

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'AUTOREPRÉSENTATION, L'IDENTITÉ, LA MÉMOIRE ET L'INTIME :
EXPLORATION D'UN ESPACE MNÉMONIQUE DANS UNE PRATIQUE
MULTIDISCIPLINAIRE

MÉMOIRE – CRÉATION

PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

LYSSETTE YOSELEVITZ

NOVEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.07-2011). 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

Je tiens à remercier de tout mon cœur, pour son *accompagnement*, ma directrice de recherche, Anne Ramsden. Elle a bien compris mon langage artistique et elle m'a guidée tout en réunissant les conditions nécessaires à l'expérimentation et à l'approfondissement de ma démarche, elle m'a motivée à approfondir mes pensées, à prendre une distance pour apprécier et mettre en valeur mon travail de création et particulièrement, mon processus de création artistique. Je remercie Suzanne Perrault, Chantal Gamache, Gisèle Legault, ainsi que Jean-Paul Partensky pour leur aide infinie, pour leur générosité qui m'a soutenue et motivée à poursuivre. Je suis aussi reconnaissante envers toutes et tous mes professeurs/eures de l'UQAM qui m'ont aidée à développer ma réflexion. Je veux aussi remercier Carole Dubois pour sa disponibilité, pour sa compréhension et pour son sens de l'humour. Abraham Lifshitz, ami éternel, pour son accompagnement omniscient dans une belle complicité d'amour de plus de 20 ans. À mes filles que j'adore, Sarah et Dina, pour être ma plus grande source de motivation, pour leur compagnie, pour leur amour infini et pour être les meilleures des amies. Il m'est finalement impossible de laisser passer sous silence le soutien, la fierté et la confiance que m'ont apportés chacun de mes amies et amis et bien sûr, les membres de ma famille, ma mère, Blanca, mes sœurs, Sally et Rebeca et mes frères, José et Aby.

DÉDICACE

A mi papá que con su muerte me enseñó el significado de la vida.

A mi mamá que con su humildad me sigue enseñando B"H el valor de la vida.

A mis hijas Dina y Sarah Lifshitz quienes con su existencia me han dado la fuerza de mantenerme viva, amorosa, poderosa y perseverante.

À mon père, dont la mort m'a appris le sens de la vie.

À ma mère, qui, avec son humilité, continue à m'apprendre ה"ב la valeur de la vie

À mes filles, Dina et Sarah Lifshitz, grâce à qui je me garde vivante, aimante, persévérante!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'AUTOREPRÉSENTATION	3
1.1 L'autoreprésentation dans l'art contemporain: la performance	4
1.2 Quelques aspects propres à la performance	6
1.3 Intimité : la performance vue comme espace de représentation	8
1.4 <i>Écorces</i> , ma première expérience performative.....	12
CHAPITRE II	
LA VIDÉOPERFORMANCE, LE CORPS ET LE FÉMINISME	16
2.1 Les précurseures : la contestation sociale et le féminisme en Amérique latine.....	16
2.2 Le corps : lieu d'enfermement ou de libération?	20
2.3 Le rôle de mon corps dans la vidéoperformance	23
CHAPITRE III	
L'ŒUVRE MULTIDISCIPLINAIRE	27
3.1 Le recours à différentes disciplines dans une œuvre	27
3.2 <i>La Mise en terre</i> , une œuvre multidisciplinaire	30
3.3 Processus personnel, intentions et procédures en matière de création	35
3.4 L'espace de création	40
3.5 <i>Isolement</i> , mon projet de fin de maîtrise	42
CONCLUSION	48
APPENDICE A	50
APPENDICE B	51
BIBLIOGRAPHIE	52

LISTE DES FIGURES

Figures	page
1.1 <i>Écorces</i> , 2009 vidéo, HD, 6 min 7 s, vidéoperformance, son, vidéo à une source. Galerie de l'UQAM, Montréal, 2010, Centre Expression, Saint-Hyacinthe, Québec, 2015	14
1.2 <i>Écorces</i> , 2009 vidéo, HD, 6 min 7 s, vidéoperformance, son, vidéo à une source. Galerie de l'UQAM, Montréal, 2010, Centre Expression, Saint-Hyacinthe, Québec, 2015	15
2.1 <i>Cicatrices</i> , 2010-2011, vidéo, HD, 6 min 14 s, son, vidéo à une source, installation vidéo, Galerie Art Mûr, Montréal, 2010, Musée de l'Arzobispado, Mexico, Mexique, 2011	24
2.2 <i>Cicatrices</i> , 2010-2011, vidéo, HD, 6 min 14 s, son, vidéo à une source, installation vidéo et 16 boîtes lumineuses. Musée de l'Arzobispado, Mexico, 2011	26
3.1 <i>Culte</i> , 2013, vidéo, HD, 9 min 50 s, son, vidéo à quatre sources. CEDex UQAM, Montréal, 2013 <i>Racines</i> , 2012, vidéo, HD, 9 min 50 s, son, vidéo à une source. CEDex UQAM, Art Souterrain, Montréal, 2014 <i>Chagrin</i> , 2009-2010, vidéoperformance, HD, 4 min 49 s, Les Chats des artistes, Montréal, 2009 <i>Traces d'intimité</i> , 2013, vidéoperformance HD 8 min, son, diverses langues : français, espagnol, hébreu, arabe, italien et slovaque, vidéo à une source, Centre Expression, Saint-Hyacinthe 2015, Galerie Espace projet, Montréal 2016.....	31
3.2 <i>La Mise en terre</i> , 2013, Projection vidéo, HDV 7 min, CDEx UQAM, Montréal, Québec, 2013.....	34

- 3.3 *Isolement*, 2016, Projection vidéo, HDV 7 min 37 s, CDEx UQAM, Montréal, Québec, 2016.....43
- 3.4 *Isolement*, 2016, Projection vidéo, HDV 7 min 37 s, CDEx UQAM, Montréal, Québec, 2016.....47

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, je privilégie une approche identitaire fondée sur mes expériences de vie et sur un bagage culturel hétérogène, accompagnée d'une remise en question de mes expériences de deuil. Mon travail de création rend compte des problématiques centrales autour desquelles gravitent mes œuvres : l'identité, la mémoire et l'intime. Je m'intéresse plus particulièrement aux séquelles d'expériences de la douleur liée à la perte, pour explorer cette dimension difficile à représenter, celle de la souffrance humaine. Je vais d'abord définir les problématiques artistiques qui m'intéressent et déceler les enjeux que ces approches soulèvent en m'appuyant sur des théories et des œuvres importantes. Cette recherche m'a permis de mieux comprendre comment je crée et pourquoi je le fais.

Dans le premier chapitre, je m'intéresse à la question de l'autoreprésentation. Je fais un survol de l'histoire de la performance et je présente mon œuvre *Écorces* (2009), ma première expérience performative. J'établis un parallèle entre cette œuvre et celles de Frida Kahlo et de Devora Newmark que je considère comme des œuvres autoreprésentationnelles importantes pour ma propre pratique.

Le deuxième chapitre présente ma vidéoperformance *Cicatrices* (2010-2011), œuvre où j'exprime mes émotions à travers ma pratique et qui traite de l'importance du corps et du féminisme. J'établis un rapport entre cette œuvre et celles de plusieurs artistes de l'Amérique latine en proposant quelques œuvres représentatives de leur démarche artistique et qui témoignent de la richesse de la pratique latino-américaine.

Au troisième chapitre, je rends compte des composantes de mon processus artistique, spécifiquement mon processus de création et notamment la façon dont j'aborde la multidisciplinarité. Finalement, je présente mon projet de fin de maîtrise *Isolement* (2016).

MOTS-CLÉS : identité, Intime, autoreprésentation, mémoire, féminisme, deuil, perte, artiste femme, performance, art d'Amérique latine.

INTRODUCTION

Ma démarche artistique trouve un fondement dans mes origines mexicaines, où s'entremêlent la tradition religieuse juive et catholique, et ma condition d'immigrante et de femme. Le rituel est récurrent dans mes œuvres faites de gestes et d'objets symbolisant cette mythologie personnelle. Ce bagage hétérogène s'accompagne d'une remise en question de mes expériences de deuil et de déracinement. De plus, je m'intéresse aux traces qui émergent des expériences douloureuses liées au deuil et à la perte, en ayant comme objectif de représenter la condition humaine dans une perspective intimiste. De manière plus précise, il s'agit, dans mes œuvres, moins de représenter la souffrance en tant que telle, que la rupture avec cet état, qui provoque l'apaisement de l'angoisse et conduit à la tranquillité. J'utilise une approche multidisciplinaire combinant performance, dessin, peinture, techniques traditionnelles de gravure, estampe numérique ainsi qu'arts médiatiques. Ces différents médias sont intégrés à mes projets dans une perspective de convergence me permettant de les traverser pour traiter mes sujets.

Pour mon texte d'accompagnement, l'approche identitaire et intimiste de mon travail de création m'a motivée à faire une recherche sur des artistes qui travaillent dans ce sens, en particulier des artistes de l'Amérique latine, mais qui ont apporté une contribution importante au développement de l'art contemporain. Pour réunir le matériel nécessaire à l'écriture de mon mémoire, je me suis proposé d'aller à la recherche de textes introuvables à Montréal. Lors d'un de mes voyages au Mexique, j'ai rencontré Monica Mayer, artiste féministe mexicaine et théoricienne, qui possède la plus importante collection d'archives sur l'art conceptuel au Mexique. C'est Mme

Mayer qui m'a mise en contact avec les auteures latino-américaines à qui je fais référence dans mon texte. Julia Antivilo m'a révélé l'importance de la performance et du féminisme au Chili, en Argentine et au Mexique. Après nos rencontres, je me suis sentie autorisée à aller plus loin dans mes investigations, et je me suis donné comme devoir de faire en sorte que mon mémoire rende compte de la richesse de la pratique performative qui se fait en Amérique latine. J'ai aussi rencontré Mme Josefina Alcazar qui, avec empathie et solidarité féminine, m'a parlé de l'importance de la performance comme forme de création et du passage de l'action vers la technologie.

Cette recherche sert aussi à mettre en contexte mon travail de création et à intégrer les références théoriques qui m'ont permis de clarifier les notions que j'aborde dans mes œuvres et de poser un regard critique sur les enjeux de ma pratique. Ce texte rend compte de mes recherches et de mes questionnements durant mes études à l'UQAM, et témoigne, je l'espère, de mon intérêt à poursuivre cette réflexion.

CHAPITRE I

L'AUTOREPRÉSENTATION

À toutes les époques de l'histoire de l'art occidental, l'artiste s'est représenté de manière consciente, inconsciente ou implicite dans ses œuvres. Comme l'a écrit Susan Bright, on a tendance à penser que toute œuvre est un autoportrait simplement parce que l'artiste se reflète en elle. Selon cette auteure, l'autoportrait contemporain doit conduire l'artiste à explorer le concept d'identité dans son affirmation soit individuelle ou universelle¹.

Il existe plusieurs raisons pour lesquelles un artiste se représente lui-même. Ce peut être pour construire son alter ego ou de faux personnages qui lui permettent d'élaborer un récit ; pour donner une image à certains aspects de son intimité; pour approfondir son identité; enfin, pour explorer son origine ethnique, culturelle ou religieuse. Tous les artistes s'interrogent sur la façon dont l'identité se construit, d'une manière ou d'une autre, en recourant à la thématique, à la matière, au médium ou au support qu'ils utilisent, ou même à la discipline qu'ils choisissent. Ils tentent de rejoindre l'autre dans son individualité par le biais de leurs créations.

Les œuvres autoreprésentationnelles ont eu des incidences sociales, politiques, anthropologiques, historiques ou psychologiques qui ont varié selon les périodes de l'histoire. Toutefois, c'est surtout en réponse aux événements sociaux de l'époque que

¹ Bright, S. (2010), *Auto Focus : l'autoportrait dans la photographie contemporaine*. Paris : Thames & Hudson, p. 11-12.

l'autoreprésentation a pris, à partir des années 60, un sens politique souvent accompagné d'une revendication sociale. Pendant cette décennie, des artistes femmes ont réfléchi à leur condition, à leur corps et à leur sexualité. Elles se sont intéressées à la remise en question des stéréotypes sociaux qu'elles incarnaient. Et elles ont mis au point dans des actes performatifs une expression artistique des plus essentielles pour les années ultérieures, ce qui les a conduites à présenter leurs œuvres et à s'assumer publiquement. C'est ainsi qu'elles ont entrepris de se servir de leur corps comme principal moyen d'expression pour s'autoreprésenter, pour dénoncer des injustices, créer des interactions avec le public et inviter ce dernier à réfléchir.

1.1 L'autoreprésentation dans l'art contemporain : la performance

En même temps que mode d'expression artistique, action politique ou culturelle, non-art pour certains ou encore mouvement provocateur pour d'autres, complexe et éphémère avec des faits se situant hors des champs d'expériences habituels, la performance est une esthétique qui transgresse les normes et qui se veut novatrice. Réalisée à une date précise, dans un lieu déterminé, selon une durée limitée, avec un public souvent restreint, la performance cherche avant tout à abolir la distance qui sépare l'œuvre d'art du support qu'est le corps humain.

Lucile Dupont²

La performance dans les arts visuels est la forme d'autoreprésentation par excellence³. On trouve des représentations performatives dans toute l'histoire de l'humanité, notamment dans la tragédie grecque, dans certains actes religieux ou, implicitement,

² <http://www.letourdelart.com/marina-abramovic/> Publié le 23 février 2015, *re-enactment: l'exemple de Marina Abramovic, Trois questions à Lucile Dupont, spécialiste de Marina Abramovic*, écrit par Samuel Landée

³ León, Glenda. (2001), *La performance représente le discours excentrique par excellence*. Le mot excentrique veut dire décalé par rapport au centre. Et c'est le cas du performeur d'où sa singularité. *La Condición Performativa*, La Habana : Editorial Letras Cubanas, p. 23.

dans des représentations théâtrales et chorégraphiques, des défilés, des carnivals, à l'opéra et dans les happenings. Quoique ces manifestations ne soient pas reconnues comme des performances telles qu'on les définit à notre époque, elles constituent toutefois la base sur laquelle les artistes du deuxième tiers du XX^e siècle se sont fondés pour trouver une nouvelle forme d'expression individuelle.

Il a fallu attendre les années 60 pour que cette discipline soit considérée comme une forme d'art à part entière. Précédemment, plusieurs artistes faisaient déjà de la performance sans le savoir, simplement parce que le mot n'existait pas encore. Cette discipline a trouvé place dans les musées, les galeries, les organismes culturels et les festivals dans les années 70. Graduellement, la performance s'est taillé une place dans les écoles d'art et actuellement elle est enseignée comme la peinture ou la sculpture dans certains programmes universitaires.

Au Mexique, c'est au cours de la décennie de 1920, à Mexico notamment, que surgissent les premières performances. En 1921, l'écrivain Manuel Maples Arce a invité les jeunes artistes à se joindre à lui pour critiquer l'ancienne académie en proclamant le manifeste du mouvement Estridentista et en recourant à des phrases provocatrices, antinationalistes et antireligieuses⁴. Plus tard, ce sera avec la création du manifeste Treintatreintista qu'un groupe d'artistes de l'avant-garde mexicaine s'illustrera par des actes de protestation. À partir des années 30, des manifestations performatives ont été présentées comme étant de nouvelles formes d'art. Ces manifestations ont privilégié la création d'objets découlant de ce nouveau processus, c'est-à-dire de l'action performative sur de la sculpture, de la peinture, etc. Les artistes de la performance ont été très prolifiques dans les années 60 et 70 grâce à la consolidation de leur pratique, à leurs travaux exécutés individuellement ou au sein de collectifs, ainsi qu'aux groupes d'artistes femmes issus de la contestation estudiantine de 1968 et du mouvement

⁴ https://seminarioyahoraqueducemos.wordpress.com/textos/0.-Arbol_Genealogico1998_doc_Maris_Bustamante

féministe. Les artistes à la recherche d'un art non objectif se sont mis à explorer de nouvelles formes de création, abattant les frontières entre les différentes disciplines. Ils ont puisé dans la culture populaire pour nourrir leur processus de création en s'inspirant des tours de passe-passe des merolicos⁵, des chamans et des guérisseurs, de l'atmosphère des processions et du cirque, qui avaient été des sources importantes pour les performances au Mexique au cours des années précédentes⁶.

Les années 90 ont été très prolifiques pour la performance partout dans le monde, notamment en Amérique latine, où cette discipline s'est consolidée. Cette dernière a fait son entrée dans l'espace institutionnel et a pris de l'ampleur du fait de la multiplication des activités et de sa diffusion. La performance est devenue un art officiellement reconnu. Au Mexique, plusieurs espaces de diffusion se consacrent surtout à cet art. Les plus importants sont l'Ex Teresa art actual, le Museo del Chopo, le Museo Carrillo Gil et le Laboratorio Alameda. Ces espaces présentent constamment des artistes, des activités, des expositions et des festivals consacrés à la performance.

1.2 Quelques aspects propres à la performance.

La performance est constituée de trois éléments principaux : la présence, l'espace et le temps. L'interaction avec le public joue un rôle très important. Les spectateurs sont essentiels, soit en raison de leur intervention directe, planifiée ou spontanée, soit simplement par leur présence.

⁵ Personnages que l'on retrouve dans les espaces urbains, ouverts et publics, qui se distinguent par la façon de faire la promotion, à voix haute et dans un langage répétitif et guindé, et la vente de leurs produits qui sont généralement des bibelots, des remèdes médicinaux et des objets aux propriétés magiques.

⁶ Alcázar, Josefina. Et Fuentes, Fernando. (2005), *Performance y arte-acción en América Latina*, México : eXTERESA, Ediciones sin nombre, Citru, p. 147.

La performance se distingue du théâtre, de la danse et d'autres disciplines artistiques qui recourent au corps et à la présence comme principaux outils d'expression employés dans l'œuvre. Quels que soient le lieu de présentation, le temps nécessaire, ou bien le fait d'être seul ou en groupe, c'est l'artiste lui-même qui se présente ou se représente en se donnant en spectacle. À la différence du théâtre où l'action incarne un personnage, ou de la danse, où, normalement, le danseur exécute une série de mouvements inspirés par un rythme et chorégraphiés par lui-même ou une autre personne, la performance est un art de représentation vivante. Autrement dit, l'artiste performeur s'« autoreprésente », tandis qu'au théâtre et en danse, le performeur accomplit un acte de représentation. Lorsque le performeur se produit dans la rue ou dans des lieux situés hors du cadre traditionnel du milieu des arts, comme dans les musées, les galeries ou les centres d'art, il fait directement face au grand public. Les personnes non averties qui composent le public, se trouvent face à l'œuvre sans préparation et sont aux prises avec leur propre conception de l'art et leur rapport à la culture⁷.

Au Mexique, certains artistes préfèrent la rue comme scène destinée à leurs performances. Parce que cet espace lui-même et leurs interactions avec la population leur permettent d'échapper à l'idée commerciale de l'art ou de la consommation culturelle imposée par une institution⁸. Au contraire, selon Victor Martinez: « La rue est un lieu propice pour s'introduire dans une nouvelle prise de conscience. Sans préambule ni présentation⁹ ».

⁷ Goldberg, Roselee. (2001), *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris: Thames & Hudson, p. 8.

⁸ Padín, Clemente. (2007), *El Arte en las calles, en performance y art-acción en America Latina*, Archivo virtual, Texte proportioné pour l'artiste même, p. 29.

⁹ http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/criticas/71/Critica%20de%20Victor%20Martinez.pdf 3 acciones y un texto desesperado Performance de Lorena Orozco écrit par Víctor Martínez.

La présentation de la performance peut varier : elle peut être une gestuelle à caractère intimiste, effectuée uniquement par l'artiste, ou être un grand évènement avec plusieurs exécutants. La performance est une expression artistique des plus diverses, à laquelle chaque artiste apporte sa propre définition en fonction de son processus créatif, de son mode d'exécution de l'œuvre, ainsi que du choix des disciplines ou des techniques artistiques qui marquent indubitablement sa réalisation.

Le thème de l'identité est l'un de ceux que l'on retrouve dans la plupart des œuvres réalisées. Il s'agit de la réflexion de l'artiste sur son être matériel et immatériel, sur les origines et l'appartenance à la réalité, où les questions du qui suis-je, et du rapport au monde forment un questionnement commun à la performance.

1.3. Intimité : la performance vue comme espace d'autoreprésentation

La représentation de l'intime dans les arts ne se réduit pas à la performance, mais c'est dans cet espace que l'artiste trouve une place privilégiée pour rendre publique son intimité. Dans l'action performative, l'artiste se connecte à lui-même et crée un état performatif, montrant sa vulnérabilité et sa force. Il s'agit de lui-même, de ses questionnements et de ses propres contradictions, de ses contestations, de ses doutes, de ses peurs et de ses colères, c'est la représentation de lui-même. Dans la performance qui émane des arts visuels, il n'y a pas de rôle à jouer, l'artiste risque dans la présence, dans l'honnêteté de ce qu'il est en lui-même.

La performance permet la création d'un espace de partage, d'autoréflexion et de confrontation entre l'artiste et le public, non seulement en raison de la présence physique du premier, mais aussi, parfois, du fait de la nature revendicatrice des sujets sociopolitiques abordés. Dans la performance, l'artiste se livre à une introspection devant le public, tout en lui faisant face et en affrontant sa propre identité.

Selon Josefina Alcázar, théoricienne de l'art de la performance latino-américaine, « la performance est une autobiographie d'écorchés ¹⁰ ». La performance est en soi une expérience par laquelle l'artiste se révèle. En outre, elle se combine avec le corps grâce à la présence de l'artiste, de ses inquiétudes, de ses préoccupations et de ses questionnements personnels. Josefina Alcázar explique que la performance est un autoportrait contemporain qui rompt avec les anciennes méthodes selon lesquelles le public et le privé se distinguaient. Je me demande si la performance peut être considérée comme un autoportrait contemporain, à mon avis, les autoportraits de Frida Kahlo en étaient déjà des exemples.

À l'époque où Frida a peint ses tableaux, les performances n'existaient pas en tant que telles. Cependant, cette femme désirait déjà s'autoreprésenter, effaçant les limites entre la vie et l'art, la réalité et la représentation. À un moment où, comme Julia Antivilo le souligne, « le discours patriarcal tenait les femmes en dehors de toute représentation, dans l'absence et le déni ¹¹ ». C'était l'époque du muralisme mexicain, où ce mouvement était considéré comme la forme d'art la plus représentative du pays, même si les femmes n'y participaient nullement. En effet, seuls les artistes hommes ont été invités par le gouvernement à peindre des images du peuple mexicain. On leur a confié ainsi la mission d'éduquer les masses analphabètes en transmettant des messages issus de l'histoire de la révolution mexicaine, dans une optique très paternaliste.

Je tiens à signaler que Frida Kahlo a été ma première influence dans le domaine de l'art, je me suis réfugiée dans ses œuvres, car, comme moi, elle avait transgressé les désirs de

¹⁰ Alcázar, Josefina. (2005), *Performance : un arte del yo : autobiografía, cuerpo e identidad*. México : Ediciones sin nombre, Citru, p. 147.

¹¹ Antivilo, Julia. (2013), *Arte feminista latinoamericano, rupturas de un arte político en la producción visual*, Santiago de Chile : Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos, p. 155.

sa famille. Aujourd'hui, je constate que sa façon de concevoir ses œuvres comme des autobiographies a constitué une influence incontournable sur les miennes.

Même si j'assume mon identité juive, durant toute mon enfance, j'ai vécu un type de syncrétisme religieux marqué par la forte culture mexicaine : un mélange de culture autochtone et colonialiste, qui s'impose au Mexique dans la réalité quotidienne, les marchés, les places publiques, les cathédrales et les grands musées et représenté par les masses de gens qui remplissent les lieux et par les énormes inégalités sociales. Actuellement, ces deux versants existent dans mon travail de manière récurrente, par exemple l'usage du rituel dans mes performances et des références religieuses, spirituelles et des traditions dans mes thèmes et mon iconographie. La culture populaire mexicaine spécifiquement artisanale conjuguée avec l'esthétique frugale de la culture juive en exil a marqué de façon importante mon travail.

Frida Kahlo a été une performeuse dans ses propres tableaux. Dans *Las dos Fridas*, 1939, l'artiste réalise un autoportrait double dans lequel une Frida en reconforte une autre, qui a le cœur brisé. La Frida qui console a dans la main une petite image de Diego Rivera (le muraliste qui était son mari). Ce tableau a été réalisé un an après le divorce du couple. Il montre la Frida saisie de douleur, le cœur transpercé avec du sang qui coule sur sa robe blanche européenne, et la Frida tehuana¹², colorée, vivante, au cœur rouge, intact, telle qu'elle se percevait lorsqu'elle était mariée à Diego. *Las dos Fridas* expose à la vue du public une partie significative de la vie privée de celle qui l'a peinte : son angoisse devant l'idée d'abandon et de solitude. Frida a révélé, par le biais de sa voix intime, une approche physique et psychologique d'un espace privé de création.

Parce que son travail m'a beaucoup marquée, je tiens aussi à mentionner Devora Neumark dont l'oeuvre, *S(us)taining*, créée en 1996, est très semblable à ma première performance. Lors de l'exécution de mon œuvre, je ne connaissais pas les travaux de

¹² Femmes de l'ethnie zapotèque, vivant dans l'isthme de Tehuantepec à Oaxaca au Mexique. Dans *Las dos Fridas*, une des Fridas porte le costume traditionnel des habitantes de la région.

l'artiste. Toutefois, même si nos intentions étaient différentes, nos œuvres et leur résultat sont très analogues, probablement parce que nous avons en commun certains éléments culturels. Dans *S(us)taining*, elle s'est intéressée à la rue en réalisant des gestes particuliers liés à une expérience personnelle de remémoration, de perte et de résilience. Dans l'espace vide de son ancienne maison, incendiée six mois plus tôt, elle s'est assise sur une chaise et a pelé des betteraves, coutume qui lui vient de sa grand-mère russe. Elle a ainsi montré sa relation avec le passé « rattaché à un rituel juif marquant la rédemption sociale et individuelle après l'oppression¹³ ». Dans cette performance, on constate un paradoxe entre l'espace intime et l'espace public, car le travail de l'artiste est une œuvre qui relève autant de l'autobiographie que de l'engagement social. Devora Neumark parlait dans la rue aux passants qui s'arrêtaient devant elle. Ils partageaient leurs expériences de douleur. Il s'agissait, en l'occurrence, d'art envisagé comme moyen de guérir les blessures, celles de l'individu et celles de la société.

Ce qu'il y a de commun entre l'œuvre de Frida Kahlo et celle de Devora Neumark, c'est qu'en faisant usage de l'espace de représentation, soit par le biais de la peinture ou par celui de la performance, ces deux performeuses invitent le public à pénétrer dans l'intimité de l'artiste. Comme RoseLee Goldberg le fait remarquer : « certains artistes de performance cherchent à révéler dans leurs œuvres la source des tabous et des angoisses¹⁴. »

¹³ <http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article9> Devora Neumark, Dialogue et Gestes.

¹⁴ Goldberg, RoseLee. (1998), *Performance l'art en action*, Paris : Editions Thames & Hudson, p. 13.

1.4 Écorces¹⁵ : ma première expérience performative

Dans ma pratique, j'utilise la peinture, le dessin et la gravure comme moyens d'expression artistique. Je me suis tournée vers la performance pour répondre à un besoin personnel de communiquer mes émotions et pour affronter des vécus difficiles grâce à un acte de revendication intime. Immigrante depuis quelques années à Montréal, cette évolution de ma pratique s'est faite à la suite de l'assassinat de mon père, qui a été attaqué à Mexico quelques mois après mon arrivée à Montréal. Pendant des années, j'ai ressenti une profonde dépression qui m'a conduite à investir mes émotions dans l'art.

J'ai envisagé plusieurs formes d'art pour réaliser une œuvre artistique, car je ressentais le besoin de créer à l'aide de nouveaux moyens. Il m'a semblé que les outils que j'utilisais jusqu'alors, comme la peinture, le dessin et la gravure ne répondaient pas à mes attentes. En effet, ils limitaient le dialogue que je voulais engager avec le public car leur matérialité ne permettait pas de transmettre un sentiment d'espace et de temporalité. Je me suis alors rendu compte que la forme d'art la plus pertinente était la performance, car ce genre de création me permet de m'impliquer dans l'espace. J'ai créé une relation avec le public qui revêt la forme d'une réaction à une provocation quand j'ai réalisé l'action comme un acte de dénonciation, mais qui s'est transformé en participation aussi au moment où le public s'est senti interpellé et a participé à mon action.

Je me suis proposé de ramener la douleur que j'ai ressentie à son lieu d'origine. La performance m'a permis de créer autour de moi une conscience qui a bloqué la réalité quotidienne pour y insérer un acte de dénonciation.

¹⁵ *Écorces*, 2009 vidéo, HD, 6 min 7 s, vidéoperformance, son à une source. Galerie de l'UQAM, Montréal, 2010, Centre Expression, Saint-Hyacinthe, 2015

Finalement, toute cette réflexion s'est incarnée dans la performance *Écorces*, 2009, réalisée à l'extérieur de l'hôpital où mon père est décédé. Sur une esplanade, en face de l'Hôpital général de Mexico, pieds nus, vêtue d'une robe blanche, j'ai pris place dans une bassine de métal remplie de betteraves rouges cuites et de l'eau de leur cuisson. J'en ai choisi quelques-unes, j'en ai prélevé des morceaux que j'ai en fait laissé tomber sur moi, en veillant à laisser couler de l'eau rouge sur mes vêtements et mon corps. Cet acte provient de ce que le bortsch, potage traditionnel d'Europe de l'Est, est la première soupe que j'ai apprise à faire quand j'étais jeune. C'était la préférée de mon père. Le fait de me placer à l'intérieur d'une bassine de métal remplie de bortsch et d'éprouver une douleur intense dans mes doigts et mes ongles quand je pelais les betteraves m'a permis de me sentir en contact direct avec mes émotions. Cela m'a mise en relation avec mes racines identitaires et permis d'exprimer de manière viscérale ce que je ressentais. Sur les lieux, les spectateurs ont tout de suite compris que je m'exprimais au sujet d'un acte de violence, source de douleur. Et pendant que je pelais les betteraves, ils se sont approchés de moi pour me raconter leurs propres expériences de la douleur¹⁶. Cette action performative a été une réponse aux tenants d'une société où l'ignorance, l'abus de pouvoir, l'injustice et l'impunité sont tolérés. *Écorces* met en scène une protestation individuelle insérée dans le corps social, motivée par la nécessité de faire face à mes émotions, et ce, à l'endroit même où mon père a vécu ses derniers jours. Cet acte m'a permis d'extérioriser mon expérience douloureuse dans un espace public, puis d'accéder à la résilience.

¹⁶ À l'époque où j'ai réalisé la performance *Écorces*, je ne connaissais pas le travail de Devora Neumark. Quand je l'ai rencontrée, certaines de ses œuvres sont devenues des inspirations pour mon travail. Des années après avoir donné cette performance, j'ai connu Devora Neumark et j'ai participé à l'un de ses projets. En travaillant à ses côtés, j'ai compris que notre identité (dans ce cas, nos origines juives) jouait un rôle très important dans l'exercice de notre métier d'artiste et que certains éléments y seront toujours présents à titre d'objets symboliques liés à l'identité.



1.1 *Écorces*, 2009 vidéo, HD, 6 min 7 s, vidéoperformances, son, vidéo à une source. Galerie de l'UQAM, Montréal, 2010, Centre Expression, Saint-Hyacinthe, 2015

La documentation de cette performance, notamment la vidéo réalisée dans ce contexte, m'a permis de découvrir des images relatives à la représentation de la figure humaine, aux traces laissées et à la souplesse et à la plasticité que j'avais expérimentées dans mes exercices antérieurs. C'est à l'aide de la documentation de cette performance que j'ai construit ma première œuvre de vidéoperformance. J'ai abandonné la présence, normalement implicite dans la performance, pour utiliser la représentation, plus propre à la vidéoperformance. Un choix qui me permet de me voir en performance, de revoir mes prises de vidéo et de prendre des images vidéo, des images fixes que je choisis principalement pour leurs valeurs esthétiques. Ces images, je les réutilise pour donner vie à d'autres œuvres dans d'autres disciplines, notamment, l'estampe à l'aide de la lithographie, la gravure ou l'impression numérique. Dans cette nouvelle manière de travailler, je me trouve plus en contrôle des images que j'offre au public, je maîtrise toutes les étapes de mon processus de création et des éléments qui composent mes œuvres.

Avec *Écorces*, 2009, une nouvelle forme d'expression s'est révélée à moi. J'ai commencé à m'intéresser à l'autoreprésentation par le biais de la vidéoperformance, plus exactement à l'implication de mon corps pour représenter une action de manière symbolique devant la caméra vidéo. J'ai compris combien la participation de mon corps était importante dans l'espace de création. C'était comme si les dessins de figures humaines que j'avais réalisés pendant des années s'animaient lors de mes actions performatives.



1.2 *Écorces*, 2009 vidéo, HD, 6 min 7 s, vidéoperformance, son, vidéo à une source. Galerie de l'UQAM, Montréal, 2010, Centre Expression, Saint-Hyacinthe, 2015

CHAPITRE II

LA VIDÉOPERFORMANCE, LE CORPS ET LE FÉMINISME

Ce lieu que Proust, doucement, anxieusement, vient occuper de nouveau à chacun de ses réveils, à ce lieu-là, dès que j'ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper. Non pas que je sois par lui cloué sur place – puisqu'après tout je peux non seulement bouger et remuer, mais je peux le « bouger », le remuer, le changer de place –, seulement voilà. Je ne peux pas me déplacer sans lui; je ne peux pas le laisser là où il est pour m'en aller, moi, ailleurs. Je peux bien aller au bout du monde, je peux bien me tapir, le matin, sous mes couvertures, me faire aussi petit que je pourrais, je peux bien me laisser fondre au soleil sur la plage, il sera toujours là où je suis. Il est ici irréparablement, jamais ailleurs. Mon corps, c'est le contraire d'une utopie, ce qui n'est jamais sous un autre ciel, il est le lieu absolu, le petit fragment d'espace avec lequel, au sens strict, je fais corps.

Michel Foucault¹⁷

2.1 Les précurseuses : la contestation sociale et le féminisme en Amérique latine

Dans les années 1960, des femmes artistes américaines se sont éloignées des techniques traditionnelles dominantes des arts visuels et des domaines comme la peinture, la sculpture et la gravure où seuls des hommes avaient acquis une notoriété. En matière de performance, les femmes artistes ont cherché un mode d'expression et

¹⁷ Foucault, Michel. (2009) *Le corps utopique, les hétérotopies*. Clamecy : Nouvelles Éditions Lignes, p. 9.

de contestation hors du contrôle des protocoles conventionnels du milieu des arts. La performance, son lien avec le corps de l'artiste, leur a permis de s'affirmer en dehors des codes masculins et de se définir par elles-mêmes. Cette pratique artistique leur a permis de réagir à leur condition de femmes et de minorité, sur les plans politique et culturel.

Pour satisfaire leur besoin de créer, les femmes artistes durent surmonter les limites imposées par leur technique (peinture, sculpture, gravure), par le système de diffusion (galeries, musées, médias) ou leurs finances personnelles (le coût du matériel d'artiste, les études et les ateliers de formation sont très chers). Elles l'ont fait d'une manière viscérale en se détachant de la figure masculine et en trouvant un mode de contestation de la réalité de leur époque pour revendiquer leurs droits.

Cela s'est produit au moment où le féminisme a commencé à porter ses fruits par suite de la longue lutte livrée par les femmes à partir de leur expérience intime et de leur insertion dans le corps social¹⁸. Comme Nuria Vela le signale en se référant à Mary Nash, une spécialiste de l'histoire des femmes et du féminisme¹⁹, les femmes de cette époque se sont aperçues que la discrimination provenait non seulement des institutions et des gouvernements, mais aussi des hommes. L'opresseur se trouvait dans leur famille. C'était leur conjoint ou un parent à qui elles étaient unies par des liens d'affection ou d'amour. Bien sûr, cette révélation a rendu la lutte des féministes complexe et douloureuse.

Au Mexique, autour des années 80 naît le groupe *Polvo de gallina negra* portant la bannière du mouvement féministe, mouvement auquel se sont jointes Mónica Mayer,

¹⁸ Facio, Alda. (2013). *Por qué lo personal es político?* Archivo virtual, JASS Mesoamérica

¹⁹ Verela, Nuria. (2008). *Feminismos para principiantes*, Barcelona : Ediciones B, S.A.

Herminia Dosal et Maris Bustamante. Leurs travaux ont porté sur le rôle des femmes dans la société, dans leurs pièces il était constamment question de ce que signifie être une femme dans un contexte culturel machiste tout comme la société mexicaine.

Au fil des ans, la performance s'est transformée en outil de dénonciation, et cela est particulièrement le cas en Amérique latine. Le fait que de nombreux pays de cette région ont été dirigés par des dictatures militaires ou des démocraties corrompues a créé des conditions idéales pour l'émergence de mouvements contestataires. Ces mouvements ont vu le jour en réaction à des sociétés moralistes trop attachées à des valeurs religieuses issues d'un système patriarcal hostile à tout ce qui ne leur paraissait pas acceptable. Ces préjugés avaient particulièrement trait à l'identité, à la sexualité et aux inégalités sociales. C'est ainsi que la performance s'est développée parallèlement à certaines manifestations politiques de divers mouvements sociaux, notamment antiracistes, estudiantins, pacifistes et féministes. Selon Lorena Wolffer, une artiste et activiste culturelle mexicaine, l'intérêt principal de la performance est qu'elle permet d'étudier les inégalités dans les relations de pouvoir au sein de la société sur les plans historique et socioculturel²⁰.

Les artistes ci-après illustrent à quel point la performance est un outil puissant de critique sociale. Ils fournissent des exemples de la richesse et de la diversité des manifestations artistiques qui font de l'Amérique latine un grand modèle d'art de contestation et de conscience sociale, et ils nous prouvent qu'ils jouent un rôle important dans la société. Ces artistes, ancrés dans la culture de leur pays, se servent de différentes approches pour aborder les problèmes selon le contexte qui leur est propre. La Vénézuélienne Antonieta Sosa dénonce la situation politique de son pays par l'entremise de ses œuvres. *De la situación y por que no?*, 1981, est une installation faite de murs de briques couronnés d'éclats de verre tranchant qui fait allusion à l'insécurité qui prévaut dans son pays et qui dénonce la crainte dans

²⁰ Wolffer, Lorena. (2002) *Performance*, México : Ex Teresa Art Actual, texte d'exposition.

laquelle la population vit. La Colombienne Maria Teresa Hincapie traite des problématiques relatives à l'oppression sociale. Dans sa performance *Vitrina*, 1989, elle nettoie, se maquille, peint et dessine sur le verre d'une vitrine pendant huit heures, comme dans une journée de travail, tout en s'exposant à la vue du public. Elle s'attaque notamment à des problèmes tels que l'oppression sexuelle, la solitude et l'abandon. La Californienne Coco Fusco a réalisé l'œuvre *The couple in the cage*, 1992, avec Guillermo Gomez-Peña. Ces artistes ont mis en relief certains stéréotypes que l'on attribue aux Latino-Américains ou à des gens de cultures autochtones, considérés comme des représentants d'une race inférieure sur laquelle on peut exercer un pouvoir. Pour le public, Guillermo Gomez-Peña représentait le sauvage qui inspire la crainte et a recours à la violence. Quant à Coco Fusco, elle joue le rôle de la femme soumise qui suscite la compassion ou éveille le désir qui pourrait inciter à une agression sexuelle. Ces artistes ont de plus souligné l'ignorance dont font preuve ceux pour qui toute l'Amérique latine partage une même culture, sans tenir compte de la richesse propre à chaque lieu ni de la diversité culturelle des pays, et même des régions à l'intérieur de ces pays. En Argentine, Leonor Silvestri invite son public à participer à ses performances sur la sexualité dans une sorte de rébellion contre l'ordre établi. Dans sa performance *Pornoterrorista*, 2010, elle se place devant un grand écran où figurent des images pornographiques. Ses dialogues et ses gestes sont très explicites et elle invite le public à participer sexuellement à la performance dans une sorte de rébellion contre l'ordre établi. Également, l'Argentine Gabriela Golder, mais, de façon très différente, exécute un travail d'installation audiovisuel. Ses vidéos documentaires explorent métaphoriquement les notions de mémoire collective, d'identités et de droit. Au Mexique, Lorena Orozco avec *Atravezando la línea*, 2000, rompt avec les schémas habituels du comportement féminin dans l'intention de surmonter des blocages qui ont trait plus aux inégalités sociales qu'à la différence entre les sexes.

2.2 Le corps: lieu d'enfermement ou de libération?

Avoir des règles, devenir enceinte, avoir un vagin, des poils pubiens, des seins; sentir le vent d'été sur sa peau en face d'une fenêtre, travailler huit heures avec une serviette hygiénique imbibée de sang; sentir son corps parcouru par un double tremblement de peur et de pouvoir en passant entre des hommes, la nuit, dans la rue; avoir peur parce que notre culture permet au corps masculin sexué de violenter les femmes; mais aussi être consciente de son pouvoir car nous sommes en contact avec d'autres femmes pour faire face aux hommes; accepter le faible pouvoir érotique d'un bas salaire en fin du mois; manifester dans son corps la douleur de la perte amoureuse; accomplir des rituels et s'offrir. Autant d'éléments de l'art féministe d'histoires conçues au féminin.

Francesca Gargallo²¹

Le mouvement féministe a apporté trois contributions majeures: l'organisation de grandes manifestations publiques, la constitution de groupes d'autosensibilisation et la création de centres alternatifs d'aide pour les femmes. Au cours des années 70, Carol Hanisch a popularisé le mot d'ordre féministe « ce qui est personnel est politique²² ». Elle a incité les femmes à prendre conscience du fait que leurs problèmes étaient non seulement personnels, mais découlaient aussi de la société²³. Ces problèmes étant communs à toutes les femmes, toutes devaient participer à les résoudre. La phrase de Carol Hanisch a été reprise par les artistes visuelles féministes qui l'ont transformée en: « Le corps est politique²⁴ ». Selon Julia Antivilo Peña, le

²¹ Gargallo, Francesca. (2004), *El arte en primera persona colectiva de Mónica Mayer*, texte lu dans la présentation du livre, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* de Mónica Mayer, México : Ediciones, Pinto mi Raya. Traduction libre

²² Alonso, Rodrigo. (2005), *Entre la intimidad, la tradición y la herencia ; Performance y arte-acción en América Latina*, México : Ediciones sin nombre, p. 88.

²³ Alcázar, Josefina, (2014), *Performance un arte del yo*, México : eXTERESA, Ediciones sin nombre, Citru, p.147.

²⁴ Antivilo Peña, Julia. (2015), *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías arte feminista latinoamericano*, Bogotá : Ediciones desde abajo, p. 39.

corps et la sexualité des femmes sont au cœur de leurs pouvoirs. En effet, ils constituent un champ politique défini, une approche disciplinée en matière de production et de reproduction, mais surtout une approche qui a été bouleversée par les féministes²⁵. Les femmes artistes de la performance considèrent leur corps comme le support de leur œuvre, la matière première avec laquelle elles s'expriment, explorent et reconnaissent leurs propres limites. Pour Lorena Wolffer, le corps est un moyen d'expression qui permet d'aborder les problèmes politiques et sociaux²⁶.

L'artiste cubaine américaine Ana Mendieta est un exemple de corps-support dans l'œuvre d'art. Elle a eu recours à sa nudité pour entrer en communication avec la nature. Son travail de création est un rituel qui découle de son attachement au paganisme et de son contact avec la terre. C'est une protestation contre la violence envers les femmes, une œuvre empreinte de violence sexuelle et d'une forte charge émotive. Par une ironie du sort, sa mort violente lors d'un suicide présumé après une dispute avec son conjoint demeure un mystère. Sa série *Silhouettes*, 1973-1980, est une référence visuelle qui me fait penser aux centaines de femmes qui ont été violentées, violées et torturées avant d'être tuées à Ciudad Juárez, ville située à la frontière nord du Mexique²⁷. Ces actes de barbarie occultés par les gouvernements durent depuis les années 90, maintenant au désespoir des familles des disparues²⁸. Ainsi, comme le déclare Vanessa Oniboni avec pertinence, l'œuvre d'Ana Mendieta,

²⁵ Antivilo Peña, Julia. (2015), *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías arte feminista latinoamericano*, Bogotá : Ediciones desde abajo, p. 39.

²⁶ Wolffer, Lorena. (2002), *Performance*, México : Ex Teresa Art Actual, texte d'exposition.

²⁷ <http://borderzine.com/2013/01/las-muertas-de-juarez-¿un-caso-resuelto-u-oculto/> *Las muertas de Juárez un caso resuelto u oculto ?* Publié le 27 janvier 2013, écrit par Diana Arrieta.

²⁸ <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/las-muertas-de-juarez> *Las muertas de Juárez* Publié en décembre 2002, écrit par Sergio González Rodríguez.

est si troublante²⁹ qu'elle nous fait constater à quel point très peu a changé en matière de droits des femmes.

Les performances de l'artiste guatémaltèque Regina José Galindo traitent de situations douloureuses que des femmes de différentes cultures vivent à la suite d'abus, d'humiliations, de manifestations de cruauté et d'agressions. L'artiste montre un vif intérêt pour cette question de la violence tout en la dénonçant à travers l'art et plus particulièrement, au moyen de la performance. Elle est sensible et empathique envers les femmes de son peuple, en particulier les écrivaines, et poètes comme elle, qui partagent sa lutte pour revendiquer le droit, au respect, à l'égalité et à la justice envers des femmes et des filles qui ont souffert de la discrimination raciale, de la discrimination de genre et d'autres abus survenant dans les relations de pouvoir inégales.

Pour l'exposition *Estoy viva* dans le PAC à Milano en Italie, présentée en 2014, Regina Jose Galindo a déclaré qu'utiliser le corps pour dénoncer une situation non vécue dans la chair revient à l'utiliser superficiellement. Elle avoue en toute honnêteté que, quand elle performe, elle est pleinement consciente que ce qui se produit dans son corps est seulement une représentation de ce qu'ont vécu d'autres femmes, et non une agression qui concerne directement son être. Comme si ce qu'elle ressent se produisait hors d'elle. Sa performance symbolise ce qui est arrivé à d'autres, mais pas à elle. Ses actes ne restent pas gravés dans son esprit de façon personnelle³⁰. Il s'agit uniquement d'une forme de dénonciation et son corps constitue la matière sur laquelle elle travaille et par laquelle elle s'exprime.

²⁹ <http://situaciones.info/revista/de-la-ausencia-a-la-presencia-a-la-ausencia-ana-mendieta/> De la ausencia a la presencia a la ausencia : Ana Mendieta Publié le 12 abril 2012, écrit par Vanessa Oniboni.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=UXUmcOVsHFk> *Estoy viva di regina José Galindo*, Al PAC di Milano prende la parola il corpo 2014, entrevue de Roberta Masella

2.3 Le rôle de mon corps dans la vidéoperformance

Contrairement à la plupart des performeurs, pour lesquels le corps permet d'exprimer une pensée politique, mon corps me sert à jeter un regard intérieur sur moi et à explorer mes émotions. Dans mon travail de création, je tire mon inspiration de mes racines et de ma mémoire émotionnelle. Je fais appel à ma mémoire émotionnelle, à des souvenirs qui me reviennent, sous forme d'une odeur, d'une sensation auditive ou encore gustative, plus tôt qu'à la mémoire, la mémoire cérébrale comme telle. Partant de mes expériences, je m'attache à des états émotifs et sensoriels qui déterminent le processus de création et entraînent chez moi une réaction intuitive. Je cherche à créer, par l'entremise de mon langage intérieur, un processus qui me permet d'examiner mes déceptions par le biais de l'art, et de mieux comprendre mon expérience intime. Élaboré à partir des traces laissées par mes expériences de la douleur liée à la perte, mon travail est profondément ressenti. Chacun de mes projets est une confrontation émotive avec des expériences marquantes qui relatent des états de tristesse que j'ai connus.

J'ai réalisé *Cicatrices*, 2011,³¹ à un moment où j'explorais de nouveaux modes de création au moyen de la vidéo et de la performance. Je considérais ces formes d'art comme très féministes. J'ai senti, après avoir approfondi ma connaissance de ces médias, que je me détachais des croyances et des valeurs ancestrales, très paternalistes, qui avaient dicté ma conduite jusqu'alors. Il s'agissait de moyens qui me permettaient d'exprimer plus directement mes émotions dans ma pratique. Mon corps, toujours présent dans mes œuvres, joue un rôle important dans mes performances vidéographiques. La solitude, un aspect central de mon œuvre, évoque

³¹ *Cicatrices*, 2010-2011, vidéo, HD, 6 min 14 s, son, vidéo à une source, installation vidéo et 16 boîtes lumineuses. Galerie Art mur, Montréal, 2010, Musée de l'Arzobispado, Mexico, 2011

la mélancolie et la fragilité face à la douleur. En l'occurrence, j'ai éprouvé ces sentiments lors de l'assassinat de mon père. Le caractère intimiste de *Cicatrices* est une des particularités de cette œuvre. Filmée dans ma baignoire, cette réalisation, et toutes mes œuvres sur le même thème, notamment les dessins et les gravures qui l'ont précédée ou lui ont succédé, a permis de désincarner mes propres cicatrices en extériorisant un sentiment personnel, profondément intime et douloureux.



2.1 *Cicatrices*, 2010-2011, vidéo, HD, 6 min 14 s, son, vidéo à une source, installation vidéo, Galerie Art mûr, Montréal, 2010, Musée de l'Arzobispado, Mexico, 2011

Avec *Cicatrices*, j'ai approfondi métaphoriquement la notion de disparition dans sa dimension la plus symbolique. Dans cette vidéo, j'écris sur ma peau les mots qui expriment mes souffrances à la suite de ce que j'ai vécu. Puis je les efface avec de l'eau, qui est un symbole de régénérescence. Les mots (français ou espagnols) inscrits comme autant de cicatrices sur ma peau font écho à mon sentiment aigu de perte. Les plans rapprochés montrent les mots, ainsi que ma peau, dans une proximité quasi

sensuelle. Les mots entendus hors champ en espagnol participent aussi de mon expérience identitaire. Le noir et le blanc évoquent, dans une atmosphère mélancolique, la fragilité humaine envisagée comme expérience paradoxale et constructive de l'existence. La trame sonore produit un sentiment d'angoisse qui s'apaise peu à peu. Le calme lui succède, faisant place à l'image silencieuse mais bouleversante. Chaque trace témoigne de mon histoire personnelle. En la montrant au spectateur, je permets à ce dernier, face à une scène intime, de ressentir une certaine libération. Les mots prononcés s'effacent, lavés par le calme de la purification, de l'absolution. Mes œuvres conduisent à une véritable catharsis qui se déroule dans un calme et un apaisement contemplatifs, où ma peur se manifeste par une tristesse et un deuil sereins. Ainsi, je tente de montrer que notre fragilité peut être une source de force quand nous la surmontons.

Juste avant de réaliser *Cicatrices*, 2010-2011, après *Écorces*, 2009, œuvre que j'avais conçue des années auparavant, j'ai revu dans mon esprit cette dernière en vidéoperformance, et mon intérêt pour cette pratique artistique ou mode de création s'est renforcé. La vidéo m'est, en effet, apparue comme une discipline en soi qui me permet de m'exprimer d'une manière très intime et personnelle. J'ai donc décidé de laisser de côté la peinture, le dessin et la gravure pour faire face directement à la caméra, dans une action propre à faire revivre le sentiment qui a motivé la création de mon œuvre, c'est-à-dire l'expérience que j'ai vécue. La vidéoperformance abat les frontières entre les différentes disciplines créant une fusion entre la performance et la vidéo, faisant aussi appel à la technologie. Évolution naturelle de la performance, la vidéoperformance n'est pas un registre ou une documentation de la performance, mais une façon de laisser une trace de l'action, de la présence humaine de l'artiste, présence performative qui se transforme au moyen de l'utilisation des effets propres à la vidéo. Avec mon projet *Cicatrices*, j'ai creusé la question de l'identité et de

l'intimité par le biais des techniques audiovisuelles, notamment au moyen de la vidéoperformance et de l'installation vidéo.



2.2 Cicatrices, 2010-2011, vidéo, HD, 6 min 14 s, son, vidéo à une source, installation vidéo et 16 boîtes lumineuses. Galerie Art mûr, Montréal, 2010, Musée de l'Arzobispado, Mexico, 2011

CHAPITRE III

L'ŒUVRE MULTIDISCIPLINAIRE

Nous sommes sur scène à chaque instant de notre existence, à jouer à être des femmes.

Cheri Gaulke³²

3.1 Le recours à différentes disciplines dans une œuvre

Carolee Schneemann a été parmi les premières artistes à tourner et à photographier ses performances afin d'obtenir du matériel pour des travaux destinés à la réalisation d'œuvres définitives et pas seulement pour documenter ses performances. Pour faire *Eye Body: 36 transformative actions*, 1963, Carolee Schneemann a collaboré avec le peintre Erró qui l'a photographiée. Après cela, elle a eu l'idée d'utiliser le celluloïd, mais en modifiant la pellicule. Elle l'a coloriée et a dessiné directement sur des photogrammes, intégrant ainsi les procédés de la peinture et du collage dans ses films. Finalement, elle et d'autres artistes se sont mis à utiliser la vidéo comme moyen supplémentaire de création. La vidéo leur a permis de se rendre compte plus facilement et rapidement des résultats de leurs tournages. Au cours des années 80, la caméra vidéo est devenue beaucoup plus accessible que celle utilisée pour le cinéma. Les cassettes sont moins chères que la pellicule. De plus, elles permettent au vidéaste

³² Bryzgel, Ammy. (2012) *Performing the east, Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980*, archive virtuel : Edition I.B. Tauris, p. 211

d'échapper à la limite de temps, généralement très restreinte, dont le cinéaste dispose lors du tournage d'un film. La vidéo présente un autre avantage important : la reproduction instantanée, même pendant le tournage. Cela explique pourquoi la vidéo est devenue un outil d'expérimentation artistique. C'est elle qui a permis la diffusion de la performance en tant qu'instrument de documentation ou de création d'une œuvre. Ainsi, *La Venusiana renace y Reforma*, 1980, de l'artiste mexicaine Pola Weiss, considérée comme la pionnière de l'art vidéographique en Amérique latine et la mère de cet art au Mexique, se caractérise par une approche intimiste. L'artiste a réalisé une performance entourée de miroirs grandeur nature sur la vaste esplanade de l'auditorium national de Mexico. Munie d'une caméra vidéo à l'épaule, elle l'a utilisée de façon très libre et personnelle. Elle virevoltait en dansant tout en prenant des images du public qui l'observait, et les spectateurs étaient simultanément projetés sur des écrans placés au sol. Dans ce projet, Pola Weiss s'assume donc en tant que vidéaste et performeuse à part entière, authentique et autonome.

Depuis les années 90, l'artiste suisse Pipilotti Rist explore l'image en mouvement, la sculpture et la projection à plusieurs échelles dans ses installations vidéo. Dès ses premières vidéos, elle s'est filmée en train de réaliser une action symbolique, par exemple dans *Ever is Over All*, 1997, où elle marche joyeusement dans la rue, puis soudain se met à frapper la vitre d'une voiture en stationnement avec une fleur à longue tige, et elle en brise le verre. Elle filme des scènes de ce genre auxquelles elle ajoute, pendant la postproduction, des textures, de la couleur, de la musique, des ralentissements, etc. Elle utilise même le jargon des médias de la communication, notamment celui des vidéoclips, pour nous présenter des images qui nous parlent d'un monde intérieur et intimiste. La critique d'art Eva Meyer-Herman signale au sujet de Pipilotti Rist que le public aime partager les sentiments les plus divers par l'entremise d'une œuvre. En effet, grâce au travail de l'artiste, cette œuvre révèle des

souvenirs personnels ou collectifs, et l'artiste est autorisée à pénétrer dans l'univers intérieur de l'autre, comme la religion le permettait autrefois aux confesseurs³³.

L'artiste nord-américaine Joan Jonas s'intéresse à l'identité et au multiculturalisme. Elle nourrit ses performances de vidéos. Elle est à la fois présente, projetée en direct et en même temps montre des images d'elle en mouvement, tournées et montées à l'avance. Elle souhaite ainsi recréer un présent constitué de plusieurs couches temporelles. Joan Jonas présente une notion du temps complexe faite de juxtaposition de plans. Elle recourt aussi à d'autres disciplines artistiques pour réaliser des installations multimédias. Elle fait œuvre de précurseure en intégrant l'art de la vidéo à la performance au lieu de recourir uniquement à la prise d'images comme outil de diffusion et d'enregistrement. Ce qui m'intéresse dans ses projets, c'est sa technique, ainsi que sa façon de tirer parti de son moyen d'expression et de conjuguer les différents éléments qu'elle utilise dans sa mise en espace comme des gestes, des objets et des signes³⁴.

³³ Meyer-Hermann, Eva. (2000), *Odyssée vers de nouvelles images cultes. Pipilotti Rist, Himalaya*. Cologne, Allemagne: Oktagon; Montréal, Qc: s.n.

³⁴ Clausen, Barbara. (2016), *From Away* Jonas, Joan, Montréal : DHC/ART Fondation pour l'art contemporain, texte pour le dépliant d'exposition

3.2 La Mise en terre, une œuvre multidisciplinaire

J'ai dansé, les pieds légers, sur les pentes rudes de l'hiver. J'ai tourné dans l'air glacé et couru sous le soleil qui s'est voilé, en fin d'après-midi. Les gestes sont devenus évocateurs des mélancolies du Nord. Je laissais les rythmes affluer, je percevais l'espace du jour, le découpais, le palpais.

Françoise Sullivan³⁵

Pour ma pièce *La Mise en terre*³⁶, 2013, je voulais travailler autour de l'idée des photographies de *Danse dans la neige*³⁷, une œuvre de Françoise Sullivan, figure majeure de l'art québécois, qui a été réalisée en 1948 au mont Saint-Hilaire. Cette œuvre m'a beaucoup touchée et sans doute visuellement, elle m'a inspirée. L'œuvre *Les Saisons Sullivan*, (2007)³⁸, coréalisée avec le vidéaste Mario Côté, m'a révélé à quel point, en habitant à Montréal, j'ai développé une relation de proximité avec la nature. Les saisons de l'année et les conditions météorologiques ont pris une place importante dans ma vie, avant d'arriver à Montréal, je n'étais pas consciente de l'influence que la nature avait sur nous (les êtres humains). *Les Saisons Sullivan* m'ont révélé cette importance. Cette influence de la nature sur mes œuvres, *Chagrin*, 2010³⁹, *Racines*, 2012⁴⁰, *Culte*, 2013⁴¹ et *Traces d'intimité*, 2013⁴² a marqué la

³⁵ Déry, Louise. (2010), *Les Saisons Sullivan*, Montréal : Galerie de l'UQAM p. 161.

³⁶ *La Mise en terre*. (2013), Lysette Yoselevitz, Projection vidéo, HDV 7 min, CDEX UQAM, Montréal, 2013

³⁷ *Danse dans la neige*. (1948), Françoise Sullivan, Dix-sept copies de la gélatine argentique (photographies de Maurice Perron)

³⁸ *Les Saisons Sullivan*. (2007), Mario Côté, coréalisation Françoise Sullivan, vidéo HD, couleur, 48 min

³⁹ *Chagrin*. (2009-2010), Lysette Yoselevitz, vidéo-performance, HD, 4 min 49 s, Les Chats des artistes, Montréal, 2009

⁴⁰ *Racines*. (2012), Lysette Yoselevitz, vidéo, HD, 9 min 50 s, son, vidéo à une source. CEDx UQAM, Art Souterrain 2014

⁴¹ *Culte*. (2013), Lysette Yoselevitz, vidéo, HD, 10 min, son, vidéo à quatre sources. CEDx UQAM, 2013

⁴² *Traces d'intimité*. (2013), vidéo-performance HD 8 min, son, diverses langues : français, espagnol, hébreu, arabe, italien et slovaque, vidéo à une source, Centre Expression, 2015, Galerie Espace projet, 2016

symbolique de mes faits et gestes à titre de performeuse, ce qui caractérise mon corps et mes mouvements.



3.1 *Chagrin*, 2009-2010, *Racines*, 2012, *Culte*, 2013, *La Mise en terre*, 2013, *Traces d'intimité*, 2013

J'ai décidé de travailler de façon plus collaborative, d'opter pour une forme de création plus proche du domaine de la vidéo et du cinéma, pour tourner *La Mise en terre*. Ce fut pour moi une façon de m'entourer de gens d'autres disciplines et d'acquérir des connaissances dans des domaines nouveaux pour moi. Ainsi, j'ai rencontré un rabbin qui m'a aidée à approfondir ma pensée sur le thème de mon projet : le deuil dans la mystique juive. J'ai aussi fait la connaissance de deux psychologues qui m'ont parlé du comportement de la personne en deuil et j'ai travaillé avec un chorégraphe qui m'a guidée dans l'élaboration d'une gestuelle

appropriée à ma performance. Ils m'ont permis d'affiner mes conceptions et de comprendre le point de vue d'experts d'autres disciplines sur ma thématique.

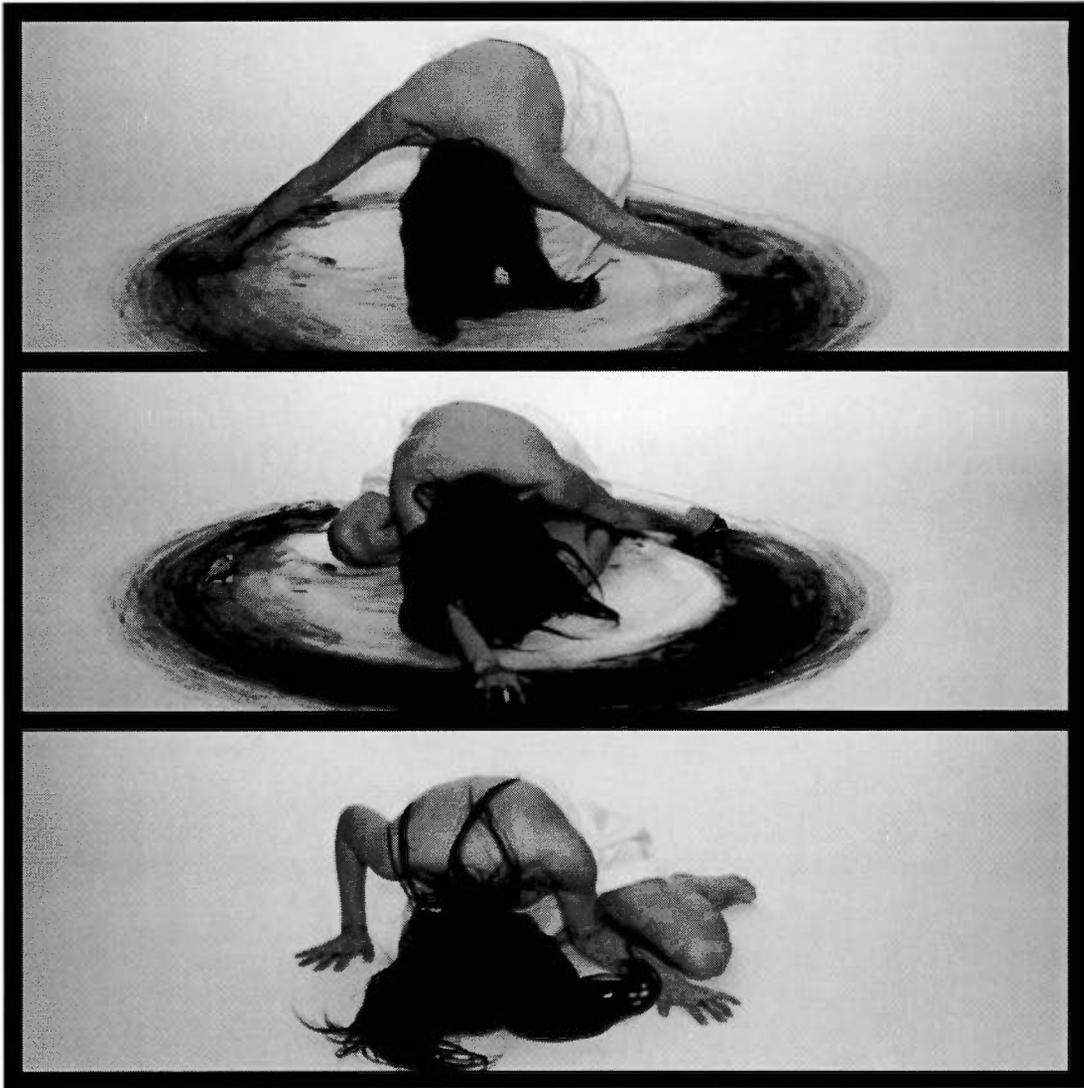
Je me suis aperçue que le plus difficile était de travailler avec un chorégraphe parce que la communication en matière de création s'est révélée longue à établir. Je me sentais incapable de retourner à mon idée principale, j'étais perdue. J'ai décidé de simplifier ma pièce, de la repenser en fonction de moi-même et de la réaliser sans l'assistance technique ou la collaboration qu'auparavant j'avais eues lors du tournage et du montage de projets antérieurs. Je me suis filmée moi-même avec une caméra fixe dans un petit espace intérieur, chez moi, et il est arrivé que parfois mes gestes aient dépassé le cadre de l'image. J'ai compris que mon problème de communication avec le chorégraphe se situait sur le plan du langage artistique. Cette difficulté s'incarnait dans l'écart entre les arts visuels et les arts de la scène, dans ce cas, spécifiquement, entre l'approche de la danse et de la performance.

La Mise en terre m'a révélé à quel point mes vidéoperformances sont un exercice d'intériorisation, cette œuvre m'a aussi permis de ressentir une connexion profonde avec mon corps et mon esprit. J'éprouve la nécessité de me connecter ou de me relier à mes forces vitales et de trouver un équilibre entre mes énergies, dans cette œuvre je le fais à travers de la gestualité de mes actes au moment où je dessine. Mes actions performatives sont courtes et simples tout en exprimant un sentiment profond. Elles évoquent la symbolique de mes expériences de vie les plus personnelles. Mon passé, mes acquis sont là, mais ils cèdent la place, au présent et à la performance. La présence authentique déborde de l'action que je réalise et devient une œuvre en soi. Je nomme la présence authentique, au moment de l'expérience-présence, moment caractéristique de l'action performative, qui est une action humaine en soi, car l'aspect physique de mon corps est implicite, de plus, dans mon cas, mes projets sont le reflet de mes expériences personnelles, présence authentique qui se résume à être dans la

conscience, dans le corps et dans l'âme, à l'intérieur du temps précis de l'action performative.

Pieds nus, j'ai exécuté une chorégraphie intuitive inspirée du rituel juif du deuil, la Shiv'ah⁴³, qui porte sur le sentiment d'affliction, attitude évocatrice de la mélancolie causée par la perte. Pour concrétiser mon projet, je devais faire état des différentes étapes psychologiques du processus de deuil et les révéler par l'entremise de la performance. Par exemple, ressentir l'expérience vécue, observer comment mon corps y réagit, laisser mon corps entrer en action sans lui imposer de mouvements spécifiques, entrer dans un état performatif dans lequel existe seulement l'action sans indication ni préjugé. Ce projet a été très révélateur pour moi, parce qu'il m'a permis de déterminer les étapes de mon processus de création.

⁴³ Période de deuil observée dans le judaïsme par les parents de la personne qui est décédée (père, mère, fils, fille, frère, sœur et femme ou mari) Cette période durant laquelle les membres de la famille se réunissent traditionnellement dans une maison et reçoivent les visiteurs dure les sept premiers jours après le décès.



3.2 *La Mise en terre*, 2013, Projection vidéo, HDV 7 min CDEx UQAM, Montréal, 2013

3.3 Processus personnel, intentions et procédures en matière de création

Mon processus de création se déroule dans l'espace physique où commencent et se matérialisent mes idées. Ce lieu est chez moi, une vieille maison ensoleillée et très silencieuse située à proximité de Westmount, sur l'île de Montréal. La notion de maison-atelier de création est très importante pour moi. Peut-être est-ce ma condition d'immigrante qui a créé en moi le besoin d'avoir un espace intime très personnel où foisonnent les souvenirs et les petits objets pour occuper les espaces vides, comme si j'étais obsédée par l'idée de remplir la solitude. Ma création se fait en sept étapes fondamentales : la page blanche; l'étape de l'inquiétude et de la recherche; l'étape du questionnement; l'étape de la solitude et de l'expérimentation; l'état d'alerte; l'étape de la planification, enfin, le temps nécessaire à la création. Je passe par ces différentes étapes comme je transite par les différents endroits où ma vie se déroule ailleurs qu'à la maison. Ces endroits sont les ateliers de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), les bibliothèques, l'Atelier Circulaire, l'Atelier Graff et finalement l'endroit où je décide de tourner les scènes de mes vidéo-performances.

Au début de mon processus de création, j'ai l'impression d'être devant une page blanche, j'ai l'esprit vide, j'ai le sentiment d'avoir subi une purification mentale. Je ne pense pas à grand-chose et je ne m'intéresse guère à ce qui se passe autour de moi. Je me trouve dans un état de paix intérieure et je suis consciente, mais plus contemplative qu'analytique ou réfléchie. C'est une belle étape, mais elle n'est pas très créative. Je commence à m'inquiéter quand je constate que les idées n'arrivent pas. J'ai alors peur que cette étape dure longtemps. J'ai peur que ma vie entière se passe à percevoir les choses de cette façon contemplative et prudente plutôt que proactive. Animée par la pensée que je ne serai plus jamais créative, je commence à ressentir une énergie qui me pousse à chercher des moyens de créer de nouveau (en recourant à une recherche en bibliothèque, sur Internet, ainsi qu'à des visites de

musées et de galeries). Toutefois, si je n'ai pas d'idées, je m'inquiète, mais quelque chose me dit que, quand même, des idées finiront par surgir du fond de mon cœur, de mon expérience et de ma mémoire émotionnelle. Donc, la tension monte, ma préoccupation devient angoisse, puis je me dis que le plus important, c'est la sincérité, ce qui me rassure immédiatement. Je décide alors de mettre un frein à mes émotions et de considérer que si mon destin est de créer, la créativité viendra.

À ce stade, je deviens plus analytique, je remets en question tout ce qui se passe autour de moi. Je réfléchis même aux choses les plus insignifiantes qui m'arrivent, mais aussi aux situations que vivent les autres. Je deviens terriblement critique et tout m'irrite. Ma sensibilité est à fleur de peau et je vois le monde comme si je le regardais à travers les yeux de quelqu'un déterminé à le transformer complètement. Mais plus ce processus se répète, plus je comprends que je n'ai pas les outils pour transformer le monde. Je m'assume de nouveau, en tant que simple artiste, et j'accepte de ne pouvoir ni changer la vie de personne ni le cours du monde.

Je retourne à la solitude. Ma vie à l'intérieur de la maison, avec toutes mes responsabilités, me fait retrouver un certain calme et revenir à une introspection qui me conduit à me valoriser davantage comme être créatif. Cuisiner, nettoyer, faire la lessive et ranger me permet de réfléchir aussi sur mon travail de création. Ce qui me motive pour créer exige aussi que je me montre presque obsessionnelle dans mon travail pour tenir ma maison et mon studio propre et en ordre. Cette bonne tenue domestique m'apaise et me permet de me concentrer. Enfin, la bonne odeur qui émane de la salle de lavage me confère une paix intérieure qui me permet de m'acquitter des mille tâches domestiques qu'une mère-artiste accomplit durant la journée. Ma vie casanière et le peu de contacts que j'ai avec autrui m'incitent à travailler spontanément avec des moyens d'expression comme la peinture, l'estampe ou le dessin. J'accepte que, même si ce travail ne fait pas partie du projet que je veux réaliser, il m'apaise, car je sais qu'il me mènera vers mon objectif final. Entre ma vie

personnelle, mes études, mes lectures et le bénévolat que j'adore faire par-ci, par-là, mon existence se remplit peu à peu. Puis tout à coup, j'ai une idée qui, même si elle n'est pas géniale, me paraît foncièrement fidèle à moi-même parce qu'elle vient non pas d'une influence ou d'une association d'idées inspirée par des œuvres d'autres artistes, mais découle plutôt d'expériences que j'ai vécues. Quand je parle d'idée foncièrement mienne, je veux dire une idée relative à une œuvre pour laquelle il faudra que j'affronte ma propre vulnérabilité et que je l'extériorise, et pour laquelle il me faudra faire face à mes propres expériences ainsi qu'à moi-même. Cette idée s'affinera et se nourrira pendant mon sommeil. Je la préciserai dans mon esprit tout en me livrant à d'autres activités plus proches de la vie quotidienne que celle de m'asseoir pour écrire ou de faire des esquisses. Mes nuits vont se dérouler différemment; elles seront plus calmes que pendant les autres étapes du processus, mais je connaîtrai une sorte de vivacité d'esprit; je ferai des rêves sur des images et sur certains détails de mon action performative, sur la façon dont se fera le tournage, sur la sonorisation et d'autres éléments que je veux faire fonctionner ensemble. J'ai acquis la capacité d'écrire dans l'obscurité entre le sommeil et le rêve, d'ouvrir les yeux pour écrire un peu et me rendormir comme si je ne m'étais jamais réveillée.

De façon plus consciente et analytique que pendant les autres étapes, je commence à préparer dans ma tête les éléments qui donnent vie à une nouvelle pièce et comprennent: le matériel (le plastique, le fil, un crayon, des mouchoirs); l'équipement (le type de caméra, un trépied, des lumières, un microphone); le style de tournage (une caméra à l'épaule, une caméra fixe, les mouvements de caméra, l'éclairage), le lieu du tournage (à l'intérieur, à l'extérieur, une rue achalandée ou une rue déserte); l'action (coudre, utiliser des fils qui s'enchevêtrent, écrire, rencontrer, découvrir); le thème (la perte, le deuil, le détachement); les collaborateurs (la direction de la photographie, le montage, la sonorisation).

Finalement, je me lance dans l'aventure de la création, en ne gardant à l'esprit qu'un objet, un style à développer et l'expression d'un geste. Ma vision d'ensemble et mes prévisions sont plus claires, parce que je suis passée par un processus complexe, certes, mais pas forcément long. C'est le moment de me laisser guider par mon intuition (état performatif). Je ne me permets pas d'illusions ou de peurs momentanées qui pourraient me limiter en me perturbant (connexion). Mes choix et mes actes découlent des résultats que je veux atteindre (présence authentique). C'est comme si je me sentais en pleine santé, forte et sûre de ne pas faire d'erreurs, convaincue que de nouvelles voies vont s'ouvrir devant moi (performance).

Pour réaliser mes vidéos, mon atelier de création se divise entre l'endroit du tournage et le lieu du montage. Le tournage se déroule souvent dans un lieu public. Cette dynamique qui consiste à sortir de mon espace intime m'oblige à m'adapter rapidement. Je m'approprie l'espace en m'assumant telle que je suis. Au moment de l'action, je m'investis et je suis consciente de l'espace que j'occupe. Savoir que je ne peux pas rester sur place longtemps et que je ne pourrai pas faire plusieurs prises me conduit intuitivement à profiter du moment pour faire de mon mieux. Au montage, je décide ensuite comment donner vie au matériel dont je dispose et faire l'enchaînement entre ma conception initiale et la partie technique de la vidéo. Après le montage, j'utilise des images qui en sont issues pour créer des éléments graphiques dont je tirerai parti pour mes installations. Quant aux techniques de l'estampe, comme la gravure, la lithographie ou l'impression numérique, quand j'imprime soit pour faire un tirage ou des épreuves, cela se traduit par d'interminables épreuves d'impression, d'essais et d'erreurs. À l'atelier, lors de l'impression, j'aime suivre une méthode précise et recourir à l'utilisation de mon corps comme partie fondamentale du processus, par exemple lorsque j'imprime sur la presse de lithographie ou de gravure en creux; ou quand je sors des estampes du plotter ou que je coupe les séries. J'aime la répétition et la multiplication de mes gestes.

De même que j'intègre des objets picturaux, graphiques et sculpturaux dans mes installations, on peut déceler des notions de peinture, de dessin et d'estampe qui surgissent dans mes œuvres vidéographiques à titre d'éléments implicites. Je constate que la vidéoperformance est le moyen d'expression qui convient le mieux à mon processus de création. Mon travail est le fruit de ces deux disciplines: la performance et la vidéo. Bien que la performance est l'élément central de mes vidéos, en elles, je récupère les plans les plus précieux d'action et j'utilise des effets à caractère explicitement narratif, en me servant des effets de montage, tels que la manipulation de la temporalité de la pièce, le changement de la couleur, le ralentissement, la répétition, ainsi que l'utilisation de différents points de vue, zoom avant et arrière, aspects très caractéristiques de l'art vidéo. Il y a des étapes dans la création de mes projets où j'approfondis plus dans une pratique que dans l'autre, mais il est clair que ce qu'il résulte comme pièce finale est un document vidéo.

Mon action performative ne dépend pas de la présence d'un public. Bien qu'il existe une différence entre accomplir une performance devant un public et le faire devant une caméra, ce qui m'intéresse, c'est l'état dans lequel je m'installe au moment de l'action et la façon dont je me donne le moyens pour la déclencher. Ce qui me touche le plus est le niveau de connexion que j'ai créé lors de la réalisation de la performance, et à travers la vidéo, de capturer le moment de l'action, l'endroit réel où s'est déroulée cette action, la lumière au moment de l'action, le contexte et l'atmosphère créée. Peut-être, d'approcher le public vers mon action et pas nécessairement m'approcher moi-même du public, comme je le ferais devant un groupe de personnes. C'est moi qui attire le public dans des lieux solitaires et déracinés désormais accessibles grâce à ma vidéoperformance.

Ce concept est lié, peut-être, à mes sentiments de déracinement et d'appartenance. Même s'il s'agit de deux opposés, ils sont caractéristiques de ce que je vis en tant qu'immigrante. Un sentiment étrange de vouloir être ici et là en même temps et de désirer être en mesure de transporter et d'apporter une expérience, un paysage, la température sur ma peau, un moment vécu.

Décèler des liens entre les différents médiums, disciplines et pratiques et les extrapolations que l'on peut en faire est un des objectifs de mon action artistique. Je souhaite créer et faire découvrir des rapports entre les nouveaux médias et les moyens traditionnels de production et de reproduction afin d'extérioriser des expressions personnelles et de créer des liens entre l'espace intime et le monde extérieur. Je conclus donc que, pour moi, la performance fait appel à la présentation, à la vidéo, à la représentation, à la vidéoperformance et à l'autoreprésentation. La caméra est un élément clé dans mon travail, elle est le point de rencontre entre le réel et la représentation, entre la performance qui met en scène le moment présent, la présence de l'artiste en direct, et l'image captée par la caméra même. La vidéoperformance naît du croisement entre la performance et la vidéo qui subissent une transformation, la manipulation temporelle par le montage vidéo et la trame sonore, créant ainsi un moment plus proche de la mémoire et de la représentation.

3.4 L'espace de création.

Avoir immigré dans un nouveau pays me permet de prendre conscience de mon sentiment de solitude. Ce dernier m'habite et il est douloureux, mais il est néanmoins un élément dont je tire parti quand je parviens à faire de la création. La solitude me permet de me rendre compte que mon processus de création est lié à un lieu matériel: c'est lors d'un processus intérieur de création que l'on conçoit les idées, et c'est dans

le lieu de la création qu'elles se matérialisent. Ce lieu de rencontre entre l'intérieur et l'extérieur a évolué au cours de ma vie et de mes expériences.

Quand j'étais petite, je ne rentrais pas à la maison après la fatigue de ma journée scolaire. Durant tout mon cycle primaire, j'allais à l'usine de mes parents où près de 80 membres du personnel travaillaient fort jusqu'à vingt et une heures. Cette usine a été mon lieu de création pendant des années. Y entrer signifiait pour moi récupérer mon énergie, me retrouver heureuse, dans un lieu d'exploration continue et de jeu. Pour mes parents, c'était plutôt un lieu où mon activité constituait un risque pour le fonctionnement normal de l'usine. Et cela jusqu'à ce qu'ils fassent une découverte : il suffisait de me donner n'importe quoi pour dessiner ou remplir une surface de couleurs et de textures pour parvenir à me calmer et à contrôler mes ardeurs pendant un certain temps. C'est ainsi que j'ai commencé à dessiner sur de petits morceaux de papier que je vendais au personnel pour quelques pièces ou en échange de petites portions de nourriture très particulière de la culture des ouvriers que je ne mangeais normalement pas avec ma famille. Plus tard, je me suis mise à faire de grands dessins sur les murs des ateliers de l'usine, des images qui représentaient ma maison: la chambre, la cuisine, le salon, les lampes et les fleurs. Je faisais aussi des reproductions de *Las Meninas*, la reproduction du tableau de Velásquez en compagnie duquel j'ai grandi. Aussi loin que remonte ma mémoire, elle a toujours été dans le salon de la maison familiale.

Je me suis tournée vers la vidéo pour donner vie à mon travail artistique. En effet, il me suffisait d'avoir une caméra vidéo, un ordinateur et un logiciel de montage, ce qui exigeait très peu de moyens financiers et me permettait d'approfondir le sujet que je traitais. Après avoir utilisé la vidéoperformance pendant plusieurs années comme moyen privilégié de ma création, je reviens au dessin, à l'estampe et à la peinture en tant que modes de création. Toutefois, ces modes sont désormais imprégnés de mon intérêt pour la performance, la vidéo et l'autoreprésentation qui sont devenues pour

moi essentielles. L'espace de création exige de nouveau des éléments accessoires, sans laisser de côté pour autant l'espace mental, l'idée que l'atelier d'exploration et de création, c'est moi-même, où que je sois et où que j'aie; de plus, je demeure une artiste, peu importe que je sois pourvue ou non de matériel d'artiste et de l'équipement qui vont de pair, et, quelles que soient les circonstances de vie dans lesquelles je me trouve. C'est avec cette conception de la multidisciplinarité et de l'interdisciplinarité que mes idées prennent forme, s'intègrent dans mes projets et fonctionnent tout naturellement pour donner vie à mes œuvres.

3.5 *Isolement*, mon projet de fin de maîtrise

Isolement (2016) est une installation-projection vidéo avec des éléments à caractère graphique et sculptural. L'installation comprend dans sa partie centrale une vidéo grand format accompagnée d'une bande sonore dominant l'espace semi-obscur. Ces éléments proches de la salle de cinéma m'aident à créer la sensation d'être dans une ambiance d'immersion (un espace immersif). La vidéo traitée avec du montage met en scène une action performative. Au centre de la salle d'exposition, un objet sculptural, ma robe de mariée, celle que j'ai utilisée aussi dans la vidéo vingt années après mon mariage. À l'autre extrémité de la salle, des œuvres graphiques, une imprimée sur papier coton et deux autres sur acétate, sont accrochées à une certaine distance sur les murs. Finalement, dans les vitrines, deux images rétroéclairées sont disposées sur le sol et sur un socle.

Dans la vidéo, qui n'est pas seulement une documentation, mais un récit narratif, je me déplace et m'éloigne dans un paysage enneigé. Portant avec un peu de lourdeur ma robe de mariée, je marche et je tombe sur le sol gelé. Je me lève, je reprends mes forces et je marche, je m'arrête un instant, puis je tombe. Pieds nus sur la neige, je

m'efforce de continuer à marcher. Je suis dans une chute de mon corps qui ne se termine jamais, mais je tombe. Je craque la glace avec mes pieds et finalement je tombe et je tente de me séparer de ma robe de mariée jusqu'à épuisement. Dans ma performance, les pieds nus font référence au rituel juif du deuil, selon lequel les personnes endeuillées doivent être déchaussées durant la période de Shiv'ah, ce qui est un symbole d'austérité et de dévouement spirituel. Ce rite a trait à la douleur, au contact direct avec la terre et à l'origine de l'être humain. Le climat hostile, la solitude à l'intérieur de l'action performative; la nostalgie de porter ma robe vingt ans après mon mariage et dans des circonstances opposées, mon corps presque nu, la température hivernale, le son, le bruit craquant de la glace que je casse avec mes pieds, la mélancolie et ma respiration essoufflée, contribuent à une atmosphère de souffrance continue.



3.3 *Isolement*, 2016, Projection vidéo, HDV 7 min 37 s, CDEx UQAM. Montréal. 2016

La robe sculpture installée suspendue, la robe de mariée avec le vide du corps qui normalement la porte, est éclairée avec une certaine théâtralité. Elle est présentée non seulement comme l'artéfact de la vidéo, comme l'objet symbolique auquel j'accorde des valeurs culturelles et émotives, mais aussi comme objet « précieux », une clé importante de mon projet. Je sais que beaucoup d'artistes au cours de l'histoire et en art actuel ont utilisé la robe de mariée comme objet symbolique. La robe est importante pour moi, car elle incarne l'histoire de ma vie. La robe de mariée, tant dans la culture juive que dans la culture mexicaine, est l'objet qui matérialise l'engagement plus important et désiré dans la vie d'une femme. Les femmes juives ne choisissent pas toujours leur partenaire, peu d'entre elles le connaissent quand elles se marient. Le fait qu'une jeune femme possède une robe de mariée à un prix élevé et de fabrication de haute qualité, symbolise la chance, lui procure un sentiment de sécurité, de la confiance, du bien-être et un « avenir sûr ». Présenter la robe comme un objet précieux, un bijou de valeur matérielle, fait référence aux valeurs que l'on véhicule en tant que société. Également, paradoxalement, cette robe incarne aussi la tristesse et le désarroi vécus face aux conventions sociales ainsi que l'extrême fragilité ressentie au moment de l'annonce de ma séparation d'avec mon mari. Véhicule destiné à faire comprendre ma libération à l'égard de certaines obligations sociales qui m'étouffaient, la théâtralité avec laquelle la robe est exposée et illuminée dans l'espace, son lien visuel avec la vidéo, la bande sonore entendue dans la salle d'exposition, comme un opéra, nous amène à l'idée que la robe orientée vers le ciel joue en contradiction avec la douleur avec laquelle je la porte dans la vidéo. Métaphore des contradictions qui nous habitent, de nos valeurs et de celles de la société, ce vêtement est chargé du poids de l'effort et de la douleur, qu'en tant que société nous essayons d'occulter. La robe est désormais d'une énorme importance dans mon projet, car en l'enlevant je me libère, mais si je continue à la porter, je demeure aux prises avec les mêmes conditions de vie qu'auparavant. J'avais envie de mettre un terme à un cycle de mon existence, puis de revivre et de retourner à ma vie en tant qu'individu.

Cette exposition comprend le concept de transparence en tant que symbole de la vérité, de ce qui se révèle. À travers ce projet, je veux transmettre l'idée de la profondeur, aller au fond de nos expériences, de nos questionnements et de nos réflexions. Alors que pour la vidéo et la sculpture, l'œuvre exige une certaine distance physique pour son appréciation, pour les œuvres graphiques, je propose que le spectateur s'approche des images. Par rapport aux pièces rétroéclairées, regarder ces œuvres demande un effort plus actif. L'une, par sa disposition au sol, force à faire un effort physique pour l'observer de plus près, tandis que l'autre, située sur un socle, peut être examinée à la hauteur des yeux, sans presque aucun mouvement supplémentaire.

Au mur, les pièces imprimées sur l'acétate sont suspendues à une certaine distance de celui-ci. Elles créent un effet de trouble visuel causé par les ombres projetées sur le mur, ces ombres sont d'une telle netteté qu'on peut réussir à visualiser la couleur et la texture sur le mur et percevoir la transparence de leur original. L'image imprimée sur papier coton crée un effet subtil de mise au point, tout simplement par la matérialité que possède le papier naturel. Ces pièces nous invitent à pénétrer visuellement dans leur forme, mais aussi, à trouver des liens qui évoquent l'intériorisation, et à adopter un autre point de vue qui nous permet de voir au-delà de l'image proposée.

Même s'il s'agit d'images tirées de la vidéo, formellement, nous assistons à la variante qui montre l'image lors de l'impression et de la présentation dans les différents supports. Les images prennent un sens différent en fonction du matériau sur lequel elles sont traitées. Ces pièces nous invitent à visualiser l'ensemble du projet à partir d'une autre perspective, chaque support fait appel à une interprétation différente de la temporalité, par exemple, dans la vidéo, l'image qui bouge nous fait prendre conscience du temps qui passe, tandis que dans les images fixes le temps s'arrête, on est davantage dans un moment de contemplation que dans un divertissement, état que normalement la vidéo nous propose. Ces images imprimées sont comme des

« fenêtres » qui me permettent de me voir à une certaine distance pour finalement me rapprocher de moi-même, me permettant de visualiser mon monde intérieur, à savoir, reconnaître ce que je suis, ce que je veux pour ma vie et peut-être même, la façon de la poursuivre.

Les aspects exploratoires que j'ai utilisés pour *Isolement* ont été le recours à une image en mouvement presque imperceptible, la solitude, la contemplation, la sensualité, enfin, l'appréciation de la texture et de la matérialité d'un objet symbolique. Pour réaliser ce projet, j'ai fait des expériences sur la transparence, la reproduction et la répétition à titre d'éléments d'intériorisation et de perception sensible. La vidéo n'ayant pas de support tangible, cela symbolise l'aspect éphémère de la durée de mon projet par opposition à la robe sculpture et à mes œuvres sur papier (images imprimées) qui montrent l'importance de sa matière concrète. La projection vidéo et les éléments matériels amorceront un dialogue qui invite le public à réfléchir sur les points de rencontre entre la production analogique, les arts traditionnels et la création numérique par le biais d'une expérience sensorielle, intimiste et sensuelle.



3.4 *Isolement*, 2016, Projection vidéo, HDV 7 min 37 s, CDEx UQAM, Montréal, 2016

CONCLUSION

Mon objectif avec l'œuvre *Isolement* était de réaliser une œuvre dans laquelle certaines approches en arts visuels (l'estampe, la peinture, la sculpture, la performance, la vidéo, l'image photographique et le son) se conjugueraient pour créer une expérience sensorielle significative, où les émotions personnelles se transformeraient en sensibilité collective, transposant ainsi la dimension intime dans la sphère publique et me permettant de cerner les émotions qui constituent cette expérience. Avec *Isolement*, la pièce principale de l'exposition se définit par le mot vidéoperformance. La prise de vue est un élément très important dans mon travail. C'est le point de rencontre entre le réel et la représentation, entre ma performance en direct, la présence de mon corps et la mise en scène pour la caméra. La vidéoperformance naît donc de la capture vidéographique, des décisions de cadrage, de la manipulation temporaire et spatiale à travers le montage et le design sonore, éléments qui contribuent à une construction narrative. La prise de vue sert comme base d'une œuvre née de l'intersection d'un acte performatif, de son enregistrement et du traitement postérieur.

Dans ce mémoire, j'ai étudié le travail de plusieurs artistes du domaine de la performance et de la vidéo, dans le contexte des arts visuels. J'ai analysé le travail des performeuses et j'ai remarqué le lien entre le féminisme et les œuvres de certaines artistes d'Amérique latine. J'ai découvert une piste de recherche passionnante et importante dans le travail de mes préceuses qui ont trouvé dans la performance et dans la vidéo des formes d'art qui s'adaptent à leur réalité en leur offrant la possibilité de s'exprimer même hors des espaces institutionnels.

Ce texte d'accompagnement m'a permis d'explorer le parcours d'artistes qui ont pour moi une importance particulière et de situer mes œuvres dans le contexte de pratiques contemporaines similaires. La recherche que j'ai entreprise tout au long de mes études m'a donné l'occasion d'acquérir une certaine distance dans le regard que je porte sur mon propre travail. Pour moi, l'autoreprésentation est un lieu où peut s'épanouir la connaissance intérieure.

Je prévois dans mes œuvres futures de continuer à présenter et à développer la question de l'autoreprésentation par le biais de la vidéoperformance. Ma priorité est de continuer à explorer la dimension interculturelle et les problématiques centrales autour desquelles gravitent mes œuvres : l'identité, la mémoire et l'intime. Par ailleurs, je veux poursuivre mes questionnements sur la source de mes inquiétudes : extérioriser et présenter l'expérience du deuil; transmettre ce que j'ai vécu à l'intérieur de mon corps en m'appuyant sur un rituel spécifique aux cultures juive et mexicaine et en le transformant en perception universelle. Je cherche à explorer et à extrapoler les liens entre l'expression intime et la manifestation publique en découvrant et en créant des rapports entre les nouveaux médias et les moyens traditionnels de production et de reproduction.

APPENDICE A



ISOLEMENT

De Lysette Yoselevitz

vernissage: Samedi 29 octobre de 15H00 à 19H30
et Jeudi 3 novembre de 17H30 à 19H30

29 OCTOBRE AU 6 NOVEMBRE 2016
CDEX UQAM Centre de diffusion et d'expérimentation

405 Ste Catherine/ St Denis , Pavillion J-Jasmin, Local J-930 Heures d'ouverture: Lundi au Samedi de 12H00 à 18H30

APPENDICE B



BIBLIOGRAPHIE

- Alcázar, J. (2016). *Arte-Acción y performance en los muchos Méxicos*. México : Instituto nacional de Bellas Artes y e literatura.
- Alcázar, J. (2014). *Performance un arte del yo, México* : eXTERESA, Ediciones sin nombre, Citru.
- Alcázar, J. (2005). *Performance : un arte del yo : autobiografía, cuerpo e identidad*. México : Ediciones sin nombre, Citru.
- Alcázar, J. et Fuentes, F. (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*, México : eXTERESA, Ediciones sin nombre, Citru.
- Alonso, R. (2005). *Entre la intimidad, la tradición y la herencia ; Performance y arte-acción en América Latina*, México : Ediciones sin nombre.
- Antivilo Peña, J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías arte feminista latinoamericano*, Bogotá : Ediciones desde abajo.
- Antivilo, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano, rupturas de un arte político en la producción visual*, Santiago de Chile : Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos.
- Arrieta, D. (2013) *Las muertas de Juárez un caso resuelto u oculto?*
<http://borderzine.com/2013/01/las-muertas-de-juarez-¿un-caso-resuelto-u-oculto/>
- Bright, S. (2010). *Auto Focus : l'autoportrait dans la photographie contemporaine*. Paris : Thames & Hudson.
- Bustamante, M. (1998) *Arbol genealogico de las formas pias*
<https://seminarioyahoraquehacemos.wordpress.com/textos/0.-ArbolGenealogico>
- Bryzgel, A. (2012). *Performing the east, Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980*, archives virtuelles : Edition I.B. Tauris.
- Clausen, B. (2016). *From Away Jonas, Joan*, Montréal : DHC/ART Fondation pour l'art Contemporain.

- Déry, L. (2010). *Les Saisons Sullivan, Françoise Sullivan*, Montréal : Galerie de l'UQAM.
- Facio, A. (2013). *Por qué lo personal es político?* Archive virtuel, JASS Mesoamérica
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique, les hétérotopies*. Clamecy : Nouvelles Éditions Lignes.
- Gargallo, F. (2004). *El arte en primera persona* colectiva de Mónica Mayer, texte lu dans la présentation du livre, *Rosa Chillante. Mujeres y performance en México* de Mónica Mayer, México : Ediciones, Pinto mi Raya.
- Goldberg, R. (2001). *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris: Thames & Hudson.
- Goldberg, R. (1998). *Performance l'art en action*, Paris : Editions Thames & Hudson.
- González, S. (2002). *Las muertas de Juarez*,
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/las-muertas-de-juarez>
- Landée, S. (2015) *re-enactment: l'exemple de Marina Abramovic Trois questions à Lucile Dupont, spécialiste de Marina Abramovic*,
<http://www.letourdelart.com/marina-abramovic/>
- León, G. (2001). *La performance représente le discours excentrique par excellence : La Habana* : Editorial Letras Cubanas.
- Masella, R. (2014) *Estoy viva di Regina José Galindo*, Al PAC di Milano prende la parola il corpo. <https://www.youtube.com/watch?v=UXUmcOVsHFk>
- Martínez, V. (1996) *3 acciones y un texto desesperado Performance de Lorena Orozco*, http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/criticas/71/Critica%20de%20Victor%20Martinez.pdf
- Meyer-Hermann, E. (2000). *Odyssée vers de nouvelles images cultes. Pipilotti Rist, Himalaya*. Cologne, Allemagne: Oktagon; Montréal, QC.
- Neumark, D. (2008) *Dialogue et Gestes*.
<http://www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article9>
- Oniboni, V. (2012) *De la ausencia a la presencia a la ausencia* : Ana Mendieta
<http://situaciones.info/revista/de-la-ausencia-a-la-presencia-a-la-ausencia-ana-mendieta/>

Padín, C. (2007). *El Arte en las calles, en performance y art-accion en America Latina*, Archivo virtual, Texte confié par l'artiste.

Verela, N. (2008). *Feminismos para principiantes*, Barcelona : Ediciones B, S.A.

Weiss, Pola. (2014). *LA TV TE VE*, Mexico : MUAC, Museo Universitario del Chopo, UNAM.

Wolffer, L. (2002). *Performance*, Mexico : Ex Teresa Art Actual, texte destiné à une exposition.