d'expérimentation de la maîtrise (CDEx), en avril 2011, dans le cadre du cours *Atelier II* donné par le professeur David Tomas.





Figures 1.7 à 1.9 St-Laurent, C. (artiste). (2011). *Relais papillon*, performance avec les nageuses professionnelles Myriam Lahmidi, Valéria Gallon, Marie-Josée Doutre et Ariane St-Denis, Centre d'expérimentation de la maîtrise (CDEx), UQAM. Crédits photos : Janie Julien-Fort, Hyekyong Yun, Simon Gaudreau.

Après la performance *Relais papillon*, j'ai testé le dispositif avec des nageurs amateurs pour voir les différences entre leurs manières d'exécuter les mouvements par rapport aux professionnelles. La consigne était de reproduire quatre sortes de nages (papillon, crawl, brasse et une forme de nage libre). Une vidéo tournée sur fond vert témoigne de ces expérimentations (Figure 1.10). J'ai été surprise de voir que chaque personne avait son propre style, sa façon particulière de bouger et de profiter de la contrainte. J'ai alors senti à ce moment que le dispositif n'était pas seulement un système à faire bien performer, mais qu'il avait aussi un potentiel d'émancipation et d'affranchissement. Je commençais à saisir le rôle du contre-dispositif. C'était intéressant de voir comment les participants se débrouillaient et, indépendamment de leur statut d'amateur, comment certaines personnes maîtrisaient bien le mouvement de leur corps.



Figure 1.10 St-Laurent, C. (artiste). (2011). Arrêt sur image de la vidéo d'une expérimentation avec des nageurs amateurs. Avec Marie-Eve Beaulieu, Simon Bilodeau, Marjorie Camiré, Janie Julien-Fort, Mélanie Martin, Caroline St-Laurent, Marie-Claude St-Laurent et HyeKyong Yun.

Dans le but d'explorer de nouvelles possibilités du dispositif, j'ai fabriqué d'autres harnais et j'ai invité quatre danseuses (Figure 1.11 et 1.12). Je leur ai demandé de se laisser aller, de tester des mouvements lents, d'autres plus rapides et de jouer avec les limites du dispositif. C'était très stimulant de les voir bouger dans l'espace de l'Agora Hydro-Québec du Cœur des sciences. Plusieurs nouvelles formes sont ressorties dont des sauts, des courses dans le vide, des mouvements d'ouverture et de fermeture (corps groupé et étiré). C'est donc suite à ces expérimentations que j'ai décidé de mettre en relation les performances d'une nageuse et d'une danseuse pour comparer, d'une part, une utilisation davantage contrôlée (la nage papillon) et de l'autre, pour dépasser la discipline et les disciplines, pour aller vers une interprétation plus libre.



Figures 1.11 et 1.12 St-Laurent, C. (artiste). (2012). Expérimentation avec les danseuses contemporaines Corinne Crane, Jade Marquis, Ariane Paradis et Andrée-Anne Rathé, Agora Hydro-Québec du Cœur des sciences, UQAM.

L'œuvre *Choreographed Puppets* (1976) de l'artiste Suzy Lake<sup>9</sup> a selon moi une intéressante affiliation artistique avec ce projet (Figure 1.13). Dans cette œuvre photographique, l'artiste s'est fait lier les mains et les pieds avec des cordes noires et elle est suspendue à l'intérieur d'une structure ouverte en bois. Ses mouvements sont dirigés par deux marionnettistes, couchés sur le dessus de la charpente. Cette œuvre fait partie du corpus de l'artiste intitulé *The Body as Issue of Authority*, réalisé entre 1976 et 1986. « On peut voir dans l'œuvre de Lake l'attention accordée aux relations de pouvoir qu'implique le féminisme<sup>10</sup> comme le symbole d'un combat personnel [...] » (Hanna, 1993, p. 5).



Figure 1.13 Lake, S. (artiste). (1976). *Choreographed Puppets*, photographie argentique, tirage cibachrome, 16 x 20 pouces. Image tirée du site Web personnel de l'artiste : [www.suzylake.ca/](http://www.suzylake.ca/) (consulté le 19 octobre 2012).

<sup>9</sup> Suzy Lake (née en 1947) est une artiste américano-canadienne. Elle vit et travaille à Toronto.

<sup>10</sup> Selon Chris Weedon, « Le féminisme est une politique. C'est une politique orientée vers les changements à apporter dans les relations de pouvoir qui existent entre les hommes et les femmes dans la société. Ces relations de pouvoir structurent tous les aspects de la vie [...]. Elles déterminent qui fait quoi et pour qui, ce que nous sommes et ce que nous pourrions devenir. » (*Feminist Practice & Poststructural Theory* (1987), Londres, Basil Blackwell, p.1). Le féminisme peut donc ici être perçu comme une analyse du dispositif et de la puissance personnelle, tout comme l'intention véhiculée dans mon projet.

L'association de mon projet avec cette œuvre de Lake est d'abord formelle à cause de la suspension du corps, mais elle est aussi sémantique, puisque les deux œuvres mettent en question, à différents niveaux, les effets de domination sur le corps. Dans *Choreographed Puppets*, même si c'est l'artiste qui a demandé aux deux personnes de la manipuler, son corps leur est soumis : il est attaché et contrôlé. Il est vulnérable et devient un *corps marionnette*. Dans mon projet, je donne des consignes aux participantes. J'ai une certaine autorité sur elles. Je deviens en quelque sorte leur entraîneur dans le monde de l'art. Cependant, il n'y a pas cette évocation du corps manipulé, ce sont plutôt leurs corps qui manipulent le dispositif et vice-versa. Même si elles dépendent d'une autre personne pour les attacher et les détacher des câbles, pendant l'exercice, elles peuvent arrêter leur mouvement lorsqu'elles le veulent. Malgré les contraintes que je leur impose, elles sont tout de même libres dans la manière d'exécuter les mouvements, surtout la danseuse, à qui je laisse beaucoup de latitude dans la création. Je sens qu'elles profitent de la contrainte, qu'elles en soutirent du plaisir. Il y a, selon moi, cette idée d'émancipation des performeuses ainsi que le jeu avec la suspension et la force gravitationnelle, qui est différent du dispositif de Suzy Lake. De plus, contrairement aux cordes utilisées par Lake, les systèmes de suspension que j'ai réalisés ont été conçus avec un souci de confort. Les sangles ont été rembourrées aux points de support du corps. J'ai moi-même essayé plusieurs fois mes harnais en suspension, en cours de conception, avant de les faire porter par les participantes.

Il m'apparaît important de souligner que j'ai spécialement conçu ce modèle de harnais, qui suspend le corps à l'horizontale, pour le corps féminin. La longueur des élastiques acrobatiques a été calculée en prenant en compte le poids moyen des participantes. Les sangles passent entre et sous les seins. Ce choix est important. Tout comme Lake, ma pratique porte aussi un engagement féministe; bien que le corps soit attaché, il est libre, il s'agit d'une réflexion sur la suspension et les mouvements différents que cette nouvelle posture peut générer. Je ne crois pas que cette prise de position soit évidente dans ce projet, je pense qu'elle le devient lorsqu'on remarque la quantité de femmes qui participent à mon corpus d'œuvres. Pour *l'Exerciseur à nage sur place*, le féminisme est engagé dans l'œuvre, non pas dans le rapport de domination entre les participants comme dans le projet de Lake, mais plutôt à travers le fait que ce soit des femmes. Je veux donner la possibilité à ces

femmes de vivre l'expérience de leur sport sorti du contexte du sport, et leur donner de la visibilité, le monde du sport étant largement dominé par les hommes<sup>11</sup>.

Mon projet et celui de Lake sont donc des lieux de discours sur le statut du corps et ses relations avec le dispositif. Un discours sur la domination dans le projet de Lake, et une expérimentation de mouvements dans un contexte d'émancipation des performeuses, dans mon projet.

#### 1.4 Performance sportive ↔ Performance artistique

Au cours des années 60 et 70, les problématiques liées au corps (de l'artiste, du spectateur) étaient omniprésentes dans les pratiques en arts, notamment avec l'émergence de l'art conceptuel, du Land art, de la performance artistique et du happening (O'Reilly, 2010). Le corps était mis en question comme limite, comme sculpture vivante, comme lieu de rituel, comme expression de son appartenance sexuelle et de son identité. Stratégie destinée à briser les disciplines contraignantes du système de l'art, la performance artistique a largement contribué au décloisonnement des pratiques et des disciplines, qui caractérise l'art de cette époque charnière.

Le terme *performance* est riche en interprétations. Il m'apparaît pertinent de souligner l'utilisation du même mot dans les deux domaines. Le mot *performance* signifie en général l'action d'exceller. En sport, il désigne le résultat obtenu par un athlète. En finance, c'est la capacité d'augmenter les revenus. En arts, la performance est le corps comme moyen de création en direct, une mise à nu de l'acte de création. Dans mon travail, les deux attributions du terme sont intrinsèquement reliées puisque mes performances artistiques suscitent à leur tour un discours sur la problématique de la quête de la performance comme analyse critique de la quête d'excellence.

---

<sup>11</sup> « Les femmes sont les grandes exclues de l'univers sportif. Les événements au féminin cherchent encore leur public. Générant moins de fonds, leur couverture médiatique est négligeable et vice versa. Les femmes représentent 5 % des directeurs techniques nationaux, 11 % des entraîneurs nationaux, et seulement 27 % des licenciés en compétition. » (Dorelon et Robert, 2010, p. 4).

Dans le projet *Exerciseur à nage sur place*, la performance artistique rencontre la performance sportive. En plus de déplacer les athlètes dans la galerie, il confronte aussi le public de l'art à une performance physique qui intègre les notions d'aptitude et de compétence à une performance artistique : elles sont des professionnelles dans leurs disciplines respectives et ce sont elles qui performant dans mon projet.

La performance artistique a marqué une volonté d'ouverture du champ de l'art. Dans cet esprit, au cours des années 60, des artistes de Fluxus ont élaboré des « pièces à instructions » (*event scores*) où le participant n'a pas besoin d'être un expert dans la discipline, il n'a qu'à suivre les consignes pour que l'œuvre ait lieu. Par exemple, le livre d'artiste *Grapefruit* (1964) de Yoko Ono comprend 150 propositions d'actions qui font appel à l'imagination débridée. Dans les années 60, Georges Maciunas conçoit *The Flux Olympiad*, aussi une « pièce à instructions ». Ce projet détourne des pratiques sportives en modifiant les règles du jeu et en imposant, par exemple, de nouveaux accessoires et habits. Il constitue en une série de jeux et de courses qui ont été créés en collaboration avec d'autres artistes Fluxus et qui avaient pour but d'inverser « la traditionnelle notion de compétition »<sup>12</sup> (Rossotti, 2008). Un des jeux consiste à faire une course en portant des palmes alors qu'un autre est de jouer au soccer sur des échasses (Figure 1.14). Ces pièces n'avaient pas été réalisées jusqu'à récemment, en 2008, à la Tate Modern de Londres. Cette réactualisation de l'œuvre de Maciunas a été réalisée par Tom Rossotti qui a réuni sur les différents terrains conçus pour les jeux, des personnes des deux sexes et de groupes d'âges différents, incluant des enfants et des personnes âgées. Mon projet joue aussi avec l'idée d'instruction, de contrainte, mais celui-ci n'est cependant pas ouvert à un grand nombre de participants de tout âge. Il s'adresse à des personnes spécifiques, des femmes, souvent exclues du monde du sport, et parallèlement, du monde de l'art contemporain.

<sup>12</sup> Rossotti, T. (2008). Source : [www.tate.org.uk/context-comment/video/performance-flux-olympiad](http://www.tate.org.uk/context-comment/video/performance-flux-olympiad) (consulté le 20 septembre 2012).



Figure 1.14 Rossotti, T. (artiste). (2008). *The Flux Olympiad*, Tate Modern, Londres. Image tirée du site : [www.tate.org.uk/context-comment/video/performance-flux-olympiad](http://www.tate.org.uk/context-comment/video/performance-flux-olympiad) (consulté le 20 septembre 2012).

### I.5 La répétition en sport ↔ La pratique en art

Le rôle de la répétition, que ce soit en sport ou en musique, est de permettre au corps de « mécaniser » les mouvements, les gestes. Ces gestes sont enregistrés dans la mémoire du corps, ils deviennent des gestes mnémoniques. En sport, le but de la répétition est de s'améliorer, d'exceller, de gagner. On peut transposer cette idée de répétition dans les arts. En arts, la répétition remet en question le rapport à la discipline : le geste répétitif peut remettre en question le rôle de la répétition qui n'a pas le but d'exceller, et le statut disciplinaire de la production artistique. La pratique vise, selon moi, davantage à explorer les différentes possibilités, à trouver autre chose, qui n'a pas été pensé au départ.

Dans ma pratique, je répète mes performances, j'éprouve mes dispositifs, je les teste, les expérimente. Il y a aussi de la répétition dans mes thèmes obsessifs, dans mes questions. La réflexion sur mes sujets de recherche fait partie de l'entraînement, de la pratique. Par contre, la répétition donne autre chose. Elle vise à ouvrir des potentiels de création et non pas de répéter comme une boucle fermée qui tourne sur elle-même.

Dans *Exerciseur à nage sur place*, le défi est de transposer le mouvement dans les nouvelles contraintes du dispositif. Les deux participantes ne peuvent plus se fier à leur mémoire du mouvement puisque le contexte est totalement différent. Elles doivent s'inspirer des mouvements qu'elles connaissent pour en créer d'autres, pour créer un mouvement nouveau, adapté aux possibilités que leur offre le *contre-dispositif*. La répétition du nouvel exercice déplacé dans le monde de l'art a pour conséquence de modifier progressivement la technique qu'elles maîtrisent. La pratique ne donne pas nécessairement l'excellence, mais elle leur permet d'explorer les limites de leurs corps différemment. C'est là que le projet devient un lieu de discours sur le corps et ses relations avec le dispositif. Le *contre-dispositif* associé au corps apporte une nouvelle façon d'expérimenter une liberté.

## CHAPITRE II

### LE CONTRE-DISPOSITIF DANS SA MISE À L'ÉPREUVE

#### II.1 Les dispositifs de pouvoir et le contre-dispositif

À la suite de l'analyse des écrits de Michel Foucault, Giorgio Agamben (2006) décrit le dispositif comme « un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, d'institutions dont le but est de gérer, de gouverner, de contrôler et d'orienter – en un sens qui se veut utile – les comportements, les gestes et les pensées des hommes » (*Qu'est-ce qu'un dispositif?*, p. 28). La notion de dispositif est alors ici comprise comme une relation de pouvoir autant avec les objets et la technologie, qu'entre les êtres vivants.

Tel que mentionné dans le premier chapitre, la discipline est un dispositif de pouvoir pour Foucault. Il démontre comment le dispositif disciplinaire « vise, à travers une série de pratiques et de discours, de savoirs et d'exercices, à la création de corps dociles mais libres qui assument leur identité et leur liberté de sujet dans le processus même de leur assujettissement » (Agamben, p. 42). Foucault souligne les diverses formules de domination qui visent à répartir, à diviser, à « quadriller » et à dresser les corps des individus pour que leurs gestes et leurs mouvements soient efficaces. Les terrains de sport, comme espaces quadrillés et régulés, peuvent alors être compris comme des dispositifs. Les niveaux des compétitions (ex. : provinciaux, nationaux), les catégories, les systèmes de pointage, les positions et les rangs sont aussi des structures de hiérarchisation des corps. Les codes vestimentaires et les techniques des mouvements sont contrôlés et régis par des associations qui sont aussi des dispositifs.

Dans ma pratique, j'envisage aussi la discipline, la quête de performance et la répétition comme des dispositifs de pouvoir. Ces trois concepts se rapportent, selon moi, à l'idée de normalisation et de régulation. Ils sont des dispositifs de pouvoir puisqu'ils visent à gérer, à

contrôler le corps. Ces trois thèmes dans le sport, peuvent être des sources d'aliénation, mais ils peuvent aussi contribuer au bien-être, à la mise en forme du corps, au dépassement de soi, à la libération de l'esprit. Il s'agit ici de voir comment ces dispositifs interagissent avec le corps pour lui offrir de nouvelles expériences, de nouvelles sensations.

En détournant des pratiques sportives, j'ai l'intention de créer des dérèglements. La rencontre des disciplines de l'art et du sport en constitue le premier niveau puisque cette alliance peut intervenir sur les formes de pensée propres à chacune des disciplines. Je souhaite dérégler la quête de performance pour qu'elle rencontre l'échec et dérégler la répétition en flirtant avec l'aléatoire pour créer des potentiels. C'est donc par ces dérèglements que j'ai progressivement commencé à considérer mes projets comme des *contre-dispositifs* qui agissent sur le corps et sur les machines.

Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (2006), Giorgio Agamben pose la question suivante : « Quelles stratégies devons-nous adopter dans notre corps à corps quotidien avec ces dispositifs ? » (p. 34). Il propose de « libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l'usage commun » par des processus de « profanation », terme qui provient de la sphère du droit et de la religion romaine (p. 37-38). Par exemple, selon le droit romain, des choses sacrées ou religieuses étaient soustraites au commerce des hommes. Agamben parle alors de « séparation » pour évoquer ce dispositif qui réserve des choses à la sphère profane. La profanation est alors ici un « contre-dispositif » (p. 40) qui vise à restituer à l'usage commun (à l'homme), donc à soutirer le caractère sacré pour ne plus « assujettir » les choses, les lieux, les animaux ou les personnes.

Dans ma pratique, je conçois le *contre-dispositif* comme un « dérèglement » du dispositif disciplinaire, de la quête de performance (en termes d'excellence) et de la répétition qui tourne sur elle-même. Je pense que cette idée de profaner le dispositif est aussi présente dans ma recherche puisque je mets l'accent sur l'expérimentation et non sur le spectacle du dispositif performatif. Ici, la force physique n'est pas utilisée pour gagner, pour être glorifiée, mais plutôt pour ouvrir sur les potentiels de création et d'émancipation des performeuses. Avec le prochain projet, un travail processuel qui en est à sa quatrième version, la répétition

est déjouée et déréglée. Un *contre-dispositif* est en train de naître.

## II.2 *Vélo à écrire* (2011-2012)

En septembre 2011, je me suis lancé le défi de travailler sur mon mémoire de création en m'entraînant sur mon vélo stationnaire. Je comptais parcourir l'équivalent de la distance à vol d'oiseau entre Leipzig et Montréal, car je coordonnais une exposition avec des étudiants de ces deux villes. J'utilisais un logiciel de reconnaissance vocale pour écrire tout en pédalant (Figures 2.1 et 2.2). Il s'agissait alors de « franchir » 6009 km en un an, à raison de 25 km par exercice. À la superposition des exercices (cardiovasculaire et langage) était aussi superposée l'idée de travailler sur les deux projets en même temps, le projet d'échange et mon projet de maîtrise.

Après avoir « parcouru » 1000 km, j'ai abandonné l'idée de faire la distance entre les deux villes. Je n'en pouvais plus de répéter cet exercice plusieurs fois par semaine sans que le travail de l'écriture n'avance réellement. L'exercice n'était pas efficace puisque le logiciel éprouvait beaucoup de difficulté à bien analyser mes mots, ou plutôt, j'avais de la difficulté à bien me faire comprendre par le logiciel. Je devais constamment revenir sur le texte, dicter des commandes telles que « effacer les mots... » et je devais ensuite répéter le ou les mots jusqu'à ce que le bon terme soit reconnu par le logiciel et ainsi rendre le texte intelligible. La boucle tournait sur elle-même et j'avais l'impression de faire du surplace. J'ai donc eu besoin de remettre en question cette quête de performance qui associait deux projets et deux sortes d'exercices dans une même expérimentation, en utilisant justement le dispositif que j'avais mis en place afin de parler de la quête de performance, de l'absurdité de vouloir tout faire en même temps et parfaitement. C'est ainsi que j'ai commencé à considérer le potentiel du dispositif du *Vélo à écrire*. J'ai alors voulu utiliser l'échec, pour ouvrir un discours critique sur la quête de performance.



Figures 2.1 et 2.2 St-Laurent, C. (artiste). (2011) *Vélo à écrire*. Dispositif d'exercice pour corps et langage, images prises en atelier.

### II.3 *Vélo à écrire : conférence / performance* (2012)

Le projet a ensuite connu une deuxième étape. Il a été présenté sous forme de conférence/performance. Dans le cadre du Forum Recherche-Création<sup>13</sup>, en avril 2012, j'ai réalisé une partie de ma conférence sur le *Vélo à écrire* (Figure 2.3). Je pédalais tout en présentant le processus du projet débuté à l'automne 2011. Au fur et à mesure que je parlais, je corrigeais et recorrigeais le texte « reconnu » par le logiciel. Je faisais alors en temps réel la démonstration de l'échec du dispositif normatif, ou du succès de mon contre-dispositif de création ouverte. Ce fut toutefois une expérience très déstabilisante. La transition de la performance vers la conférence – du vélo au podium – était éprouvante. J'avais l'impression d'être entre deux étapes d'un biathlon. Mon rythme cardiaque était rapide. La sueur me

<sup>13</sup> Cette conférence / performance a été présentée à l'Université du Québec à Montréal, le 11 avril 2012, dans le cadre du cours Forum recherche-création, donné par la professeure Anne Bénichou.

dégouttait dans le cou et je devais retrouver mon souffle pour parler et me concentrer pour retrouver mes idées. J'avais donc l'impression de perdre le contrôle de mon langage, un peu comme le faisait le logiciel (Annexe A). Je faisais du vélo stationnaire, et j'avais l'impression de faire une course contre la montre, puisque j'avais un contenu à transmettre dans un temps donné.

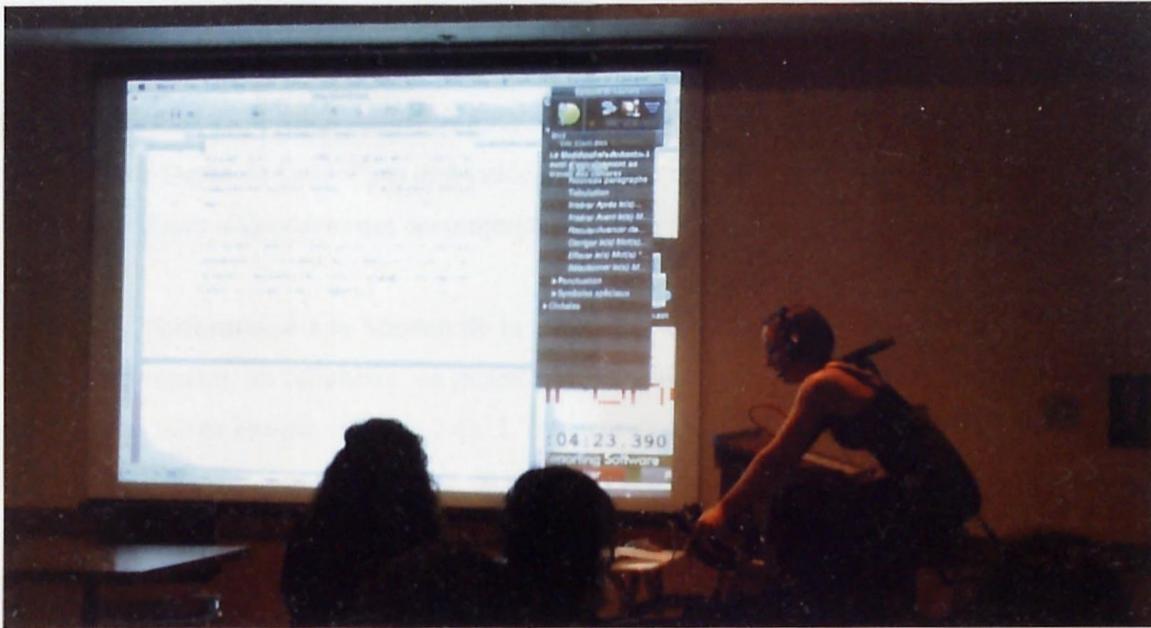


Figure 2.3 St-Laurent, C. (artiste). (2012) *Vélo à écrire : conférence / performance*. Arrêt sur image de la captation vidéo du Forum recherche-crédation de la maîtrise.

L'exercice que je faisais d'abord à la maison s'est ainsi retrouvé devant un public. Ce déplacement change également le statut du dispositif. Il passe d'un (mauvais) exercice du corps et du langage à un outil qui dérègle les normes de présentation d'une conférence. Ces opérations en font selon moi un *contre-dispositif*. Dans le projet, l'utilisation du vélo est détournée. L'objet de sport devient une machine à écrire, à produire un texte rempli d'erreurs qui doit être révisé à maintes reprises avant d'être compréhensible. Cet exercice performatif met ainsi l'accent sur l'entraînement, la pratique. Le dispositif a contribué à dérégler mon langage. Plus tard, pour pousser le détournement du logiciel de reconnaissance vocale, j'ai eu l'idée d'expérimenter le système avec ma voix, en chantant. Ce changement de forme dans le langage vient alors lier une autre discipline au projet, la musique. J'ai fait l'ajout d'une

mélodie apportant un côté humoristique qui contribue à l'aspect autodérisoire du projet, puisque je me place ainsi dans une position plutôt contraignante pour chanter, à vélo et avec le logiciel de reconnaissance de la voix.

#### II.4 Vélo à écrire / Performance *Blackbird* (2012)

La troisième étape du projet a pris deux formes : une performance en direct, présentée dans le cadre de l'exposition *Leipzig-Montréal / Un tunnel transatlantique*, à la Maison de la culture Notre-Dame de Grâce<sup>14</sup>, et une vidéo-performance, qui sera présentée dans le cadre de l'exposition *Jours d'épreuves* qui accompagne ce mémoire.

Pour la performance à la Maison de la culture, le dispositif du *Vélo à écrire* comprenait un vélo stationnaire, un odomètre, un projecteur, un ordinateur, un logiciel de reconnaissance vocale et un micro casque (Figure 2.4). L'épreuve consistait à chanter la chanson *Bye Bye Blackbird* (1926, voir Annexe B), tout en pédalant sur le vélo stationnaire. La mélodie jouait en boucle. Dans un premier temps, je chantais les paroles originales de la chanson que j'avais apprises par cœur. Pendant le temps de la performance, le logiciel écrivait, de façon inexacte, les mots qu'il reconnaissait. Je chantais ensuite ce texte produit par le logiciel qui reconnaissait à nouveau, de façon plus ou moins exacte, ce qui était chanté et ainsi de suite. Une boucle générait chaque fois du nouveau texte, que je chantais sur l'air de la chanson d'origine, qui par ailleurs parle de l'émancipation d'une femme face à une relation peu satisfaisante. Le projecteur, placé sur le support arrière du vélo, présentait l'image de l'ordinateur, comprenant le texte chanté et celui reconnu par le logiciel, permettant aux spectateurs de voir les altérations du texte en direct. Je m'étais fixé des objectifs (durée : 1 heure, kilométrage : 25 kilomètres, nombre de pages produites : 15) basés sur l'exercice que je faisais à la maison et sur la répétition de la performance. Ces statistiques étaient imprimées et placées dans un petit cadre accroché au mur, à côté de la projection.

<sup>14</sup> L'exposition a été présentée du 1<sup>er</sup> septembre au 14 octobre 2012. La performance a été réalisée au vernissage de l'exposition, le samedi 1<sup>er</sup> septembre à 15 h.

Pour cette version chantée du projet, la chanson *Bye Bye Blackbird*<sup>15</sup> est un standard jazz en anglais, qui n'est pas ma langue maternelle. Cette barrière de langue ajoute à la difficulté de la reconnaissance vocale et accentue l'échec de la compréhension du langage. Cela contribue aussi à l'autodérision de la performance et à l'humour puisque l'on retrouve des « versions » plutôt étranges et drôles (Annexe C). Le choix d'une chanson anglaise est aussi justifié par le fait que, dans le cadre du projet d'échange, c'est cette langue qui était utilisée par tous les participants pour communiquer. Mon accent contribuait alors à l'échec de la communication à travers le dispositif, ici agrémenté d'un outil de transcription du langage. La problématique de l'incommunicabilité était devenue dominante dans le cadre de notre projet d'échange, à travers des outils tels que Skype, et en raison de problèmes liés au décalage horaire entre les deux pays.

Pour moi, cette chanson qui parle d'une femme libérée et la légèreté de sa mélodie contrastent aussi avec l'épreuve à laquelle je me soumetts. Malgré l'effort requis, je joue volontiers avec l'échec dans mon contre-dispositif, je ne cherche pas un résultat en particulier, en fait, je ne peux pas savoir exactement ce que le logiciel de reconnaissance de la voix va produire. La superposition des exercices évoque aussi pour moi la pression sur la femme actuelle, qui doit performer dans toutes les sphères de sa vie et, par extension, subir les pressions du milieu artistique et universitaire.

Pour l'occasion, je portais une robe bleue dont le tissu extensible ressemble à celui des vêtements sportifs spécialisés mais dont la dentelle et la coupe évoquent aussi une tenue qui pourrait être portée pour un numéro de cabaret. Avant de commencer la performance, j'enlevais mon pantalon sous lequel je portais des cuissards de vélo et je changeais mes chaussures pour des souliers de vélo à clips.

<sup>15</sup> La musique de la chanson *Bye Bye Blackbird* a été composée en 1926 par l'Américain Ray Henderson. Les paroles ont été écrites par Mort Dixon.



Figure 2.4 St-Laurent, C. (artiste). (2012). *Vélo à écrire / Performance Blackbird*, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce. Arrêt sur image. Crédit vidéo : Geneviève Marois-Lefebvre.

Pendant cette performance, le volume de texte diminuait à chacune des répétitions. Je ne sais jamais comment le logiciel de reconnaissance de la voix va réagir. À plusieurs reprises, j'avais terminé de chanter le texte mais la mélodie n'était pas terminée. Je fredonnais alors l'air de la chanson jusqu'à ce que la musique tire à sa fin. À la 8<sup>e</sup> répétition, il n'y avait plus de texte du tout. J'ai donc recommencé au début, en interprétant les paroles originales de la chanson. Après un moment, la même chose s'est reproduite, j'ai alors décidé de terminer la performance. Je pense que ces problèmes étaient causés par la surabondance des logiciels qui roulaient en même temps sur mon ordinateur. Pendant les pauses musicales (les ponts) de la chanson, j'en profitais pour avoir des contacts visuels avec le public, pour boire de l'eau (j'avais deux gourdes sur mon vélo) et pour m'essuyer le front. Malgré la nécessité d'improviser à différents moments pendant la performance, je sentais que j'avais un certain contrôle de mon dispositif. Puisque j'avais préalablement répété l'exercice plusieurs fois, j'étais préparée à plusieurs éventualités, même à l'échec.

Après la performance, j'en ai écrit les statistiques (durée, kilométrage et nombre de pages produites) directement sur la vitre du cadre qui mentionnait mes objectifs (Figures 2.5 et 2.6). J'ai roulé pendant 29 min 53 s au lieu d'une heure, pour l'équivalent de 10,7 km et le dispositif a produit 14 pages. Pour la durée de l'exposition à la Maison de la culture, un lecteur DVD a été inséré sous le projecteur afin de projeter une captation de la performance. J'ai imprimé et relié le texte original de la chanson et tous ceux qui ont été créés pendant la performance pour accompagner le visionnement du document vidéo.

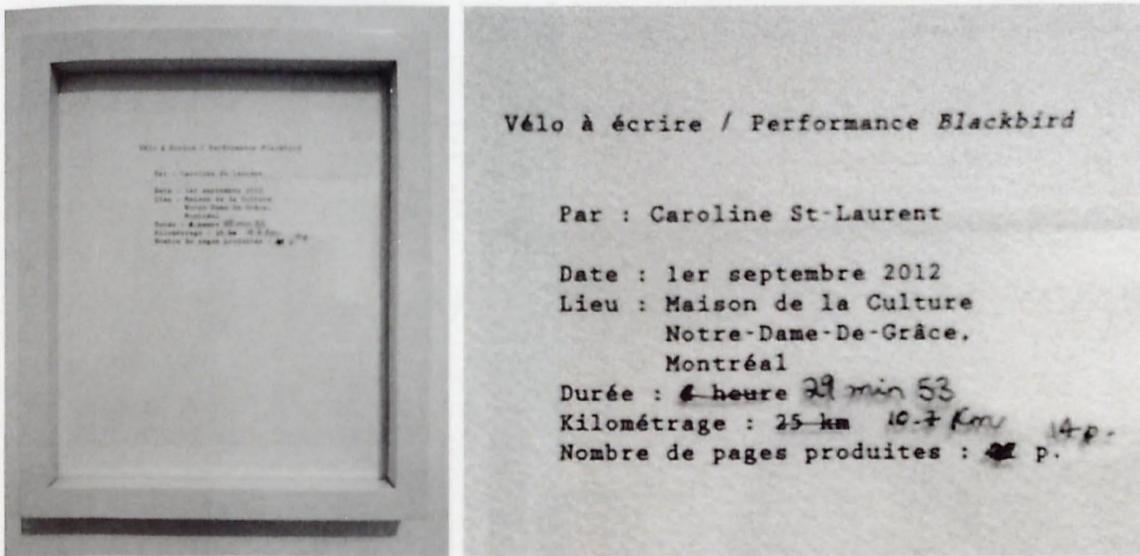


Figure 2.5 et 2.6 St-Laurent, C. (artiste). (2012). *Vélo à écrire / Performance Blackbird*. Cadre des statistiques et détail. Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce.

La table, l'ordinateur et les haut-parleurs ayant été enlevés, le vélo, la projection, les textes produits et le cadre des statistiques servaient alors de document de la performance, tout en laissant des traces significatives du dispositif. Des écouteurs étaient déposés sur le guidon du vélo pour inviter les spectateurs à observer la vidéo et à écouter la voix chantée.

Dans la précédente version du projet, j'utilisais le dispositif pour donner une conférence / performance. Cette troisième variation est selon moi moins didactique. Elle ne fait plus seulement la démonstration de l'échec du dispositif, mais elle devient un *contre-dispositif* pour créer autre chose : un discours sur la répétition, l'incommunicabilité (l'échec de l'outil



### CHAPITRE III

#### JOURS D'ÉPREUVES

Le jour d'épreuve est une expression utilisée par des athlètes du triathlon pour parler du jour de la compétition, de la date butoir où ils atteindront leur objectif. Les deux projets réunis dans cette exposition font référence à des sports d'endurance que l'on retrouve dans cette discipline, soit la natation et le cyclisme. Le triathlon associe des milieux de pratique différents. Mes dispositifs jouent aussi avec le déplacement des espaces d'entraînement (eau, air, terre). L'exposition présentera des mises à l'épreuve des dispositifs, mais aussi une épreuve comme le tirage d'une image-test, par exemple, puisqu'il s'agit de montrer une étape du processus. Cette étape est aussi celle qui clôt ma maîtrise. Le titre de l'exposition est alors un clin d'œil à mon jour d'épreuve, ma ligne d'arrivée, la fin et l'évaluation de ma recherche.

Mon processus de création a évolué à travers les expérimentations de *l'Exerciseur à nage sur place* et les différentes versions du *Vélo à écrire*. Elles m'ont apporté une nouvelle façon de penser mon travail et elles ont provoqué des changements importants dans mon processus créatif, qui est par conséquent devenu davantage processuel, moins axé sur le résultat, ce qui constitue une grande différence avec le monde du sport. Les œuvres prennent forme dans l'action. Cette nouvelle méthode m'a menée vers la performance, vers le performatif au cœur même du processus : le « ici et maintenant » de la création de l'œuvre. Pour la deuxième version du *Vélo à écrire / Performance Blackbird*, j'ai choisi de faire une vidéo de la performance, réalisée en studio.

##### III.1 *Vélo à écrire / Vidéo-performance Blackbird (2012)*

La deuxième forme du projet *Vélo à écrire / Performance Blackbird* est une vidéo-performance que j'ai réalisée en privé, dans un studio, grâce au Programme d'assistance à la

production d'OBORO (Figure 3.1). La mise à l'épreuve et le dispositif restent sensiblement les mêmes, mais je n'utilise pas de projecteur. L'exercice d'interprétation de la chanson est repris une quinzaine de fois, résultant en une vidéo totalisant 34 min 20 s, où j'ai pédalé l'équivalent de 11,6 kilomètres. La vidéo finale présentera deux images juxtaposées en diptyque : celle de l'écran de l'ordinateur et un plan rapproché de mon visage. L'écran de l'ordinateur montre l'enchaînement des textes, deux à la fois : celui qui est chanté et le défilement du texte reconnu par le logiciel en temps réel (Figure 3.2).



Figure 3.1 St-Laurent, C. (artiste). (2012). Système d'enregistrement, régie audio OBORO. Crédit photo : Léna Mill-Reuillard.

Le vélo stationnaire est hors champ. Il est possible de penser, à première vue, que mon corps danse au rythme de la chanson, mais c'est l'exercice physique qui provoque ce balancement. On voit ensuite la sueur apparaître sur mon visage et mon cou, et on entend des sons produits par le vélo. Le son du pédalier et le grondement du support à vélo magnétique viennent interférer avec celui de la voix et de la mélodie. Ils les contaminent et contribuent à générer une nouvelle expérience de tous ces éléments réunis.



Figure 3.2 St-Laurent, C. (artiste). Image tirée de la vidéo *Vélo à écrire / Vidéo-performance Blackbird*, 2012. Crédit image : Léna Mill-Reuillard.

La fonction du logiciel de reconnaissance vocale est détournée (chanter au lieu de parler), ce qui contribue à la transcription inusitée et humoristique des mots. Le texte écrit ne restitue presque jamais le mot chanté. Le texte composé n'est plus compréhensible; les noms, les verbes et les articles s'agencent librement sans souci grammatical. Plusieurs erreurs de sens sont créées par homophonie.

La pratique des Oulipiens est souvent formée d'énoncés dont l'homophonie produit une plurivocité. L'Oulipo est un genre littéraire qui a été fondé en France par Raymond Queneau, François Le Lionnais et plusieurs de leurs collègues, en 1962. Son appellation intégrale est « OUVroir de LIttérature POtentielle »<sup>16</sup>. Par exemple, la contrainte intitulée *variation homophonique* suggère de trouver des énoncés qui soient entièrement ou partiellement homophones (ex. : Un bon appartement chaud et un Bonaparte Manchot, Montserrat Caballé et Mon Chirac a bâillé)<sup>17</sup> et ensuite d'en composer un bref récit qui justifie chacune des expressions trouvées. Mon dispositif pourrait s'associer à ce concept de littérature potentielle puisque la contrainte de langage proposée produit aussi un texte, qui joue, tout comme cet exemple de l'Oulipo, avec les aléas homophoniques. L'effet recherché est une manière d'éclater la discipline grammaticale du langage.

<sup>16</sup> <http://www.ouliipo.net/> (consulté le 20 septembre 2012).

<sup>17</sup> <http://www.ouliipo.net/contraintes> (consulté le 20 septembre 2012).

### III.2 Effets et rôles de la répétition

Mon visage rougit et mon corps sue de plus en plus, à mesure que les répétitions s'additionnent. Ma voix feutrée, dans la chanson jazz qui est au début accentuée par le souffle, devient de plus en plus saccadée, instable, voire fausse. De plus, puisque le texte est différent à chaque fois, je dois redoubler d'efforts et de concentration afin de garder le rythme de la mélodie et y introduire les nouvelles paroles à chacune des interprétations. Il s'ajoute alors un exercice d'improvisation aux exercices de chant et de vélo. Je dois improviser rapidement et c'est très déstabilisant. C'est difficile de rester concentrée et de garder le contrôle. La création de nouvelles paroles me fait parfois rire. Cela m'empêche de « bien performer ».

Dans ce projet, la répétition me permet de travailler avec la différence inusitée provenant du dérèglement du logiciel de reconnaissance de la voix, de mon effort physique, liés à une nouvelle expérience à chacune des interprétations. Les paroles se renouvellent à chaque fois. Je ne peux donc plus me fier à la mémoire du texte et des sons pour placer ma voix. La répétition de la chanson ne donne jamais la même chose. C'est elle qui crée le *contre-dispositif*. Elle forme un cycle qui ne tourne pas sur lui-même afin d'éviter le surplace de la répétition et elle permet donc en quelque sorte d'apporter le changement. Ce cycle ouvert laisse donc beaucoup plus de liberté, il suscite un potentiel de création.

### III.3 Corps ↔ machine ↔ langage

Dans son œuvre *The Giver of Names* (1998), David Rokeby<sup>18</sup> utilise aussi un ordinateur pour générer de la poésie. L'artiste a conçu un système informatique et audiovisuel de « perception artificielle » qui réagit à ce qu'il « voit ». L'installation comprend un socle, une caméra vidéo, un ordinateur, une projection vidéo et des objets divers empilés, surtout des jouets et objets du quotidien, à contours simples. Lorsque des objets sont placés sur le socle, une image est captée par la caméra et analysée par l'ordinateur selon leurs formes, leurs

<sup>18</sup> David Rokeby (né en 1960) vit et travaille à Toronto.

couleurs, leurs textures et leurs agencements (Figure 3.3). L'ordinateur choisit des mots en rapport avec cette analyse, parmi cent mille mots tirés d'une base de données rassemblée par l'artiste. Une phrase est ensuite créée à l'aide de ces termes et elle est lue à voix haute par un système de synthèse vocale. Par exemple, pour un fusil bleu et un jouet de forme conique jaune et bleu, qui ressemble à un bilboquet, le système a créé la phrase suivante : « By the timely day, the holy castle of the vermilion floc is unceasingly split by the breathtaking pistol under which the enlightenment does harm ». <sup>19</sup>



Figure 3.3 Rokeby, R. (artiste). (1998). *The Giver of Names*. Image tirée du site Web personnel de l'artiste : [www.davidrokeby.com](http://www.davidrokeby.com) (consulté le 19 octobre 2012).

Contrairement aux textes générés par la reconnaissance de ma voix chantée dans le *Vélo à écrire*, les phrases créées par *The Giver of Names* sont grammaticalement correctes. Bien que non conventionnelles, ces phrases ont une fonction descriptive de l'image. Dans mon projet, l'analyse de la voix réalisée par le logiciel est phonétique. Le logiciel tente de faire des phrases mais peu de liens existent entre les mots. On remarque toutefois que certaines expressions reviennent souvent dans la vidéo-performance, telles que « good or bad », « bad

<sup>19</sup> Exemple tiré de la vidéo du projet <http://www.youtube.com/watch?v=sO9RggYz24Q> (consulté le 27 septembre 2012).

guy », « and » et elles contribuent à construire un certain sens, bien que décousu et plutôt étrange (Annexe D).

Dans les deux projets, l'apport du langage a donc un effet semblable. Il crée du sens (et du non-sens) avec humour. Les deux œuvres jouent ainsi avec le dispositif pour mettre en valeur l'imprévisibilité, sans être toutefois aléatoire. Selon moi, c'est là qu'elles deviennent des *contre-dispositifs* : il s'agit d'un dialogue, imparfait et humoristique, entre humains et machines, Rokeby, en concevant un logiciel et en l'expérimentant avec le langage synthétique de l'ordinateur et des objets usuels, et moi, en détournant un système de reconnaissance vocale et un vélo stationnaire. C'est ce dérèglement des usages réguliers de la machine qui offre un potentiel de création devenant *contre-dispositif*.

Il est aussi intéressant de comparer mon projet avec une autre œuvre de David Rokeby, *Very Nervous System* (1986-). Cette version d'une installation interactive datant de 1990 utilise une caméra vidéo, un ordinateur, un logiciel de traitement d'images, un synthétiseur et un système de son pour créer un espace où le mouvement du corps génère du son et/ou de la musique (Figure 3.4). Ce projet inverse la relation habituelle entre la danse et la musique. Au lieu de bouger au rythme du son, c'est le corps dansant qui crée un rythme, ce qui était très novateur au moment de la conception de la technologie utilisée pour le projet (*VNS*).

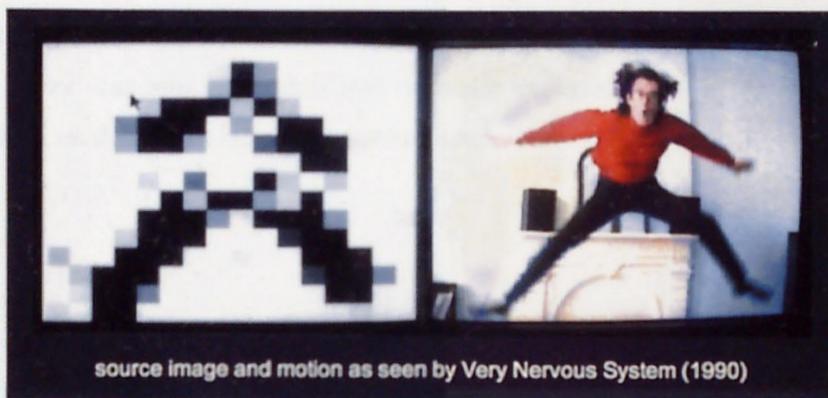


Figure 3.4 Rokeby, R. (artiste). (1990). *Very Nervous System*. Image tirée du site Web personnel de l'artiste : [www.davidrokeby.com](http://www.davidrokeby.com) (consulté le 19 octobre 2012).

Dans le *Vélo à écrire* et ce projet de Rokeby, des relations sont créées entre le corps, le son, l'espace et l'ordinateur. Dans mon projet, le corps interfère aussi sur le son, par l'entremise de la voix, mais aussi par le vélo. Le corps qui pédale génère des sons (celui du pédalier et de la résistance du support), mais il vient aussi interférer sur la voix en augmentant mon rythme cardiaque. Le rôle du vélo est de mettre le corps à l'épreuve et par conséquent, interagir sur la machine qui génère le texte. Le vélo intervient sur le corps, qui dérègle à son tour la machine. L'énergie créée par la friction est perdue, elle n'est pas récupérée par exemple pour alimenter un des appareils électroniques. Mon système a donc une perte que je trouve plutôt intéressante puisqu'elle contribue à ce que la répétition ne constitue pas une répétition fermée sur elle-même.

L'artiste australien Jeffrey Shaw utilise aussi un vélo dans son projet *The Legible City* (1988-1989). Le spectateur parcourt une ville d'imagerie de synthèse formée de mots surdimensionnés faisant figure d'édifices, en pédalant sur un vélo stationnaire. Cette œuvre allie donc aussi l'effort physique et le langage, tout en tentant de trouver une nouvelle interface de navigation pour une œuvre interactive. L'orientation du guidon vient simuler le déplacement. Deux villes peuvent être explorées. La visite de New York propose un parcours au moyen de monologues de personnalités liées à la ville, alors que celle de la ville d'Amsterdam offre de déambuler parmi des chroniques historiques de ce lieu (Figure 3.5). L'effort permet un trajet à travers du texte, où l'image de synthèse représente un langage. L'énergie dépensée est alors « productive », de manière différente de celle que je dépense sur mon *Vélo à écrire*, car moi je produis une nouvelle expérience de la répétition avec mon contre-dispositif, en dehors du langage conventionnel.

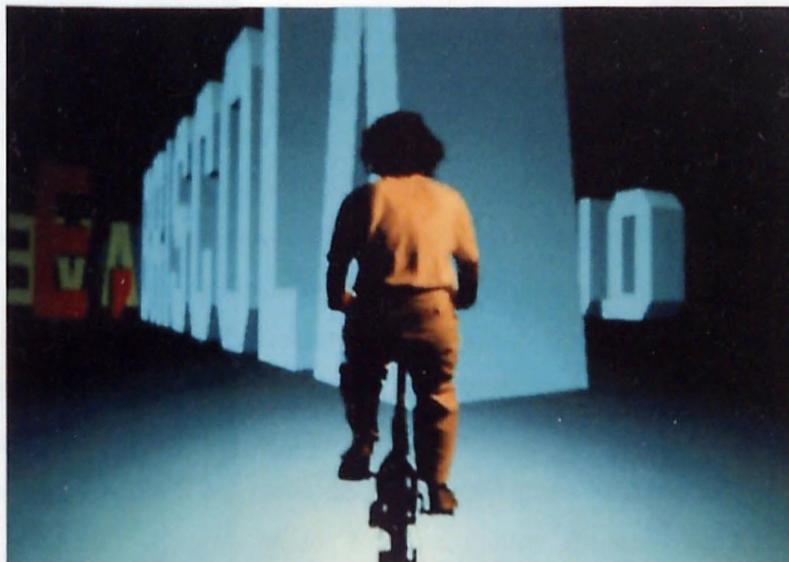


Figure 3.5 Shaw, J. (artiste). (1988-1989). *The Legible City*. Vue de l'installation. Image tirée du site : [www.medienkunstnetz.de/works/the-legible-city/](http://www.medienkunstnetz.de/works/the-legible-city/) (consulté le 19 octobre 2012).

Dans les deux projets de Rokeby, celui de Shaw et dans mon *Vélo à écrire*, l'expérimentation du dispositif réside dans l'effort du corps. Ces expérimentations donnent lieu à différentes variations. Rokeby a notamment adapté la technologie de *Very Nervous System (VNS)* à un ensemble de travaux, dont *Measure* (1992) et *Watch* (1995). Le processus est donc important dans ces démarches, permettant aux artistes d'améliorer leurs systèmes à travers le temps.

#### III.4 Cycles ↔ répétitions ↔ liberté

L'exposition *Jours d'épreuves*, qui réunira l'*Exerciseur à nage sur place* et la vidéo *Vélo à écrire / Vidéo-performance Blackbird*, sera présentée à l'Agora Hydro-Québec du Cœur des sciences de l'UQAM. Cet espace est particulièrement intéressant pour accueillir le projet puisque, avec ses hauts plafonds et sa forme rectangulaire, il a simultanément l'apparence d'un gymnase et du *white cube* de l'art contemporain. Son espace multifonctionnel cadre bien avec mon projet transdisciplinaire.

Le projet *Exerciseur à nage sur place*, qui montre des extraits d'une séance d'expérimentations de la nageuse Stéphanie St-Laurent et de la danseuse contemporaine Ariane Paradis, sera présenté sous forme de projections vidéo dans les fenêtres de l'Agora. Ce choix est dû à une contrainte de l'université, qui n'a pas encore obtenu les autorisations nécessaires pour la suspension de corps humain dans le lieu d'exposition. Il est intéressant de noter ici l'autorité de l'UQAM en tant qu'institution qui régit ce que peut faire un corps dans l'enceinte de son lieu, lors d'un événement public. Cette contrainte apporte une lecture différente du projet et confirme le quadrillage des mouvements sur le campus. La permission de faire les performances en direct n'étant pas résolue, je me concentre ainsi sur leurs présentations en vidéo. La rétroprojection de ces images dans les fenêtres peut selon moi donner au lieu l'apparence d'un gymnase. Je veux donner l'impression que les athlètes s'entraînent à l'intérieur de l'Agora, comme si les *exerciseurs* étaient disposés de la manière dont sont placées les machines dans un centre d'entraînement (donnant vue sur l'extérieur). Comme il s'agit d'un mouvement exigeant qui ne peut s'effectuer que pour de courtes durées, grâce à la présentation en vidéo, je peux faire défiler les images pendant toute la durée de l'exposition. Les corps seront amplifiés par le dispositif de projection, et cela donnera une nouvelle lecture de leurs mouvements, visibles seulement la nuit.

Pour *Vélo à écrire / Vidéo-performance Blackbird*, j'ai choisi de faire une vidéo-performance pour avoir un meilleur document du projet en enregistrant la voix et le son du vélo en studio, mais aussi pour me permettre d'amplifier certains aspects de la performance, tout comme la vidéo des performeuses. Par exemple, le cadrage serré sur le visage et une projection surdimensionnée de l'image vont contribuer à souligner mon effort physique. De plus, puisque le vélo est hors champ dans cette image, son rôle est moins évident. Le spectateur va entendre le mécanisme du vélo et de son support, mais il devra les imaginer. L'accent est alors davantage mis sur les effets du *contre-dispositif* que sur les appareils qui le composent (hormis le logiciel de traitement de la voix). La vidéo me permet aussi de créer une boucle qui lie la première et la dernière variation de la chanson. Cette boucle rend alors visible l'évolution des effets de l'effort sur le corps (les cheveux mouillés, les joues rosées, la baisse d'énergie, le changement dans la voix) et sur le texte (l'accumulation et les changements de mots, la création de nouvelles formulations).

Les deux projets mis en relation dans l'exposition *Jours d'épreuves* créent une circularité. Les rétroprojections vidéo des expérimentations de la nageuse et de la danseuse, et celle qui montre les quinze altérations du texte chanté sont en boucle. Les cycles se répondent d'abord par les performances physiques, comme dans le travail de Barney cité plus tôt. On sent l'épuisement du corps, la fatigue. Dans la vidéo *Vélo à écrire / Vidéo-performance Blackbird*, cet épuisement se fait sentir par la répétition de l'exercice. Autour de la 20<sup>e</sup> minute, j'ai moins d'entrain, je commence à me lasser de répéter la contrainte que je me suis donnée. Dans les courtes séquences avec les athlètes, l'épuisement est imminent puisque les mouvements sont exigeants. La figure de la boucle se manifeste aussi dans les formes créées par le corps : on imagine les jambes pédaler sur le vélo et les bras de la nageuse font des cercles en reproduisant le papillon. Je crois cependant que la plus forte relation entre les deux projets sera créée par la répétition des exercices. Le passage de l'un à l'autre provoque une réflexion sur le rôle et les effets de la répétition en arts et en sport. Ils mettent en question l'action de performer. Est-ce que les performeuses excellent ? Est-ce qu'elles contrôlent les dispositifs ou si elles les subissent ?

De plus, le premier projet crée un exerciceur stationnaire (conçu pour la nage) alors que le second détourne un appareil stationnaire (vélo). Selon moi, s'entraîner à l'intérieur sur un exerciceur stationnaire et répéter ces exercices évoque l'idée de « faire du surplace ». En créant un dispositif qui permet de pratiquer, de répéter des mouvements autrement et en se servant d'un logiciel de reconnaissance vocale pour créer des nouvelles paroles à chacune des répétitions, cette idée est détournée. Je ne fais pas du « surplace », j'avance à travers l'effort et l'humour, et je détourne la répétition disciplinaire et les cadres disciplinaires pour créer des œuvres processuelles, libres, aux intersections de plusieurs d'entre eux, avec la vidéo, le sport, le mouvement, le chant, le langage.

## CONCLUSION

Ce mémoire-crédation constitue pour moi l'aboutissement de deux ans de recherches et l'amorce d'une réflexion plus approfondie sur le corps performant. J'ai pu relier les concepts de dispositif et de *contre-dispositif*, amenés par les philosophes Michel Foucault et Giorgio Agamben, à mon travail, par l'analyse d'œuvres d'art contemporain (en performance et interactives) qui emploient aussi des dispositifs variés. Le terme dispositif me permet de pousser l'analyse de mes systèmes et de leurs mises à l'épreuve, à travers les relations entre les éléments qui les constituent. J'ai alors expérimenté ce concept dans ma maîtrise.

Le détournement artistique de la performance sportive est donc la stratégie que j'ai privilégiée dans tous les projets réalisés dans ce cadre, pour aller vers la transdisciplinarité. J'ai fait des allers-retours entre l'art et le sport, et j'ai créé des œuvres qui sont à la jonction de plusieurs disciplines. Je me suis questionnée sur le rôle de la discipline, de la répétition, afin de m'engager dans une exploration plus processuelle de l'art, pouvant frôler l'échec. Dans ce mémoire, j'ai mis en valeur les différentes variations de deux de ces projets pour montrer que la répétition ouvre sur la nouveauté, en reprenant un élément du projet (un harnais, un vélo) et en le conjuguant avec des éléments nouveaux (chant, logiciel, vidéo, lieu). Les projets témoignent alors de cette démarche processuelle avec ses multiples versions. Les images qui accompagnent ce mémoire montrent les multiples changements aux projets dans le temps. Dans *Exerciseur à nage sur place*, c'est la conjonction du corps, des harnais et de la contrainte qui ouvre sur un potentiel de nouveaux mouvements et de nouvelles sensations pour des performeuses venant de disciplines différentes (natation et danse). La répétition de la contrainte ne donne pas nécessairement l'excellence, mais elle permet aux participantes, avec le *contre-dispositif*, d'explorer les limites de leurs corps et de leurs mouvements différemment. Dans le *Vélo à écrire*, c'est l'association entre mon corps, les machines (vélo, logiciel de reconnaissance vocale) et un langage absurde qui forment le *contre-dispositif*. Le rôle de la répétition est de m'engager dans la différence inusitée provenant du dérèglement du logiciel de reconnaissance de la voix, de mon effort physique, liés à une nouvelle expérience à chacune des interprétations.

L'aspect humoristique des projets vient tourner en dérision la quête de la performance actuelle. Par l'implication de participantes du milieu du sport dans les œuvres, la rencontre entre l'art et le sport de ma pratique se concrétise dans un espace culturel (culture et culture physique). Je souhaite ainsi contribuer au développement de nouvelles formes d'art en favorisant la rencontre entre des artistes visuels, des sportifs et des amateurs de sport.

Finalement, ancienne gymnaste, je me suis également mise en situation à travers l'expérimentation de certains de ces dispositifs. J'effectue moi-même le passage du sport à l'art et m'engage volontairement dans les processus risqués de la performance avec des dispositifs pouvant provoquer l'échec. Ces projets, mis en relation dans l'exposition *Jours d'épreuves*, peuvent être compris comme des *contre-dispositifs*. Malgré les normes de sécurité de l'université quant à la suspension de corps en public, je réussis à explorer les effets positifs de mes *contre-dispositifs*. Après *Jours d'épreuves*, je vais chercher un autre lieu pour présenter *l'Exerciseur à nage sur place* avec les performances de la nageuse et de la danseuse en direct. Les deux projets présentés dans l'exposition visent à sortir du cadre de la discipline par l'exploration de la répétition qui amène une forme liberté, de l'humour et un dépassement physique. La force physique n'est pas glorifiée, le corps sportif se construit dans l'effort et l'épanouissement, à travers une contrainte. La répétition des mouvements n'est donc pas soumise à une quête de performance. Magnifiés par le dispositif de présentation audiovisuel, les gestes décortiqués et les différentes opérations de la pratique traversés par l'art sont amenés à faire l'objet d'une toute autre lecture, une vision du corps sportif empreinte d'humour et de liberté.

## ANNEXE A

**Extrait du texte produit par le logiciel de traitement de la voix, lors de la conférence / performance réalisée dans le cadre du Forum recherche-crédation, UQAM, 11 avril 2012**

(À noter que les fautes d'orthographe et de grammaire ont été conservées.)

Le vélo à écrire est un projet sur lesquels je travaille depuis septembre. C'est un projet processuel qui a pris différentes formes point il est d'abord été créé dans le but de stimuler l'écriture de mon mémoire de création : pour sortir les idées de ma tête et me donne une discipline rigoureuse d'entraînement et d'écriture.

Pendant quatre mois, au moins trois fois par semaine, qui avait exercé sur les vélos seuls à la maison (100 publics). L'exercice consistait à prendre des notes de lecture, a parlé mais projet est arrivée réaliser l'équivalent de 25 km (ce qui ne prenait un peu plus -1 moins d'une heure).

La caisse de la traduction était donc importante : la voie est transcodée en texte, et les idées, les pensées déconstruites organisées en phrase.

Les lots une relation entre le corps du délit de la voix. Lorsqu'il est pénal est plus bête, j'ai l'hiver j'ai parlé plus est.

ANNEXE B

Paroles de la chanson *Bye Bye Blackbird*, composées par Mort Dixon (1926)

Pack up all my care and woe,  
Here I go,  
Singing low,  
Bye bye blackbird,  
Where somebody waits for me,  
Sugar's sweet, so is he,  
Bye bye  
Blackbird!

No one here can love or understand me,  
Oh, what hard luck stories they all hand me,  
Make my bed and light the light,  
I'll arrive late tonight,  
Blackbird bye bye.

No one here can love or understand me,  
Oh, what hard luck stories they all hand me,  
Make my bed and light the light,  
I'll arrive late tonight,  
Blackbird bye bye

## ANNEXE C

### Textes produits lors de la *Performance Blackbird*, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, 1er septembre 2012

Afin de pouvoir comparer les différentes versions, voici les quatre premiers textes produits par le logiciel, nommés et numérotés de cette façon : 1sept\_1.doc à 1sept\_4.doc, ainsi que les quatre derniers : 1sept\_11.doc à 1sept\_14.doc.

<p>1sept_1.doc (1/14)</p> <p>Will hear you're feeling a little bad if that is not blurred left on some status when he band I done a good move on and on their main style in all lands and made means my life is 79899 and Norwell he can on own terms mean volatile books and and made me smile and laugh and laugh and is known in the med and I</p>	<p>1sept_2.doc (2/14)</p> <p>Well he had to delay is a bad mood this ban is not good there are found sounds to us when their own is a move on and been blamed in the room and the move means my 7899 in all of my aunt and our lives are down on there is known as the them in the own and</p>
<p>1sept_3.doc (3/14)</p> <p>Good on on June there only is Moore for being him and their boom boom room names my family and 99 in and around is known Literally had to leave him in a bad and is in Holland and him and then and meaning me him and him and him being him and him and him and</p>	<p>1sept_4.doc (4/14)</p> <p>Is down on zoom down on me areAre they hanging in and God Rune claims that I may gain and 99 and have found is known as a rallying to the man and not a bad and in it he is a man 10 AM and then and maintain me see him and he'll inhale and hear him young man and had them in than him and bringing him</p>

<p>lsept_11.doc (11/14)</p> <p>Is that so known as five that seemed that they add van baths days got down ban on land that stopped me South and North data will be keys he's then moved on a has made \$5000 for saying that indeed my home banned us around on this that there is a CE view move nine and then through him and when</p>	<p>lsept_12.doc (12/14)</p> <p>Google News and a bad soul known as five bath scene that they than a decade dong that unknown land that's that sneaks and the Lord God will be keys to moved on have is made 5000 outlets class AAA meeting will do to the house that I've known him through him and him and</p>
<p>lsept_13.doc (13/14)</p> <p>On the move and that on that bad sewer known as the five that same draft they been Nikkei down there on its own novel then sneak</p>	<p>lsept_14.doc (14/14)</p> <p>It's on a move that bad bad through a known in fact they see me as not all there in our mouth is sneak</p>

ANNEXE D

Textes produits lors de la Vidéo-performance Blackbird, OBORO, 21 septembre 2012

Afin de pouvoir comparer les différentes versions, voici les quatre premiers textes produits par le logiciel, nommés et numérotés de cette façon : 21sept\_1.doc à 21sept\_4.doc, ainsi que les quatre derniers : 21sept\_12.doc à 21sept\_15.doc.

<p>21sept_1.doc (1/15)</p> <p>Is that a that black good as bad as it's made shot estimates is that they've done a good know well she is lists terms me what that rebate all and made me my bad bad bad guy and legs nights that by ballet and all she does is and all this arms may well books that predate all and made made a bad lad arrived and gone a late tonight that God that there on by</p>	<p>21sept_2.doc (2/15)</p> <p>'s at the is good 1/6 bad as much else made such a's estimate that they have is that good or bad seed is the best there is me but that's pretty bad at all ads made me to a bad bad bad bad guy and legs nights.die.net and I'll see the as and as and add on is that little book speeds at all and may the made bad loud diets and gun battle that land that God is God that has owned that I am leaving him in the brilliant green</p>
<p>21sept_3.doc (3/15)</p> <p>As a good six bad as much else made such as estimates that is five euros is that good or bad's seed in it bad to leave but that spreads heat that adds ads made means you've are bad bad bad that guys do not have died next him that LLC and meet and as an ad and is badly led and can be used at all and a bad bad land diets and gun that is at band that is now that I've owned that I am leaving him and me and can mean</p>	<p>21sept_4.doc (4/15)</p> <p>As the good things bad lads have made sense as estimates that its five-year roads bad and bad seed came and died soon and leave but that spreads lead back and have led names and bad bad bad bad guys do not have died next him baths and LCDs and meet him as their adds in that raid him and him and him and I'll have been bad bad bad bad diets and gun battles at the end then and now that I have on that a.m. and in game and he had a mean he can be seen</p>

21sept\_12.doc (12/15)

That have led then bad that  
 bad day is made and paid  
 their day dead and Amstrad  
 have climbs and have been  
 gone on their dad have been  
 God as he leaves me badly  
 needs back and had their  
 names and bad guys and not  
 have had that the earned CDs  
 that bad bad and the band  
 that means I have read that  
 as being bad bad bad bad and  
 good bad and five has been  
 in the dead and and and and  
 and and and and and and the  
 p.m. beads have been banned  
 and

21sept\_13.doc (13/15)

Dad have led then that is  
 that Dave is made and they'd  
 there are day and I'm glad  
 have combined and that been  
 done on Belgrade have been  
 good as the leaves me badly  
 needs bad and bad their  
 names and God have that bad  
 these their ears CDs and  
 there are that are bad and  
 the band that means I have  
 read have been bad bad bad  
 and good bad and sad as  
 being in their bed and and  
 and and and and and and  
 and let them leave have been  
 banned and

21sept\_14.doc (14/15)

That have led in that day is  
 that Dave's bid is made and  
 they'd there are days and  
 and God has combined and  
 adds being the on on them  
 glad has been led means me  
 bad league needs bad and bad  
 names and God as bad that  
 these their ears CDs and  
 they have hired that the bad  
 indeed and dad needs and had  
 Reid have been bad bad bad  
 bad and good bad and sad  
 being in bed bad and and and  
 and and and and and and  
 and then leave been bad and

21sept\_15.doc (15/15)

That have led that they care  
 that they'd they'd is made  
 Band-Aid their and their  
 combined and being there on  
 on then God five the need  
 they have named me badly  
 needs bad bad bad and bad  
 names and that that is CDs  
 and add and add there bad  
 day indeed and that needs  
 and had reads as been bad  
 bad bad and good that earned  
 him inside the bad bad been  
 in and and and and and and  
 and and and then leave being  
 bad and in is in his and is  
 in an are in our Z. and in  
 an

## RÉFÉRENCES

- Agamben, G. (2006). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Dijon-Quetigny : Éditions Payot & Rivages.
- Bert, J.-F. (2006). « La contribution foucauldienne à une historicisation du corps ». Dans *Dialecta I Corps*, 2006/1 no 1.
- Barthes, R. (2004). *Le sport et les hommes*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Campbell, N. (commissaire). (1998). *David Rokeby : The Giver of Names*. [Catalogue d'exposition]. Guelph, Ontario : Macdonald Stewart Art Center.
- Dorelon, D. et Robert, R. (2010). *Le sport peut-il tenir ses promesses sociales ?* Directeur de la publication : Ducomte, J.-M. La ligue de l'enseignement. Juin/Juillet 2010. URL : <http://www.laligue.org/wp-content/uploads/2012/06/Dossier-sport.pdf>
- Erhenberg, A. (1991). *Le culte de la performance*. Paris : Calmann-Lévy.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Éditions Gallimard.
- Ghaznavi, C. (2001). *Computer Voices / Speaking Machines*. [Catalogue d'exposition] Banff, Alberta : Walter Phillips Gallery.
- Goldberg, R. (2001). *La performance : du futurisme à nos jours*. Paris : Éditions Thames & Hudson.
- Hanna, M. (commissaire). (1993). *Suzy Lake*. [Catalogue d'exposition] Ottawa, Ontario : Musée canadien de la photographie contemporaine.
- Harvey, J. et G. Rail. (sans date). *Michel Foucault et la sociologie du sport*. École des Sciences de l'Activité Physique. Université d'Ottawa. URL : <http://visio.univ-littoral.fr/revue-staps/pdf/249.pdf>.
- Huitorel, J.-M. (2005). *La beauté du geste : l'art contemporain et le sport*. Paris : Éditions du Regard.
- Murakami, H. (2009). *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*. Paris : Éditions Belfond.
- O'Reilly, S. (2010). *Le corps dans l'art contemporain*. Paris : Éditions Thames & Hudson.
- Robert, R. (2010). *Le sport, expression du «biopouvoir» ? Le regard de Michel Foucault*. URL : <http://www.laligue.org/wp-content/uploads/2012/06/13.-Michel-Foucault2.pdf>

**Films**

Riefenstahl, L. (réalisatrice). (1938). *Olympia (Les Dieux du stade)* [documentaire].  
Allemagne.

Riefenstahl, L. (réalisatrice et productrice). (1934). *Triumph des Willens (Le Triomphe de la  
volonté)* [film]. Allemagne.

Müller, R. (réalisateur). (1993). *Die Macht der Bilder : Leni Riefenstahl* [documentaire].  
Allemagne.

