1237370
A.
CL.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FRONTIÈRES DE L'INTIMITÉ ET VULNÉRABILITÉ : ÉLABORATION D'ACTIONS PERFORMATIVES UTILISANT LE TEXTILE COMME INTERFACE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
VALÉRIE GOBEIL

MARS 2014

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

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement ma directrice de recherche Anne Ramsden pour son écoute et son soutien envers mes projets réalisés lors de mes études au sein de la maîtrise. Je remercie également Jean-Émile Verdier qui m'a permis de poser un regard nouveau sur ma pratique artistique et Carole Dubois pour sa disponibilité et sa patience infinie.

DÉDICACE

Pour Éric,
qui a fait en sorte que le fil entre
ma recherche et ma création
ne se rompe pas.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES vi

RÉSUMÉ vii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I
RÉCITS DE PERFORMANCES 4

1.1 *Poquettes* 4

1.2 *Voulez-vous plier avec moi?* 11

1.3 *Habille-moi* 21

CHAPITRE II
VULNÉRABILITÉS PLURIELLES 29

2.1 Introduction 29

2.2 Art et vulnérabilité 30

2.3 Ma vulnérabilité 33

2.4 Vulnérabilité de l'Autre 34

2.5 Enjeux proxémiques 36

CHAPITRE III
COMPOSITION D'UN LANGAGE 41

3.1 Introduction 41

3.2 Textile 41

3.3 Quotidienneté 45

3.4 Contextes appropriés 47

CHAPITRE IV
PROJET DE FIN D'ETUDES 50

4.1 *Poquettes II* 50

CHAPITRE V
CONCLUSION 53

BIBLIOGRAPHIE 55

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	*Poquettes*, performance, photographie numérique, 2011.	10
1.2	*Poquettes*, performance, vue de l'intérieur, photographie prise avec un téléphone portable, 2011.	11
1.3	*Voulez-vous plier avec moi?* : Intervention 1 Parvis du métro Mont-Royal, performance, capture d'écran, 2012.	20
1.4	*Voulez-vous plier avec moi?* : Intervention 2, Terminus Henri-Bourassa, performance, photographie numérique, 2012.	21
1.5	*Habille-moi*, performance, photographie numérique, 2013. Crédit : Risa Hatayama.	27
1.6	*Habille-moi*, performance, photographie numérique, 2013. Crédit : Risa Hatayama.	28

RÉSUMÉ

Ma pratique performative m'amène à questionner les frontières de l'intimité via l'utilisation du textile à titre d'interface. Demander à l'Autre de poser un geste provenant du quotidien avec une inconnue autorise un accès à sa vulnérabilité, fait surgir une partie de son intimité. Je tente de comprendre cet espace entre moi et l'Autre par des échanges de gestes. Ceux-ci sont empreints d'un degré d'intimité que l'Autre a bien voulu m'autoriser en déposant un objet dans une poche d'une structure que je porte, en pliant un drap avec moi ou en me tendant un vêtement pour que je le porte.

Le chapitre 1 présente les récits de trois performances réalisées pendant le cursus de la maîtrise. Le chapitre 2 vient se pencher sur la vulnérabilité de l'individu en général mais aussi sur celle de l'artiste qui s'expose et celle de l'Autre qui est témoin ou participe à une action performative. Au chapitre 3 sont identifiées les composantes de mon processus qui jouent un rôle majeur sur l'expérience vécue soit : le textile, la quotidienneté et les contextes choisis. Une présentation de mon projet de fin d'études compose le chapitre 4 et ouvre une réflexion sur la documentation d'œuvres performative en suggérant le récit comme trace. La recherche des composantes de cet espace sensible où se cachent les frontières de l'intimité et la vulnérabilité demeure la question centrale tout au long de ce texte.

Ce mémoire-création accompagne la publication et le lancement officiel du récit *Poquettes II* en novembre 2013. Celui-ci sera composé d'un texte et de quelques images relatant mon expérience suite à une série de performances réalisée du 27 au 29 septembre 2013.

Mots clefs : performance, textile, corps, intimité, vulnérabilité, proximité, contact, projections identitaires, espace social.

INTRODUCTION

L'intimité. Élément de la vie privée réservé, préservé. Cette préservation se fait par l'établissement de frontières qui empêchent l'entrée et la partager implique nécessairement une part de fragilité, de vulnérabilité. Ces frontières sociales sont au cœur de ma pratique artistique et de mes recherches.

Mon domaine de recherche prend place dans un contexte social marqué par l'individualisme. Il porte sur les notions de proximité, de contact et d'intimité dans l'espace social, plus précisément dans la société québécoise. J'aborde ces questions lors de performances participatives en utilisant du textile, matière qui nous accompagne dans une démarche double de survie physique et de survivance psychique. Il devient une sorte d'interface, de cocon où loge l'individualité et où l'on évite ou autorise le contact. S'engendre une réflexion sur les frontières entre l'individuel et le collectif. À partir de mes expériences personnelles et en utilisant mon corps en tant que cadre d'expériences, je crée des installations textiles et actions performatives questionnant ces frontières en tentant de pousser l'Autre à les franchir lors de performances et d'installations.

Pendant mes performances, je tente d'incarner l'espace entre moi et l'Autre via le textile. Je tente de saisir ce qu'il contient, zone remplie de codes, de subtilité et de sensibilité. Je me demande : comment utiliser le textile comme outil de projections identitaires et interface à travers mes expériences personnelles par la performance? Comment amener l'Autre à franchir des frontières intimes, à entrer en contact ?

Questionner ces frontières est une façon de poser un regard sur sa société et son rapport à l'intimité.

Le geste ne peut être complet sans la participation de l'Autre, sans son intervention personnelle. Je suis intéressée par la rencontre qui mène à un geste partagé. L'Autre est présent et en interaction avec moi lors de mes performances. Lorsque Nicolas Bourriaud parle d'« un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et privé (Bourriaud, 2001) », en parlant de l'art relationnel, je ne m'y rattache pas complètement considérant que les interactions humaines peuvent elles-mêmes créer un espace symbolique autonome le temps d'un échange. Par ma présence et celle du textile, ma pratique tend à établir un dialogue avec l'Autre. Je suis intéressée par ce champ communicationnel qui permet un accès à l'intime de l'Autre en accordant plus d'importance au déroulement de l'œuvre qu'au résultat. L'implication de l'Autre détermine le déroulement d'une action, il devient un acteur actif qui fait émerger du sens de celle-ci, « l'auteur s'arrête justement à mi-chemin pour les proposer à autrui comme des circonstances à habiter, voire à inventer de concert avec lui. (Loubier et Ninacs, 2001) » Je tente de proposer une forme dont le contenu dépend de l'apport de chacun des participants.

Ce texte d'accompagnement présente le fruit de mes recherches sur les frontières de l'intimité pendant mes études à la Maîtrise en arts visuels et médiatiques. Chacune des parties de ce texte est accompagnée d'un regard parfois critique sur les performances réalisées, ce qui permet un arrimage plus direct avec les notions abordées. Le premier chapitre comprend trois récits factuels de performances réalisées pendant les deux dernières années. Les performances décrites étant le fruit d'un travail personnel qui relève du domaine de l'intime, l'utilisation du "je" s'est imposé tout naturellement. Le deuxième chapitre concerne la place de la vulnérabilité

en art et les enjeux qu'elle soulève pour moi en tant qu'artiste et pour l'Autre en tant que spectateur ou participant. Le chapitre numéro trois vient identifier le textile, la quotidienneté et le choix de contexte comme étant les principales modalités présentes dans mon processus qui par leur union créent un langage propre à ma pratique. Le chapitre quatre présente mon projet de fin d'études qui permettra l'avancement de mes recherches. Je présenterai en conclusion un bilan des problématiques abordées ainsi que des travaux réalisés durant mes études.

CHAPITRE I
RÉCITS DE PERFORMANCES

1.1 *Poquettes*

Performance, 6 décembre 2012 de 12h00 à 15h00, Belvédère de la Place-Ville-Marie à Montréal.

Poquettes est une performance qui consiste à proposer aux passants du belvédère de la Place Ville-Marie à Montréal, par le billet d'un cartel, de venir déposer un objet de leur choix dans une des poches d'une structure de tissu que je porte et qui me recouvre entièrement.

L'idée de cette action est née suite à plusieurs observations dans des lieux publics où je m'attardais aux gestes posés par les gens en relation avec le textile. Le geste de mettre quelque chose dans une poche de vêtement ou de sac à main en était un fréquent et posé par tout type de personne. S'ensuit une série de croquis proposant une réflexion sur ce geste. Je multiplie les poches pour en arriver à l'idée d'une surface parsemée de poches que je porterais. Je tente de déterminer par le dessin la forme de la structure que je vais porter. Je décide que les passants ne ressentiront pas mon corps visuellement, choisissant une structure qui a une forme rectangulaire qui me recouvrira entièrement. De ce fait je ne dévoilerai ni mon identité, mon âge et mon ethnicité.

Je me procure un tissu de recouvrement pour meubles vert foncé, lourd et très épais. Cela me permettra d'être protégée du froid. Je taille un rectangle de 1m60 X 2m20 qui servira de surface sur laquelle des poches seront cousues. Avec une lame circulaire à

tissu, je fais des entailles à plusieurs endroits sur la pièce de tissu qui seront les emplacements des poches. C'est un geste nécessaire pour y coudre les poches mais j'affaiblis par le fait même la qualité protectrice du tissu que je recherchais lorsque je l'ai choisi.

Avant de confectionner les poches, je fais des recherches sur l'histoire de la poche et toutes les variations de cette partie du vêtement. J'apprends que celles-ci portent plusieurs noms (plaquée, à rabat, passepoilée, *revolver*, fessière, etc.) Je choisis pour les poches des tissus colorés et de textures, motifs et matières différents afin de rendre attirante et intrigante la structure pour le passant. Je taille et couds les poches. Chaque type de poche qui existe en couture est réalisé au moins une fois. La majorité des poches sont à rabat avec l'espace d'enfouissement qui se prolonge à l'intérieur et qui touchera mon corps lorsque je le porterai. Les gens qui déposeront quelque chose dans ces poches entreront alors en contact avec mon corps.

Je couds du velcro sur deux des côtés du pan de tissu pour pouvoir ouvrir et fermer aisément la structure. Je réfléchis à la possibilité de l'exposer, par la suite, ouvert, sur un mur au CDEx. Je fais des tests d'essayage en atelier en demandant à une collègue de me prendre en photo. Les résultats ne sont pas probants et ne correspondent pas à la forme rectangulaire prévue. Les coins supérieurs s'affaissent et cela donne un effet visuel qui pourrait faire penser à un fantôme ou à une femme portant la burqa. Voulant éviter ce type d'image qui pourrait créer un déplacement de l'intention première de l'action, j'ajoute dans le haut une tige de métal afin de rigidifier la structure et de lui redonner une allure géométrique.

Je choisis le belvédère de la Place Ville-Marie à Montréal comme le lieu où la performance se réalisera. Le belvédère est constitué d'un balcon avec de chaque côté des escaliers qui mènent à l'avenue McGill College. Ce dernier donne une vue sur

l'avenue et au loin à une partie de la montagne du Mont-Royal. Cet endroit surélevé, très fort de par son architecture environnante composée principalement de tours à bureaux, est fréquenté autant par les employés des immeubles avoisinants, les touristes et les passants faisant du magasinage. Je visite le lieu trois fois pour observer l'environnement, l'attitude des gens et les possibles problèmes techniques ou légaux qui rendraient la performance difficile voire impossible. Lors de ces visites, je repère l'endroit où je veux installer la caméra qui filmera la performance. Je me place au centre du belvédère et repère ce qui m'entourera, entres autres un grand sapin installé sur celui-ci pour la période des fêtes qui prend une place importante dans le paysage. Je me positionne au centre du belvédère et je ferme les yeux afin de tenter de ressentir l'environnement d'un point de vue auditif, sensoriel. Je remarque qu'il y a beaucoup de vent : l'endroit est surélevé et à aire ouverte. Cela me fait ajouter en atelier un rebord d'un tissu noir plus souple au bas de la structure textile qui épousera mieux le bas de mes jambes s'il vente beaucoup contrairement au tissu de recouvrement qui est raide. En faisant des recherches sur le lieu, j'apprends que le belvédère est un lieu privé et non public appartenant au groupe Ivanohé Cambridge. Je comprends qu'il me faudrait probablement une autorisation pour réaliser ma performance. Je décide de ne pas le faire et de prendre le risque que la performance soit écourtée par l'intervention du service de sécurité de la Place Ville-Marie.

Le jour de l'action, j'arrive une heure avant le début prévu, accompagnée d'une collègue qui restera sur place pendant toute la durée. Je lui donne la consigne de démarrer l'enregistrement vidéo, de surveiller le matériel et de ne pas intervenir du tout pendant l'action, peu importe ce qui arrive. Nous n'échangerons aucune parole pendant l'action. J'installe un trépied et une caméra à l'endroit repéré auparavant, c'est-à-dire à environ cinq mètres du centre du belvédère à la gauche du grand sapin. Je colle au sol un cartel expliquant le projet et suggérant aux passants de déposer un objet de leur choix dans une des poches. J'enlève mon manteau et fixe à l'aide de

ruban adhésif une enregistreuse sur ma poitrine. Je me place au centre du belvédère et j'enfile la structure textile. La tige métallique ajoutée repose sur ma tête. À l'aide de mon téléphone portable, je prends deux photos de l'intérieur de la structure afin de capter la vision que j'ai et la très faible luminosité. Je démarre l'enregistreuse qui captera mon expérience sonore de l'intérieur. J'actionne une alarme sur mon téléphone portable qui sonnera lorsque cela fera trois heures que je suis sous la structure. À aucun moment je ne regarderai l'heure pendant la performance.

Je suis debout, immobile et j'attends. L'épaisseur du tissu m'empêche de voir ce qui se passe à l'extérieur. Je ne vois que des points de lumière très petits qui ne me permettent pas de discerner des formes ou déplacements autour de moi. Privée de la vue, je porte mon attention sur l'environnement sonore. J'entends la circulation des voitures dans la rue, des ouvriers qui réalisent des travaux sur un immeuble, les gens qui montent et descendent les escaliers du belvédère qui sont à ma droite et à ma gauche. Un autre facteur sonore important est le vent. Il est omniprésent et souffle sur la structure qui se déplace à chaque bourrasque et qui m'oblige à soulever délicatement mes bras pour tenir la tige qui est sur ma tête. Je dois aussi mettre mes pieds sur le bas du tissu qui s'envole pour éviter de dévoiler une partie de mes jambes. Le bruit du vent altère tous les autres sons ambiants, ce qui fait que j'ai de la difficulté à entendre clairement si quelqu'un s'approche de moi. Parfois même, je crois sentir quelqu'un très près de moi mais ce n'est que le vent qui crée cette présence.

J'entends des voix parfois, je sens des corps inconnus qui marchent autour de la structure. Lorsque je perçois une présence près de moi, un sentiment de fragilité m'envahit par le fait de ne pas voir la personne ni ses gestes. Ce sentiment de vulnérabilité augmente quand la présence se retrouve derrière moi. Deux personnes ont déposé dans des poches qui touchaient mon dos. Cela a créé chez moi de l'anxiété

et de la peur. La peur de ne pas savoir, d'être à la merci de quiconque qui passe et qui décide de poser un geste dont je ne connais pas la nature.

Pendant la performance, plusieurs personnes ont déposé ce qui semblait être, par déduction auditive, du papier. J'ai entendu plusieurs fois quelqu'un plier du papier avant de sentir une main s'enfoncer dans une des poches pour le déposer. Je sens aussi des gens s'approcher, s'arrêter, probablement pour lire le cartel au sol et repartir. Le déplacement des gens autour de moi me fait comprendre qu'ils sont en train de choisir la poche dans laquelle ils vont déposer l'objet de leur choix. Il m'est impossible de voir comment ils procèdent pour choisir une poche et pourquoi. Par exemple, si les couleurs, textures ou emplacements des poches déterminent leur geste.

Pendant les trois heures que dure la performance, je souffre du froid au bout d'un moment et la tige métallique me fait très mal à la tête dû au poids de la structure qui semble se faire de plus en plus lourde avec le temps. Cette souffrance déplace ma concentration de l'extérieur de la structure vers l'intérieur de mon corps. Je prends conscience de ce qui se passe dans mon corps, je sens la tige métallique qui écrase mon cuir chevelu, mes orteils qui sont gelés et dont je ne sens presque plus les extrémités, mes bras fatigués de retenir la structure lorsqu'il y a du vent, mes jambes lourdes et fatiguées. Pour tenter d'oublier ou plutôt d'éloigner mon esprit qui se concentre sur la douleur, je commence à réciter dans ma tête l'alphabet à l'endroit puis à l'envers des dizaines de fois, à trouver des mots qui commencent par une lettre que je choisis, à compter. Mon attention centrée sur mon corps a comme conséquence qu'il y a deux ou trois dépôts dans des poches où je n'ai connaissance de la présence de quelqu'un qu'au moment du geste, au moment où l'on touche la structure. Sentiment de surprise et reprise de conscience de l'extérieur pendant une fraction de seconde. L'expérience devenue douloureuse, cela a un effet sur la durée de la performance qui me semble plus longue. Je suis consciente que je peux décider à tout

moment que l'action se termine mais il est important pour moi de ne pas m'arrêter avant la fin de la durée déterminée au départ (trois heures) afin de permettre à plusieurs personnes d'expérimenter le projet.
Durant les trois heures de la performance, environ 16 dépôts en tout ont été faits dans les poches de la structure.

Au bout de trois heures, mon téléphone portable sonne. Sentiment de délivrance. Je sors de la structure, stoppe les enregistrements sonore et vidéo. Ma collègue qui est demeurée pendant les trois heures sur place me demande comment je vais. Je n'arrive pas à communiquer clairement, je me sens confuse, mes jambes sont faibles, je ne sens plus mes pieds qui sont gelés. Cela prendra environ une heure avant que je ne puisse commencer à discuter clairement de mon expérience.

Le lendemain de la performance, je m'installe à une table au rez-de-chaussée de l'UQAM avec la structure textile. Je recouds à la main chacune des poches pour les fermer, les sceller. Je ne regarde pas ce qu'il y a à l'intérieur de celles-ci. Pour moi, leur contenu ne m'appartient pas. Une de mes intentions dans mon projet était de faire poser un geste à un inconnu qu'il n'aurait pas posé habituellement dans un lieu public. C'est le geste en tant que tel qui m'importe. Enfouir quelque chose dans une poche est un geste très personnel, on ne fouille habituellement pas dans les poches des gens, c'est un lieu d'intimité. Selon moi, cela n'aurait pas été logique dans ma démarche de regarder dans les poches pour voir ce qu'elles contiennent.

Deux semaines après la performance, j'expose au CDEx les traces de la performance. Je choisis de suspendre la structure textile pour qu'il soit possible d'y entrer par un côté laissé ouvert. Des écouteurs à l'intérieur diffusent l'enregistrement réalisé de l'intérieur de la structure pendant l'action. Le spectateur peut alors avoir une impression de l'environnement dans lequel j'étais pendant trois heures, hormis la

température et le poids de la structure. Au sol, je colle le même document qu'il y avait sur le belvédère de la Place Ville-Marie. Je recrée en quelque sorte le "décor" de ma performance. Derrière la structure, la captation vidéo d'une durée de trois heures est diffusée sur un téléviseur et joue en boucle.

Figure 1.1 *Poquettes*, performance, photographie numérique, 2011.

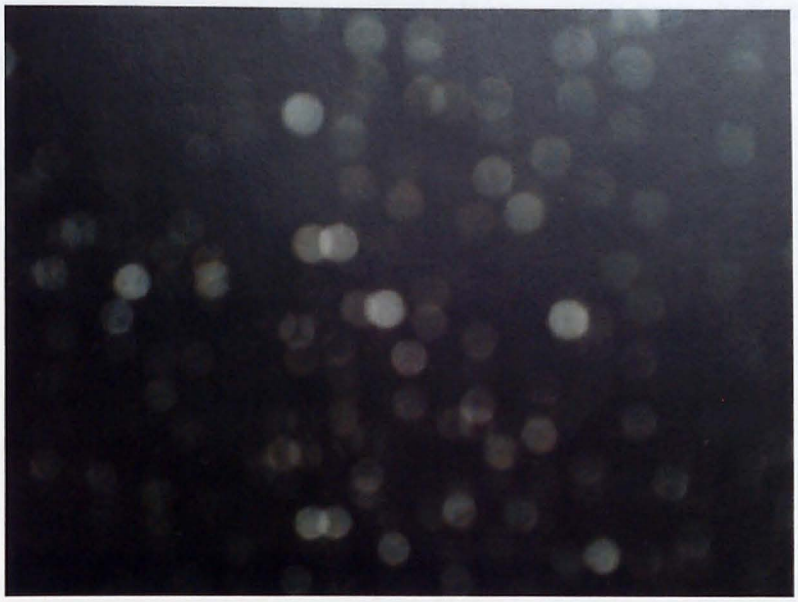

Figure 1.2 *Poquettes*, performance, vue de l'intérieur, photographie prise avec un téléphone portable, 2011.

1.2 *Voulez-vous plier avec moi?*

Performance réalisée les 24, 28 mars et le 4 avril 2012.

L'action consiste à plier des draps dans l'espace public avec des inconnus.

Poursuivant mes observations sur mon interaction avec différents textiles dans la vie quotidienne, je décide de m'attarder aux actions posées avec une autre personne dans un espace de vie commune, en l'occurrence mon appartement partagé avec mon conjoint. Je me rends compte que ce type d'action n'arrive que très rarement. Le pliage de drap fut un des seuls moments où cela est arrivé. La communication que ce geste nécessite m'a intriguée et de là est venue l'idée de l'amener dans l'espace public afin de constater ses enjeux lorsque qu'il est réalisé par deux personnes qui ne se connaissent pas.

Cette performance a été réalisée à trois reprises dans ces trois lieux distincts :

- Le parvis de la station de métro Mont-Royal, samedi 24 mars 2012 de 12h00 à 14h00;
- Le terminus d'autobus Henri-Bourassa, mercredi le 28 mars 2013 de 17h30 à 19h30;
- Le parvis du Musée d'art contemporain, mercredi le 4 avril 2012 de 17h30 à 19h30.

Ce choix de trois lieux, si différents de par leurs contextes socioéconomiques me permettrait selon moi d'avoir un éventail élargi d'expériences et de réactions qui nourriraient de façon plus pertinente mes recherches.

Quelques jours avant chaque intervention, je taille et couds les rebords de 35 rectangles de tissu de 1m50 par 2m, la dimension rappelant des draps. Je choisis trois tissus différents pour chacune des actions, deux d'entre eux en coton et polyester (60% et 40%, composition habituellement utilisée pour la literie commerciale) et un troisième coton (100%). Tous les trois ont des teintes différentes rappelant la peau, soit deux rosés et un beige. Il est important pour moi que les couleurs rappellent le corps, le mien (blanc), car il est l'enjeu même de mes recherches, le textile devenant à la fois interface et prolongement de celui-ci. Je couds le tissu avec une machine à coudre surjeteuse semi-industrielle qui donne une couture semblable à ce que l'on retrouve dans le commerce, généralement utilisée pour les vêtements et le linge de maison. C'est un repère visuel de finition connu par la majorité des gens. Avant chaque intervention, sans les plier je dépose les draps dans un grand sac de plastique transparent qui sera posé à côté de moi pendant la performance.

Durant les trois performances, je porte autour de mon cou un appareil-photo numérique dont la sangle est ajustée au niveau de mon ventre. Lors de certains pliages, je demande à la personne si je peux filmer le geste. Je n'ai eu aucun refus lors des trois interventions.

Parvis du métro Mont-Royal, samedi 24 mars 2012 de 12h00 à 14h00

Cette première intervention était pour moi une forme de planche-test pour placer les éléments et tester mon approche avec les gens. Le parvis de la station de métro Mont-Royal est situé en plein cœur du Plateau Mont-Royal, un quartier assez aisé de Montréal. Sa population est majoritairement cultivée et habituée à être en contact avec des projets artistiques, ce qui faciliterait selon moi le contact avec des étrangers. En choisissant un samedi, cela faisait en sorte que j'allais croiser des gens en congé qui sont habituellement pressés par le travail pendant la semaine.

Je m'installe au milieu du parvis, bien à la vue, avec mon sac de draps à côté de moi. Je suis debout, je sors un drap du sac et je le mets sur mes avant-bras et mes mains. En tendant mes bras vers l'avant, je demande aux passants en les regardant dans les yeux en souriant : « Voulez-vous plier avec moi? » J'utiliserai cette façon de faire pour les trois interventions.

Lorsqu'une personne prend la décision de plier avec moi, je la laisse la décider du pliage, n'imposant pas le sens ou la façon de faire. Mon corps suit les mouvements de l'Autre. Je veux que l'espace entre lui et moi se modifie par ses mouvements et non les miens. Ce sont ses limites personnelles que je veux questionner. Au fur et à mesure qu'un pliage évolue, les corps pourtant étrangers se rapprochent pour terminer le geste.

Le premier pliage a été déterminant pour la suite de cette action et des performances subséquentes. Un homme d'une cinquantaine d'années s'approche l'air joueur et accepte immédiatement ma proposition de pliage. Il commence à plier et me raconte que cela l'interpelle tout particulièrement de plier un drap avec moi car chaque jour il

va à l'hôpital voir sa mère mourante pour changer ses draps et lui placer des draps roulés sous ses jambes et sa tête. Il me dit qu'il est ému et touché par ce que je fais. Lorsque nos corps se rapprochent l'un de l'autre pour terminer le pliage, je remarque que ses yeux sont luisants de larmes. Il rajoute: « Vous savez on nait et on meurt dans un drap. Des langes au linceul. » Il me rend le drap plié, me souhaite bonne journée et part en marchant. À ce moment j'ai compris que je n'avais peut-être pas mesuré toute l'ampleur de ce geste quotidien. Mes réflexions concernant le drap et tout ce qu'il contient au point de vue culturel et sensible ont été élargies par cette rencontre en particulier. Ce geste de pliage de drap dans l'espace public devenait un prétexte à la confidence. Dès lors, les pliages sont empilés pendant la performance et conservés comme traces. Chacun des pliages rappelant une rencontre entre inconnus, un échange de gestes uniques dont la répétition exacte est impossible.

En tout, trente pliages ont été réalisés pendant les deux heures de présence sur le parvis du métro Mont-Royal. Le fait de tendre les bras vers l'avant a comme effet soit de faire reculer la personne, soit de l'amener à tendre à son tour les bras comme par réflexe pour ensuite prendre la décision de participer ou non à l'action proposée. Je conserverai cette façon de faire pour les deux autres interventions.

Certains pliages sont très rapides, sans échange de mots. D'autres inconnus viendront s'intéresser à l'action, au pourquoi de ma présence à cet endroit précis avec l'intention de plier des draps, ou vont me parler d'eux. Résumé de trois rencontres pendant cette performance:

- Un garçon d'environ 14 ans qui passe à vélo lentement en me regardant. Je lui propose de plier avec moi. Il s'arrête, accroche sa casquette sur le guidon, descend de son vélo, plie, me rend le drap, reprend sa casquette et son vélo et repart. Aucune parole n'est échangée.

- Un homme qui n'avait jamais plié de drap vient plier et me demande comment faire car c'est sa femme qui le fait toujours sans lui.

- Un homme plie avec moi avec un grand sourire. En terminant le pliage, nos corps rapprochés, il me serre dans ses bras et me fait la bise en me demandant si je veux aller manger un couscous avec lui.

Terminus d'autobus Henri-Bourassa Sud, mercredi 28 mars 2013 de 17h30 à 19h30

Le terminus Henri-Bourassa Sud est un lieu de passage important pour les travailleurs et étudiants qui habitent au nord de l'île de Montréal ainsi que sur la rive nord à Laval. Il est situé dans un quartier de classe ouvrière à forte population immigrante. L'heure de la performance correspond à l'heure de pointe où les usagers du terminus sont principalement des gens qui reviennent du travail, qui sont fatigués et pressés de rentrer à la maison. Je trouvais intéressant d'aller proposer de plier des draps dans ce lieu et à cette heure afin de questionner la disponibilité de l'Autre dans un contexte plus difficile et où les contraintes sont plus nombreuses.

Je m'installe à l'intérieur près d'un escalier qui fait le lien entre le terminus d'autobus et la station de métro Henri-Bourassa. Les gens arrivent en grande quantité par vagues et passent devant moi. Le début de la performance est difficile, les usagers m'ignorent pour la plupart ou ne jettent qu'un bref coup d'œil et continuent à marcher. Je continue à demander aux gens de plier avec moi, à chaque fois, un sourire et la tentative d'un contact visuel. Certains prennent le temps de me dire qu'ils n'ont pas le temps. Au bout d'une quarantaine de minutes environ je réalise un premier pliage avec un inconnu. Deux pliages plus tard, un évènement vient interrompre ou plutôt changer l'angle de l'intervention.

Un homme visiblement pauvre de par ses vêtements avec une main dans le plâtre vient me voir. C'est un itinérant. Il se réchauffe dans l'aire d'attente du terminus. Sa présence éloigne les gens qui vont attendre ailleurs. Conversation[1]:

ITINERANT 1 : Est-ce que je peux en avoir un? (en pointant les draps)

MOI : Si tu en veux un, il faut que tu plies avec moi.

ITIN.1 : Ah? Ok.

(Malgré sa main blessée il s'applique et plie avec moi. Je lui donne.)

ITIN.1 : Merci. C'est parce que j'ai frette.

(Il prend le drap, le met sur son dos et essaie de l'attacher autour de son cou. Sa main l'en empêche.)

ITIN.1 : Veux-tu me l'attacher?

(Je m'avance en souriant et lui fais deux nœuds autour de son cou. Échange de regards.)

ITIN.1 : T'sais c't'année personne m'a donné de manteau d'hiver. C'est toi mon manteau d'hiver. Merci.

MOI : Ça me fait tellement plaisir.

(Il repart vers l'aire d'attente.)

Très émue, je prends quelques minutes avant de recommencer à proposer aux gens de plier avec moi. Je me sens en terrain sensible, fragile. Les pliages sont peu nombreux mais chacun est chargé d'affect.

[1] L'écriture des dialogues a été réalisée à partir des règles de rédaction suggérées dans *Le petit guide d'écriture dramatique* (Ouellette, 2003).

L'itinérant revient me voir.

ITIN.1 : Est-ce que tu peux en donner à mes chums aussi?

MOI : Dis-leurs qu'il faut qu'ils viennent plier avec moi s'ils en veulent un.

ITIN.1 : Non y veulent pas. J'va les plier avec toé si tu veux.

MOI : Ils sont où tes chums?

ITIN.1 : Là-bas, de l'autre côté des portes.

MOI : Ils sont combien?

ITIN.1 : Euh trois. Ouin c'est ça, trois.

(Je prends trois draps dans le sac.)

MOI : Je vais y aller avec toi.

ITIN.1 : Ok.

(Je me dirige avec lui dans l'aire d'attente. Trois hommes, une bière à la main, sont là en train de rigoler ensemble. Ils se retournent et me voient. Ils s'approchent.)

ITIN.1 : C'est elle.

MOI : Vous en voulez vous autres aussi?

ITINERANTS : Ouin on aimerait ça ben gros.

(Je leur distribue puis tour à tour je leur attache autour du cou comme j'ai fait pour le premier itinérant. Leur drap dans le dos, les hommes sourient. L'un d'entre eux décide de courir un poing en l'air, utilisant le drap comme une cape. Je leur demande si je peux les photographier. Ils acceptent. Je prends quelques clichés. L'un d'entre eux s'approche de moi.)

ITIN.2 : Je te prendrais ben dans mes bras pour te remercier mais chu trop crotté.

MOI : Y'a personne de trop crotté pour moi pour que je le prenne dans mes bras.

(Je m'approche et le serre dans mes bras quelques secondes. Il sent l'alcool et la souillure. Je suis émue.)

ITIN.2 : Merci, ça doit faire dix ans que je n'ai pas tenu une femme dans mes bras. T'es un ange.

ITIN.3 : T'es notre ange. T'es venue nous réchauffer quand on avait frette estie. Personne a jamais faite ça pour nous autres.

MOI : Ça me fait plaisir. Bonne soirée les gars.

(Je repars à l'endroit où j'étais.)

Je continue de proposer de plier avec les gens pendant environ trente minutes puis je rassemble mon matériel. Avant de quitter, je retourne dans l'aire d'attente pour demander aux itinérants s'ils vont bien et leur souhaiter une bonne soirée. Je quitte.

Le nombre de pliages réalisés pendant cette intervention est beaucoup plus faible que lors de la première. Une différence marquante entre les deux actions fut que pendant les pliages les gens ne m'ont pas beaucoup parlé, n'étaient pas intéressés à connaitre la raison de ma présence. Ma rencontre avec les itinérants est par contre venue révéler un aspect social de l'action auquel je n'avais pas réfléchi. De plus, cela est venu mettre en relief l'importance du contexte choisi pour une performance.

Parvis du Musée d'art contemporain mercredi 4 avril 2012 de 17h30 à 19h30

Troisième et dernière intervention. Le lieu: le parvis du Musée d'art contemporain de Montréal (MAC), en plein milieu du Quartier des spectacles. Il est habituel de voir à cet endroit des évènements de toutes sortes (festivals, spectacles). Les gens se promenant dans ces environs connaissent ce cadre : ils ne seraient pas surpris d'y retrouver une manifestation artistique. De plus, tous les mercredis à partir de 17h00, l'entrée est gratuite au MAC et cela peut permettre la rencontre avec les visiteurs qui sont plus nombreux à ce moment.

Installée en plein milieu du parvis, ma façon de procéder demeure la même. Je tends les bras avec un drap et demande aux gens en les regardant avec un sourire : "Voulez-vous plier avec moi?". La température extérieure est assez froide et il y a beaucoup de vent. Les draps flottent dans les airs au lieu de reposer sur mes avant-bras.

La plupart des gens à qui je demande de plier acceptent. Le taux de réponse positive est grand. Par contre, la majorité des participants voient l'action comme un jeu. Leur attitude est très joyeuse et encline à collaborer. L'un d'entre eux me dira : "Ah vous voulez qu'on joue à plier des draps?". Contrairement aux deux autres interventions, les gens tendent à accepter plus facilement s'ils sont accompagnés d'un proche, le geste demeurant inhabituel dans un lieu public. À trois reprises, des participants se sont mis à plusieurs pour plier un drap avec moi. Dû au vent assez fort, l'exécution de certains pliages fut plus ardue. Trente pliages ont été réalisés en 1h20min, soit très rapidement. Le manque de draps mit fin à la performance.

Résumés de trois rencontres pendant cette performance:

- Cinq jeunes filles et moi plions un drap qui s'envole avec le vent. Nous replions. Échange d'éclats de rire.

- Un jeune homme qui plie selon les recommandations de sa copine qui le regarde. Celle-ci ne pliera pas de drap par la suite.

- Un homme qui me demande s'il peut m'ajouter à sa liste d'amis sur Facebook après le pliage. Je refuse. Il décide de ne pas plier.

Les pliages et les vidéos réalisés lors des trois performances furent exposés au CDEx pendant une semaine. Partageant l'espace avec le travail de deux collègues, j'ai disposé au sol les pliages en trois piles, chacune correspondant à une des interventions. J'ai placé dans un coin les draps inutilisés en un tas. Un montage des vidéos de pliages mis bout à bout avec un effet de ralenti est projeté au mur en boucle.

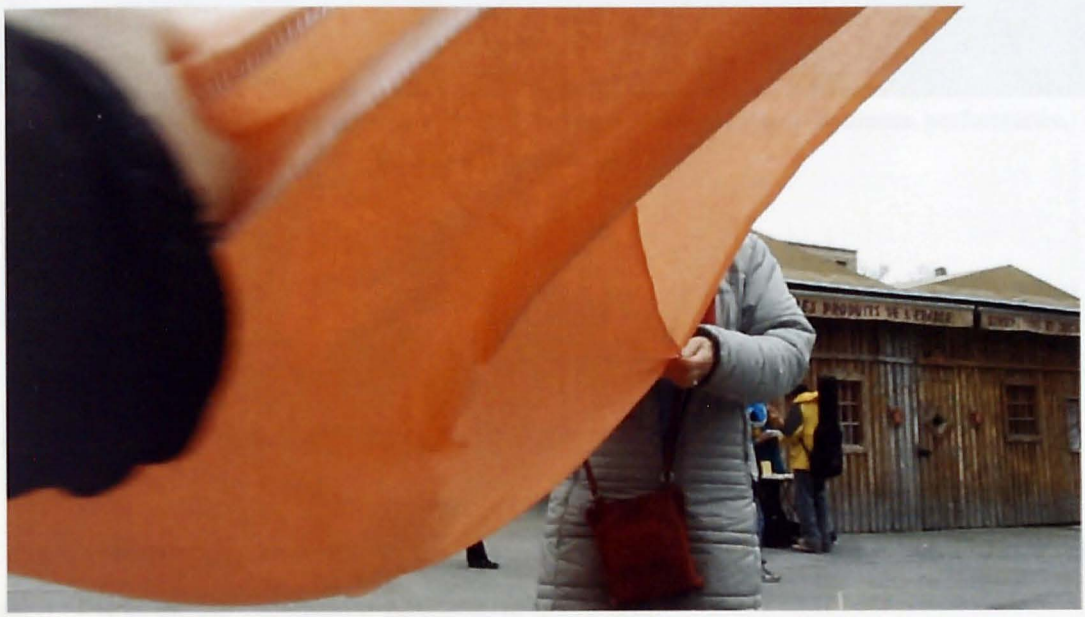

Figure 1.3 *Voulez-vous plier avec moi?* : Intervention 1 Parvis du métro Mont-Royal, performance, capture d'écran, 2012.

Figure 1.4 *Voulez-vous plier avec moi?* : Intervention 2 Terminus Henri-Bourassa, performance, photographie numérique, 2012.[2]

1.3 *Habille-moi*

Performance, 2-3 mars 2013 de 20h00 à 1h00

Cette performance consiste à demander aux visiteurs du CDEx de choisir des vêtements et de me les donner afin que je les revête.

[2] Les visages ont été floués afin de respecter l'identité des individus. Il en est de même pour les figures 1.5 et 1.6.

Suite à la performance *Voulez-vous plier avec moi?*, mes recherches se sont tournées vers les propriétés sensibles du textile, ce que celui-ci évoque lorsqu'il est utilisé en rapport avec le corps. Le geste quotidien de s'habiller me sembla un bon point de départ. Le choix de notre habillement est personnel mais tient souvent compte de plusieurs conventions sociales véhiculées par le contexte dans lequel on vit, les images diffusées par les médias de masse et nos relations personnelles. Il n'y a pas que nous dans ce que nous portons, il y a les autres aussi de par leur influence et l'importance que l'on porte à leur jugement, leur regard. Ce n'est pratiquement que chez l'enfant et les personnes âgées ou malades que le choix des vêtements est fait par quelqu'un d'autre que la personne concernée. Cela entraîne une proximité et une entrée dans l'intimité de l'Autre. De ce fait, j'ai décidé de proposer à des inconnus de sélectionner des vêtements pour que je me change devant eux et que je les porte.

La performance a eu lieu au CDEx dans le cadre de La Nuit Blanche 2013. Cet évènement annuel est composé de plusieurs manifestations artistiques dans la ville de Montréal. Il est ouvert à un public de tous âges et est très populaire. Afin de permettre à un grand nombre de personnes de voir et/ou de participer à l'action, celle-ci dura cinq heures, soit de 20h00 à 1h00.

Le jour de l'action je me rends au CDEx avec tous mes vêtements. Sur des clous, j'accroche au mur sur des cintres mes robes, nuisettes et soutien-gorge. Sur un socle blanc couché sur le long, je dispose une pile de pantalons, une pile de chandails puis j'empile des jupes. À côté, sur une table basse en bois, je dispose mes petites culottes, mes chaussettes et mes pulls à manches longues. Au sol je dépose un petit tapis rayé rose et blanc sur lequel je serai debout pendant toute la performance.

À l'entrée du CDEx, j'installe un socle et j'y dépose un cartel sur lequel figurent en français et en anglais mon nom, le titre de la performance, une brève description de

ma démarche artistique et de la performance, puis cette indication: "Pour participer, choisissez des vêtements parmi ceux disponibles et donnez-les à l'artiste.". L'espace du CDEx est composé de plusieurs fenêtres donnant vue sur la rue Saint-Denis jusqu'au coin de la rue Sainte-Catherine et sur l'intérieur d'un couloir de l'UQAM. Je relève tous les stores des fenêtres afin que la performance soit visible par les gens de l'extérieur qui marchent sur la rue ou passent dans le couloir de l'université.
J'installe une caméra vidéo qui filmera en continu un plan d'ensemble. Je demande à une collègue d'être présente et de prendre des photos pendant l'action. Elle a aussi la consigne de ne pas intervenir pendant la performance peu importe ce qui arrivera.

Début de la performance. Je me place debout sur le tapis, je suis immobile et muette. Je porte un t-shirt noir et un jean, je suis pieds nus. Très rapidement, des gens commencent à entrer dans le CDEx pour voir ce qui s'y passe (il y a trois autres artistes qui exposent leur travail dans l'autre moitié du CDEx). La plupart d'entre eux lisent le cartel posé sur le socle, puis me regardent un peu perplexes avec parfois un sourire. Puis un homme assez grand, visiblement amusé, par l'expérience choisit une robe et me la tend. Je la prend, la dépose devant moi au sol, j'enlève mon t-shirt et mon jeans, je mets la robe, regarde l'homme dans les yeux et me replace debout immobile au centre du tapis. À chaque changement de vêtement, j'adopte la même séquence : je prends les vêtements que l'on me tend, je dépose les vêtements que je portais sur le sol autour de moi, je me change et je regarde dans les yeux la personne qui me l'a donné pour terminer le geste.

Pour chaque changement de vêtement, à moins qu'un participant ne me donne des indications particulières, je respecte les règles de base de l'habillement. J'entends par cela que je n'accumule pas des vêtements que l'on ne porterait pas ensemble habituellement. Par exemple si je porte un pantalon et que l'on me tend une robe, je ne mets pas la robe par-dessus le pantalon car ce n'est pas dans la logique

vestimentaire usuelle. De même, si l'on me donne une nuisette je dois enlever mon soutien-gorge avant de la mettre car ce vêtement se porte de cette façon. À deux ou trois reprises, des gens me donnent des vêtements en me disant "je veux que tu le mettes par-dessus". J'accumule alors les vêtements pour répondre à la demande de l'inconnu.

En peu de temps se forme un attroupement dans le CDEx ainsi que dans les vitrines intérieures et extérieures. Les gens me regardent intrigués, parfois immobiles, tentant de comprendre ce qu'ils voient. Plusieurs personnes demeurent dans le lieu pendant plusieurs changements sans jamais participer. Au fur et à mesure du déroulement de la performance, des vêtements s'accumulent autour de moi car je ne vais pas les remettre à leur place à chaque changement. Le mur où étaient accrochées les robes est vide, il ne reste que les cintres. Plusieurs vêtements sont encore sur le socle et la table. Je me retrouve partiellement nue à quelques reprises et lorsque cela arrive, il y a toujours quelqu'un qui vient très rapidement me donner un vêtement pour que je me couvre, afin d'arrêter le sentiment de malaise qui se dégage de cette situation.

Selon mes observations durant l'expérience, les raisons qui semblent motiver les choix de vêtements par les participants varient. Le critère premier est esthétique. La plupart des personnes veulent que je sois jolie, ils choisissent avec attention les vêtements, me regardant souvent pour faire leur choix et lorsque je me suis changée ils me regardent pour constater le résultat. Certaines personnes me diront: « Voilà, vous êtes belle maintenant. ».

Autres cas:

- Plusieurs personnes viennent choisir des chaussettes ou chaussures en me disant que je dois avoir froid. Un jeune homme marche plusieurs minutes autour de moi et

choisit une paire de chaussures, me la tend en me regardant et dit: « So your feet won't get cold. »

- Une jeune femme musulmane qui porte le hijab entre au CDEx et me regarde pendant plusieurs minutes du coin de l'œil en cachant son visage dans le creux de l'épaule de son conjoint, visiblement mal à l'aise. Elle décide de venir vers moi, choisit une robe et me la tend en me regardant dans les yeux. Sans échanger de parole, j'arrive à ressentir de la fierté et de la détermination dans son regard. Je prends la robe et elle part aussitôt rejoindre son conjoint. Lorsque j'ai mis la robe, je la regarde et elle me fait un grand sourire.

- Un jeune homme m'observe pendant plus d'une heure. Je croise son regard à quelques reprises. Il décide finalement d'enlever ses chaussures et de me les tendre. Je mets ses chaussures trop grandes pour moi. Je ressens la chaleur de son corps qui y était il y a quelques secondes à peine. Le degré de proximité avec cet homme devient très grand de par son geste. Assez rapidement une autre personne vient me donner des vêtements et j'enlève les chaussures que je dépose au sol en direction du jeune homme. Celui-ci tentera le lendemain de la performance d'entrer en contact avec moi via le réseau social Facebook.

- Un jeune homme entre dans l'espace et commence à ranger les vêtements déposés autour de moi pendant les changements. Il plie et accroche une dizaine de pièces de vêtement et il quitte. Il ne me donne pas de vêtement.

Les gens en choisissant des vêtements parmi ceux qui sont au sol, accrochés au mur ou sur la table, fouillent dans mon intimité. Il était intéressant pour moi, parfois troublant, de voir des inconnus prendre dans leurs mains et manipuler mes sous-vêtements avec intérêt, curiosité ou même dégout. Ce type de vêtement n'est habituellement accessible que par des gens faisant partie de notre intimité.

Le socle installé à l'entrée du CDEx suggère au visiteur de s'arrêter pour lire, il crée à la fois une frontière invisible délimitant l'espace de la performance. Les spectateurs qui regardent s'arrêtent au niveau du socle. Seuls les gens qui décident de participer entrent dans cette zone immatérielle dans laquelle je suis. Je comprends que cet effet de distance correspond aux limites participatives personnelles de chacun des spectateurs. Pour certains d'entre eux, regarder l'action atteint déjà leurs limites de proximité avec une inconnue qui pose un geste qui ne se pose habituellement pas dans un lieu public.

Il y a très peu de contacts physiques durant l'expérience. Je touche parfois aux mains de la personne qui me tend des vêtements mais il y a habituellement le vêtement entre ma main et la sienne, ce qui empêche un contact direct. Lorsque le ou les vêtements me sont donnés, les inconnus s'éloignent très rapidement de moi, se distancient pour regarder ou par inconfort. Un homme dira : « C'est aussi gênant de la regarder que d'aller lui donner un vêtement. »

Je me change une centaine de fois pendant l'action. À aucun moment je n'ai ressenti le temps qui passe. Quand la performance se termine à 1h00, j'ai l'impression que cela fait à peine deux heures que je suis là. Je n'ai ressenti aucune fatigue ou douleur. Le nombre élevé de participants a probablement joué sur ma perception du temps et a eu l'effet contraire ressenti pendant *Poquettes*. De plus, j'ai pris conscience que j'adopte un point de vue de chercheur pendant la performance, c'est-à-dire que je constate et note mentalement les réactions des gens, pensant à la rédaction des résultats de cette expérience qui viendra par la suite. Suite à la performance, j'ai écrit le récit de mon expérience, les rencontres avec les gens et plusieurs autres détails.

Pour l'instant, les traces de cette performance n'ont pas été exposées ou publiées. Suite à cette action s'est engendrée une réflexion sur les moyens de transmission des

œuvres performatives. À ce moment je me questionne quant à la trace documentaire et de quelle nature doit être celle-ci afin de partager mon expérience. Cela a eu pour effet de ne présenter pour l'instant aucune documentation sur *Habille-moi*.

Figure 1.5 *Habille-moi*, performance, photographie numérique, 2013. Crédit : Risa Hatayama.

Figure 1.6 *Habille-moi*, performance, photographie numérique, 2013.
Crédit : Risa Hatayama.

CHAPITRE II
VULNÉRABILITÉS PLURIELLES

2.1 Introduction

La vulnérabilité se définit comme un état de fragilité. Cet état peut être d'ordre perceptif, cognitif, affectif et/ou relationnel. La personnalité de chacun se construit autour d'elle et est directement liée à notre façon d'entrer en relation avec les autres sur les plans social et intime. Il s'agit d'un facteur qui peut déterminer une action ou un geste et qui peut donner lieu à des réactions telles qu'un besoin de protection, d'éloignement ou de réclusion. Lors de mes échanges avec des gens pendant mes performances, l'état de vulnérabilité peut être vécu autant par le participant que par moi, l'artiste. Dans cette partie je tenterai d'explorer ces deux facettes. En premier lieu, il sera question de la manière dont s'exprime la vulnérabilité de l'Autre lors d'une interaction ainsi que les facteurs contribuant à cet état. En deuxième lieu, il s'agira de tenter de définir la vulnérabilité de l'artiste performeur, liée à la notion de risque, lorsque son corps est présent, exposé, en contact avec l'Autre.

En se rendant accessible, en autorisant un contact avec l'Autre, l'artiste performatif se met automatiquement en situation de vulnérabilité. Malgré la compréhension du fait que sa présence peut susciter de multiples réactions et un semblant de contrôle, l'artiste s'expose à l'imprévisible. L'imprévisible est une rupture avec l'habituel, c'est un moment privilégié et unique qui a des conséquences. Dominique Berthet dira que « seule une conscience réceptive, inspirée et volontariste peut saisir l'opportunité et féconder l'imprévisible. » (Berthet, 2012) Suzanne Richard rajoute que « Cela dit, les pratiques performatives sont toujours confrontées à un certain niveau de risque, au danger immédiat possible de la part d'un public en interaction et enclin à réagir de

façon émotive. » (Richard, 2001) La réceptivité de l'artiste est à la fois une ouverture sur l'Autre et sa vulnérabilité, sur sa fragilité. Ce chapitre vient aborder la vulnérabilité sous trois angles différents. Tout d'abord, la présence de la vulnérabilité en art dans certaines pratiques artistiques sera soulevée. Par la suite, je poserai un regard sur ma propre vulnérabilité lors des performances réalisées durant les deux dernières années. Pour terminer, il sera question de la vulnérabilité de l'Autre lorsqu'il est témoin et/ou acteur d'une œuvre performative.

2.2 Art et vulnérabilité

En art, l'arrivée du corps comme médium a complètement transformé la relation que l'artiste établit avec le spectateur (qui peut alors devenir participant et directement intervenir lors de performances). L'actionnisme Viennois, les happenings et le courant du Body Art qui ont eu lieu entre les années 50 et le début des années 70 ont interrogé la place du corps de l'artiste dans l'œuvre et ses enjeux telle que la vulnérabilité de celui-ci. Mes recherches m'ont amenée à considérer certaines pratiques artistiques qui, par des performances, ont posé la question du risque et de la vulnérabilité chez l'artiste lorsqu'il est en présence de l'Autre. Concernant ma pratique, le terme Body Art m'a particulièrement interpelée lors de mes recherches. Malgré que l'expression Body Art soit associée au courant des années 60, la définition qu'en fait Amelia Jones me semble celle qui se rapproche le plus de ma pratique :

> « work that may or may not initially have taken place in front of an audience : in work - such as that by Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Vito Acconci, Yves Klein, or Hannah Wilke - that took place through an enactment of the artist's body, whether it be in a « performance » setting or in the relative privacy of the studio, that was then documented such

> that it could subsequently be experienced through photography, film, video, and/or text. » (Jones, 1998)

En effet, ma pratique n'est pas que performative mais utilise toujours la mise en œuvre du corps. Mes travaux des deux dernières années sont d'ordre performatif mais d'autres réalisations en vidéo et photographie par exemple (*Je me touche* (2008), *Je me rase* (2009)) font partie de mon processus d'où mon sentiment d'identification avec cette définition. Seule ou en présence de l'Autre, il est question de vulnérabilité lorsque le corps est en jeu, qu'il se met en scène.

Incontournable de l'art performatif, Marina Abramovic est très probablement l'artiste qui a questionné le plus radicalement la notion de risque provoqué par la participation de l'Autre. La performance *Rhythm 0* réalisée en 1974 a testé les limites relationnelles entre un artiste et des participants. Sur une table, étaient disposés 72 objets accompagnés d'une mention indiquant que ceux-ci pouvaient être utilisés par les gens de la façon qu'ils veulent et Abramovic se tenait debout et attendait, immobile. Les objets variaient de la plume au *revolver*. Les gens furent respectueux au début mais plus la performance avançait, plus ils se permettaient des gestes plus violents. Elle a été déshabillée et coupée avec une lame de rasoir. Par la suite un homme a pointé le *revolver* sur sa tempe. La performance dura six heures et Abramovic dira par la suite : « What I learned was that...if you leave it up to the audience, they can kill you. » (Abramovic *et al.*, 2002) Cette performance démontre clairement le risque d'atteinte à la vulnérabilité physique et psychologique de l'artiste lorsque tout est permis au public. En effet, par le facteur d'imprévisibilité, Abramovic fut confrontée et même menacée physiquement par l'Autre. Cette expérience a marqué d'un point de vue psychologique Abramovic pour le reste de sa vie. Donner accès à son corps sans en connaitre l'issue de ce geste. « Le surgissement de l'imprévisible peut affecter une existence, remanier une vie, dérouter – au sens d'engager dans une autre direction. » (Berthet, 2012)

La vulnérabilité est aussi questionnée dans la performance *Échanger nos peines/Trading Sorrow* réalisée en 2006 par l'artiste Helge Meyer. Ce dernier se promenait dans la ville de Göteborg en Suède avec, dans ses mains, vingt couteaux de cuisine aiguisés et demandait aux gens d'écrire sur une lame une perte personnelle puis de l'enfoncer dans un sac rempli de sable qu'il portait dans son dos. La participation active des spectateurs a augmenté la vulnérabilité de l'artiste. Meyer raconte que quelquefois il sentait le bout de la lame de couteau venir toucher son dos tellement le participant avait enfoncé le couteau profondément. Selon Meyer, le fait de dévoiler une perte pour l'Autre est aussi risqué que de mettre volontairement son corps à disposition : « j'offre mon corps vulnérable dans un moment de danger partagé. » (Meyer 2012)

Une performance de l'artiste Yoko Ono, *Cut Piece* réalisée la première fois en 1964, a été aussi une œuvre marquante et révélatrice des enjeux d'une performance où le corps de l'artiste est mis en jeu/en scène. Assise sur une scène avec une paire de ciseaux posée devant elle, les participants viennent à tour de rôle découper un bout du vêtement porté par l'artiste jusqu'à ce qu'elle soit nue. Le geste de découper le vêtement à même le corps est très violent du fait qu'il est proche du corps et qu'il atteint directement l'intimité de l'artiste. À aucun moment elle n'a été blessée. Par contre, le risque était présent durant toute l'action. Yoko Ono a répété l'expérience plusieurs fois, la dernière fois en 2003. Elle raconte que cette action a été d'abord réalisée à un moment de sa vie où elle était très en colère, prisonnière de sa culture japonaise. En se rendant vulnérable et en laissant l'Autre être en contact direct avec son corps, cela eut un effet exutoire pour elle.

2.3 Ma vulnérabilité

Lors de mes performances, à plusieurs reprises je me suis sentie vulnérable à différents niveaux. Pendant *Poquettes*, le fait que je ne puisse pas voir ce qui se passait à l'extérieur du fait que la structure textile me recouvrait, je me suis sentie très vulnérable corporellement. Le risque que quelqu'un entre en contact avec moi de façon inappropriée, en me poussant par exemple, était bien réel et il m'était impossible de réagir adéquatement si cela se produisait. Ce fut une source de stress (parfois se transformant en peur) avec laquelle j'ai dû composer pendant toute la durée de l'action.

Pour la performance *Voulez-vous plier avec moi?*, la proximité avec l'Autre était graduelle, les corps se rapprochant au fur et à mesure du pliage. Laissant le participant décider du pliage, il y avait une part d'inattendu dans l'échange. Lors de l'intervention à la station Mont-Royal, une femme a plié avec moi pour ensuite m'arracher des mains le drap et partir en courant avec celui-ci pour prendre l'autobus. Une autre dame m'a demandé ce que je faisais à qui j'ai dit que c'était une intervention artistique a commencé à crier très fort en restant très près de moi : « De l'art ça? Eh ben! Je sais pas où l'art s'en va mais toi tu t'en vas nulle part! De l'art, tu veux faire croire ça à qui? ». Ces gestes brusques et cette proximité abrupte m'ont fait sentir très fragile et j'ai dû me ressaisir. J'ai choisi de réagir avec calme et en souriant, ce qui me semblait la meilleure réaction pour ne pas attiser encore plus les personnes dont les réactions étaient soudaines.

La performance *Habille-moi*, malgré qu'elle se déroulait dans un lieu d'exposition, comportait son lot de risques. En changeant mes vêtements selon le choix des participants, je me suis plusieurs fois dénudée. En montrant mon corps nu et en le rendant accessible à l'Autre, je me rends vulnérable. Cette vulnérabilité se divise en deux. La vulnérabilité de mon corps déshabillé qui peut être touché par une personne qui s'avance pour me donner des vêtements mais aussi la vulnérabilité de montrer

mon corps de femme ronde, d'être sous le regard et le jugement des gens présents. Mes intentions ne se situant pas dans la provocation comme Marina Abramovic, j'étais quand même consciente avant la performance que cela pouvait créer des réactions. Malgré le fait que je me sois sentie jugée par les gens (j'ai même entendu quelques commentaires désobligeants), ma préparation a fait en sorte que je me sente moins attaquée personnellement.

Comprendre ma vulnérabilité et ne pas tenter de la camoufler par une fausse attitude est selon moi nécessaire pour que le contact avec l'Autre soit un moment d'échange plus authentique. Amelia Jones en vient à faire un lien entre vulnérabilité et intersubjectivité en parlant du travail de Vito Acconci : « Acconci attempts to make his (male) body vulnerable in order to open it to intersubjectivity. » (Jones, 1998) La vulnérabilité deviendrait donc une partie du langage de l'artiste sans laquelle une interaction ne pourrait aller au bout de ses possibilités.

2.4 Vulnérabilité de l'Autre

Prendre part à un évènement, qu'il soit artistique ou non, nécessite une analyse de la situation et de ses risques potentiels afin d'être conscient de l'ampleur de la participation demandée et si celle-ci nous mettra dans un état de vulnérabilité.

Le degré d'implication d'un participant dépend de son aisance à poser un geste et de sa confiance qu'il a en l'autre. Passer de l'état de spectateur à celui de participant implique la décision de donner accès à une part de sa personnalité et donc ouvre la porte à sa propre vulnérabilité. Dans le cas de mes performances, les gestes demandés étaient connus par leur appartenance au quotidien, les gens pouvaient donc rapidement s'y rattacher. L'artiste Helge Meyer tente de résumer ce processus

complexe : « L'individu travaille constamment, par un processus qui connecte l'inconnu à son expérience personnelle, telle que représentée dans sa conscience, à trouver une façon de surmonter chaque stimulus externe à l'aide de ses propres possibilités intérieures. (Meyer, 2012) » Cela rejoint le principe de personnalités situationnelles de Edward T. Hall[3].

Plus l'implication de la part de l'Autre est grande, plus son rôle sera important dans l'action car il s'expose à une plus grande vulnérabilité. Il s'autorise à avoir peur, à être ému ou éprouver de la joie. En effet, se lancer dans une action dont on ne connait pas clairement l'issue peut mener à plusieurs émotions. Malgré le fait que plier un drap semble anodin et inoffensif, en y ajoutant que ce geste est réalisé dans l'espace public avec une inconnue augmente nécessairement la vulnérabilité du participant. Cette vulnérabilité peut s'exprimer de plusieurs manières comme être mal à l'aise en public et ressentir de la gêne d'être exposé à la vue de tous. La personne en participant devient consciente de ses gestes et en produit du sens qui s'ajoutera à sa propre expérience personnelle. Comme je tente de n'être qu'accessoire pendant l'action, il en revient à l'Autre de déterminer son niveau d'implication. Le critique d'art et commissaire Guy Brett rejoint ces propos lorsqu'il écrit sur les œuvres participatives de Lygia Clark « the artist's production was not her (Lygia Clark) encoded expressivity directed towards the other person as spectator, but provided some means for that other person to become conscious of his/her own expressivity, in the role of participant. » (Brett, 1994)

La vulnérabilité de l'Autre est une donnée fragile. Dans mes performances, j'ai tenté de ne pas faire émerger cet état de façon drastique chez l'Autre avec beaucoup d'attention. Lorsqu'un homme devient ému en pliant un drap avec moi parce qu'il pense à sa mère, il atteint un état de très grande vulnérabilité et je me dois d'être

[3] Voir p.38

réceptive sans le brusquer. Comme le souligne Swidzinski, « Être artiste c'est parler aux autres et les écouter en même temps. (Swidzinski, 2005) »

2.5 Enjeux proxémiques

En questionnant les limites de l'intimité, ma pratique soulève des enjeux issus de domaines à l'extérieur du champ de l'art tels que la sociologie et l'anthropologie. J'ai été tout particulièrement interpellée par les travaux de l'anthropologue américain Edward T. Hall concernant les notions de distances chez l'être humain.

Dans ses ouvrages *Le langage silencieux* et *La dimension cachée*, Edward T. Hall aborde la territorialité et l'utilisation de l'espace par l'homme, plus spécifiquement la distance physique entre un individu et un autre, qu'il nomme proxémie. C'est sur cette notion de proxémie que mes recherches se sont penchées afin de nourrir mes performances lors de leur conception mais aussi suite à celles-ci pour comprendre les mécanismes de distance et d'interaction enclenchés chez les gens. Les recherches de Hall ont été réalisées avec des Américains de la côte nord-est des États-Unis, donc très près du Québec, ce qui me permet d'appliquer une grande partie de ses théories à mes recherches car les repères culturels sont similaires.

Les distances proxémiques établies par Edward T. Hall ont été réalisées à partir de la voix avec le linguiste George Trager. Selon lui, « les variations de la voix sont liées à des changements de distances spécifiques. » (Hall, 1984) Il a établi huit distances selon des données vocales qui se réduiront par la suite à quatre dans *La dimension* cachée. Elles sont : intime, personnelle, sociale et publique. Chacune de ces distances possède deux modes, proche et éloigné, ainsi que des spécificités correspondant à la nature des interactions possibles à l'intérieur de celles-ci. Pendant mes performances,

certaines personnes ont fait partie de ces quatre distances, passant du rôle de spectateur à celui de participant tandis que d'autres demeurent dans la distance publique. La distance intime (0 à 40cm) signale une relation d'engagement avec une autre personne avec une possibilité de contact corporel. Cette distance est très peu atteinte dans les endroits publics, surtout avec des étrangers. Hall soulignera que « La pratique de la distance intime en public n'est pas admise par les adultes américains de la classe moyenne. » (Hall, 1978) Ce stade de proxémie a été atteint à chacune de mes interventions avec plusieurs personnes. Un des éléments qui ont permis selon moi un rapprochement entre moi et l'Autre fut le textile. Il devient interface lors de mes interventions et stimule en partie les fluctuations de l'espace nous séparant de par sa texture, sa couleur et son utilité. Les repères de distance pour l'Autre ne sont pas vocaux comme ceux de Hall mais physiques à l'exception de la performance *Voulez-vous plier avec moi?* où j'interpelle les gens afin d'engendrer l'action. Dans le cas *Poquettes*, je ne suis parfois même pas en mesure de dire s'il y a quelqu'un près de moi et ce n'est que lorsque je sens une main entrer dans une poche pour y déposer quelque chose que je comprends le degré de proximité avec l'Autre. Pour chacune de mes interventions, ce sont les gens qui prennent la décision d'interagir avec moi, que je sois ou non vocalement ou visuellement en contact avec eux. J'accède de cette façon à un champ communicationnel différent de celui de Hall.

Edward T. Hall aborde les notions de distance dans les lieux publics. Il souligne que l'Américain moyen répond à un schéma qui lui interdit de toucher les autres sauf dans l'intimité et même « à éviter tout contact corporel avec les inconnus. » (Hall, 1984) L'attitude des deux interlocuteurs et leur sensibilité face au comportement de l'Autre joueraient un rôle important dans la dynamique d'une interaction. Si l'un d'entre eux s'approche trop, l'Autre réagira immédiatement en reculant. Lors de *Voulez-vous plier avec moi?,* j'ai pu constater cette réaction plusieurs fois. En effet, à plusieurs reprises lorsque je tendais les bras avec un drap vers une personne qui passait, celle-ci

ne voulant pas participer modifiait sa trajectoire afin d'agrandir la distance entre nous et ainsi annuler toute possibilité de contact physique.

La distance entre deux individus est un lieu de communication. Selon Hall, la nature de cette communication et les facteurs faisant en sorte de réduire ou d'augmenter la distance séparant deux personnes est régie par l'inconscient, qui contient tout le bagage sensoriel appris depuis l'enfance concernant les signes spatiaux. « Chacun possède un certain nombre de personnalités situationnelles apprises dont la forme la plus simple est liée à nos comportements au cours des différents types de relations intime, personnel, social et public. (Hall, 1978) » Ce serait une forme de sixième sens.

Ne connaissant pas les personnes qui vont participer à l'action, je ne peux pas compter sur des sentiments réciproques acquis auparavant, ce qui selon Hall constitue un facteur décisif qui détermine la distance entre deux individus. Je dois donc instaurer un climat de confiance par d'autres moyens. Lors de *Poquettes,* la réciprocité n'avait pas à être créée puisque je n'avais pas de contact avec les participants et qu'en plus il était difficile de comprendre qu'il y avait quelqu'un sous la structure rectangulaire : il n'y avait que le cartel au sol qui les invitait à déposer quelque chose dans les poches. Par contre, dans *Voulez-vous plier avec moi?* j'ai pris soin de sourire, d'avoir un ton de voix joyeux et un air accueillant lorsque je proposais aux gens de participer. Cela a grandement contribué au taux de participation élevé lors des interventions. Pour ce qui est de *Habille-moi*, il y avait le cartel à l'entrée du CDEx qui conviait les visiteurs à venir me porter un ou des vêtements et je pouvais entrer en contact visuel avec eux. Plusieurs fois j'ai regardé des gens qui venaient tout juste de terminer la lecture du cartel afin de les rendre plus à l'aise et peut-être les amener à participer. Tout comme dans *Voulez-vous plier avec moi?* j'ai adopté un regard bienveillant, ne voulant pas envoyer à l'Autre une impression de défi qui pourrait créer une méfiance inutile. Au moment où une

personne me donnait des vêtements pour que je me change, je la regardais dans les yeux et lui faisait un léger mouvement de tête en signe de remerciement. Je tenais à ce qu'elle sente que je la respecte et qu'elle ne se ridiculise en posant ce geste. Quand j'avais mis les vêtements, je regardais à nouveau la personne, parfois avec un léger sourire, pour clore l'interaction, pour assurer une dernière fois qu'aucun sentiment désagréable (gêne, honte) n'émerge mais aussi pour me protéger moi-même d'une certaine façon.

Concernant le principe de personnalités situationnelles de Hall, il m'a été possible de repérer plusieurs réactions qui semblaient innées chez certaines personnes et qui déterminaient par le fait même leurs actions et la distance nous séparant. En voici deux exemples.

Pendant *Habille-moi*, il y eut un mouvement de foule dans le couloir de l'UQÀM qui donne sur le CDEx. Une vingtaine de femmes musulmanes portant le hijab se sont immobilisées devant la fenêtre du lieu d'exposition pour me regarder et s'exclamer assez fort. Aucune d'entre elles n'est entrée. J'ai constaté alors que la fenêtre était leur limite personnelle et que d'entrer dans l'espace et réduire la distance entre nous représentait un risque d'entrave à leurs principes personnels et culturels. Ces femmes sont demeurées dans la distance sociale en mode lointain (2,10m à 3,60m) qui correspond dans les recherches de Hall à « la limite du pouvoir sur autrui. » (Hall, 1978)

Toujours dans *Habille-moi*, un jeune homme encouragé par des amis à s'avancer pour me donner un vêtement a décidé de m'en donner plusieurs en me demandant de les accumuler, de les enfiler l'un par-dessus l'autre. Je me suis retrouvée habillée de façon plutôt incohérente, ce qui fit rire les amis du jeune homme, mais celui-ci beaucoup moins lorsque je l'ai regardé à la fin du geste. Celui-ci a fait dévier son

malaise en détournant l'attention vers moi en me ridiculisant. Cela correspondrait à une réaction ressemblant beaucoup à celle que Hall décrit en parlant de la proximité dans les transports en commun : « Les usagers disposent d'armes défensives qui permettent de retirer toute vraie intimité à l'espace intime. » (Hall, 1978)

À la lumière de ces expériences et constatations, il est évident que mes interventions viennent questionner ce système de distances interpersonnelles et les dynamiques proxémiques établies par Edward T. Hall. En proposant aux gens différents gestes et en ne tenant pas seulement compte des critères vocaux, il m'a été possible de cerner d'autres facteurs qui tendraient à influer sur la distance entre deux personnes tels que le contact visuel, l'expression faciale et le textile comme interface.

CHAPITRE III
COMPOSITION D'UN LANGAGE

3.1 Introduction

Questionner l'intimité des gens nécessite l'utilisation d'un langage particulier afin de rendre possible des percées dans celle-ci. Les modalités de ce langage s'inscrivent dans mon processus de création. Ce chapitre traitera tout d'abord l'utilisation du textile comme interface et matière sensible qui est centrale dans ma pratique. Par la suite, la réappropriation de gestes provenant du quotidien afin d'instaurer un climat favorable à l'échange sera exploré. En dernier lieu, il sera question du choix de contextes appropriés qui rendent propice la rencontre avec différents types de participants.

3.2 Textile

Le textile prend une place considérable dans ma pratique artistique. En effet, il est la matière utilisée qui sert d'interface, de lien avec l'Autre, d'engendreur de gestes. Le textile est présent dans ma pratique depuis environ huit ans et dans ma vie depuis toujours, étant fille, petite-fille et nièce de couturières. Son omniprésence dans le quotidien de chacun, ses codes culturels, ainsi que ses dimensions sensibles font partie des raisons qui stimulent ma création avec cette matière. J'utilise le terme textile et non tissu car je considère la fibre et ses multiples possibilités en premier lieu, c'est-à-dire une matière qui peut être tissée et donc devenir tissu. Je m'attarderai ici plus au tissu et à ses propriétés, considérant que mes performances des deux dernières années ont utilisé le textile sous forme de tissu.

La fonction première du tissu chez l'homme fut la protection (en cuir et fibres textiles végétales, il y a environ 650 000 ans) contre les intempéries. Puis vint des manifestations de pudeur où le corps a été habillé afin de le cacher, principalement les organes génitaux, afin de freiner l'instinct animal et le désir (Descamps, 1984). De là commence la notion de mode et un jeu d'inhibition-exhibition. Le tissu s'expose et expose à la fois. « Si l'humain a dû vêtir son corps pour le protéger des aléas climatiques, il a réussi du même coup à se protéger des regards de ses confrères et consœurs, créant ainsi un obstacle à la convoitise. » (Palmiéri, 2012) Le langage du corps est donc intrinsèquement relié à celui du tissu. Cela sous-tend une dimension psychosociologique évidente définie par la culture et les mœurs de chaque population. Le vêtement est le porte-étendard de l'identité de chacun. Ma pratique tente d'explorer cette dernière et son impact chez l'individu dans le contexte québécois.

Lors de mes performances, le tissu nous sépare l'Autre et moi. Cet espace entre nous, je tente de l'incarner par le textile. En demandant à l'Autre de poser un geste avec moi par le contact physique avec la matière, je stimule les propriétés sensibles de celle-ci et par le fait-même j'entre dans le champ personnel de l'Autre. Il y a une activation des sens par cet objet textile (une structure faite de poches, un drap, un vêtement). L'artiste Glenda León souligne en parlant d'œuvres performatives comportant un objet intermédiaire qu' « il revient à l'objet, comme principal protagoniste, de réveiller en nous une forme de permutabilité sensorielle ou réflexive. » (León, 2010) Le tissu devient l'élément permettant la communication avec un inconnu. Sa malléabilité permet d'être façonnée par l'Autre laissant sa trace après son passage.

Dépendamment du geste demandé, chacune de mes performances vient questionner différentes limites provenant de l'intimité. Par la confection et le choix de matières textiles, je tente d'ouvrir une possibilité de dépasser ces limites. Pour *Poquettes*, j'ai

pris soin de coudre des poches de différentes formes et textures afin de faciliter le passage de la réflexion au geste posé. Offrir plusieurs choix à l'Autre permet selon moi d'établir un confort psychologique, celui-ci ne se sentant pas contraint par une façon de faire unique et imposée. Il en fut de même pour *Voulez-vous plier avec moi?* et *Habille-moi*, je n'ai à aucun moment dicté à quelqu'un comment plier un drap ou quel vêtement choisir, considérant la demande de participation aux gens suffisante comme implication de ma part. Chaque matière textile a son langage et son empreinte dans l'inconscient. Le philosophe et psychologue Marc-Alain Descamps détaille dans ses recherches sur la psychosociologie du vêtement les qualités sensibles et sociales de chaque matière textile. Par exemple, selon Descamps le coton, une des matières les plus utilisées aujourd'hui pour la confection de vêtements et de linge de maison, est une matière neutre en termes de stimulation corporelle. « Le coton est une matière neutre, ni assez solide pour faire des vêtements de travail, ni assez douce pour éveiller l'intimité et trop molle pour être élégante. Le coton rassure, car il n'éveille pas une sexualité vive et trouble ; il n'est chargé d'aucun fantasme. » (Descamps, 1984) Paradoxalement, si j'ai utilisé le coton sous forme de drap c'est parce qu'il s'agit d'un objet chargé de sens concernant l'intimité et le corps. Lors de la deuxième intervention de *Voulez-vous plier avec moi?* qui avait lieu au terminus Henri-Bourassa à Montréal, j'ai utilisé des draps 100% coton contrairement aux deux autres où le tissu était un mélange de polyester et de coton. Plus épais et plus chaud, je trouve légitime de penser que ces qualités ont peut-être joué un rôle sur les pliages réalisés mais surtout sur la relation entretenue avec l'Autre pendant le geste. Un jeune homme a plié trois draps avec moi en me récitant des poèmes haïtiens et en me répétant qu'il était doux et beau le tissu. C'est aussi pendant cette performance que j'ai donné des draps à des itinérants pour qu'ils puissent se réchauffer.

Habille-moi questionna l'intimité par le vêtement, en l'occurrence les miens. La plupart des personnes qui participèrent à l'action ont pris soin de manipuler les

vêtements, de les examiner et même parfois de les porter à leur visage pour ressentir leur texture malgré le fait qu'ils ne leurs appartiennent pas. Souvent des gens ont tenu à ce que je n'aie pas froid alors ils choisissaient des vêtements au tissu plus épais. De plus, les participants prenaient pour la plupart leur temps pour choisir et me donner des vêtements. Ils gardaient les vêtements dans leurs mains un moment comme s'ils s'y réfugiaient avant de venir me voir. Passage d'une zone de confort jusqu'à une zone d'inconfort au moment où il décide de me donner un vêtement et que je me change devant lui. En me choisissant des vêtements, les gens me faisaient revêtir une nouvelle personnalité, une identité née de leurs valeurs personnelles et sociales ou d'un désir de repousser leurs propres limites. L'image du vêtement comme seconde peau a pris tout son sens dans cette action. Pedro Almodovar a d'ailleurs très bien exploré cet aspect du vêtement dans *La piel que habito* (Almodovar, 2011) en créant un personnage dont l'identité est contrôlée par un autre en allant de la peau même jusqu'au vêtement.

En art, plusieurs artistes ont utilisé le textile comme médium. Je me suis attardée dans mes recherches qu'aux artistes qui questionnent les relations sociales en utilisant le textile dans un contexte performatif. L'artiste Lucy Orta est pour moi un excellent exemple de réflexion plastique sur les relations interpersonnelles. Orta considère l'individu comme une cellule en relation avec d'autres. De ce fait, la série d'œuvres *Nexus Architecture* (1993-2012) est probablement celle où les problématiques et enjeux des liens sociaux et de la relation entre les corps sont le plus évoqués. Elle y questionne la communication et l'identité en créant des structures textiles multifonctions collectives. Plusieurs d'entre elles consistent en des combinaisons dont l'esthétique est similaire à celles utilisées pour les sauvetages ou les catastrophes nucléaires, reliées symboliquement entre elles par des tubes de tissu. Ces combinaisons sont destinées à être portées par plusieurs personnes à la fois. En

unifiant les corps ainsi, Orta questionne la singularité qui peut devenir solidarité et force.

Un autre exemple est le travail de Franz Erhard Walther qui pendant plusieurs années a travaillé à élaborer des structures textiles qui ne peuvent être activées que par la participation de gens. Plutôt dans une démarche sculpturale, les expérimentations de Walther soulèvent néanmoins le thème de la proximité des corps par l'entremise du textile. *First Work Set* réalisé entre 1963 et 1969 est constitué de 58 pièces de tissu de différentes formes et tailles destinées à être manipulées par les gens. Ce sont les corps à l'intérieur de celles-ci qui exploitent leurs possibilités, créant une expérimentation de l'effet de distance entre deux ou plusieurs individus. En janvier 2013, les pièces furent réactivées au MoMA avec la présence de Franz Erhard Walther. Une des pièces textiles consistait en un rectangle avec un trou à chaque coin destiné pour la tête de quatre participants. Une fois les participants dans la sculpture (Walther considère ses pièces comme des sculptures), la proximité des visages était très grande. La réaction de chacun fut de ne pas regarder les autres, repoussant un certain malaise en détournant leur regard. La présence de gens dans les sculptures textiles de Walther crée une narration à fondement fortement sociologique.

Le textile par ses caractéristiques plastiques et son rôle psychosociologique permet d'ouvrir un champ d'interaction autorisant un accès à l'intime de l'Autre. Dans ma pratique, le textile est cette matière qui informe, qui sépare, qui rapproche. Il devient prolongement du corps, qui dans sa manipulation devient porteur du geste de l'Autre, chargé de sens et de sensibilité. « Textiles bridge diverse narratives more easily than most other media, and spark interpretations that are both literal and metaphorical. (Haworth *et al.*, 2008) »

3.3 Quotidienneté

Les actions proposées aux gens pendant mes performances ont comme point commun d'être relevées du quotidien. En effet, mettre un objet dans une poche, plier un drap et s'habiller font partie de la vie de tous les jours pour à peu près tout le monde. Je fais une réappropriation d'un geste provenant du quotidien et de l'intime et l'utilise comme stratégie pour entrer en contact avec l'Autre. De plus, je transpose ce geste dans l'espace public, lui donnant un caractère étrange et incongru sans pour autant le dénaturer.

Mettre un objet dans une poche est un geste très personnel et qui n'appartient habituellement qu'à la personne qui le pose. On met quelque chose dans ses poches et pas dans celles des autres et leur contenu est personnel. En proposant avec *Poquettes* ce même geste dans l'espace public et dans une structure textile, les passants pouvaient se rattacher au fait qu'ils connaissent ce geste, qu'ils le posent tous les jours avec leurs vêtements et de ce fait se sentir plus à l'aise de participer.

Le pliage de draps est reconnu par les gens, sauf qu'il se fait habituellement chez soi, seul ou avec quelqu'un que l'on connait. Il est traditionnellement réservé à l'espace privé. Plier un drap à deux nécessite une communication verbale, corporelle et visuelle. Un lien doit s'établir. Plusieurs des participants pendant *Voulez-vous plier avec moi ?* m'ont permis d'entrer dans leur intimité en me témoignant leurs habitudes de pliage et leur lien avec ce geste.

Se vêtir est quotidien et essentiel. Pendant la performance *Habille-moi*, le titre permettait aux gens de comprendre l'action que je leur proposais dès leur entrée dans le CDEx. En choisissant un geste aussi routinier, cela pouvait donner une impression à l'Autre que la participation demandée avait un côté inoffensif. Cela m'a permis de

constater que le geste quotidien utilisé lors de performances devient un point de repère pour l'Autre car il s'y identifie rapidement. Le facteur de reconnaissance du geste vient s'établir dans une zone de confort psychologique qui me donne la possibilité d'avoir accès à la sphère intime d'une personne lorsqu'elle participe.

3.4 Contextes appropriés

Le choix d'un lieu qui servira pour une performance est primordial et a des conséquences sur le déroulement de celle-ci. Swidzinski souligne à propos de cette interrelation entre contexte et action que « l'effet que produit notre action ne dépend pas uniquement de ce que nous faisons en tant qu'artistes pratiquant leur art mais également du contexte dans lequel s'inscrit notre action. » (Swidzinski, 2005) Une action peut être très pertinente mais si le contexte où elle s'inscrit ne lui correspond pas, elle risque d'être mal reçue ou même ignorée.

Lorsque j'ai réalisé *Poquettes* sur le parvis de la Place Ville-Marie à Montréal, je crois ne pas avoir été complètement consciente des enjeux socio-politiques que cet endroit pouvait faire émerger. En effet, comme j'étais recouverte d'une structure textile qui m'empêchait toute constatation visuelle, je n'ai pu m'imprégner complètement de ce lieu et de ses enjeux pendant l'action. Ce n'est que par la suite que je me rendis compte des multiples facettes que je n'avais pas repérées auparavant. Par exemple, les gens qui occupent cet endroit sont pour la plupart des employés travaillant dans la Place Ville-Marie ainsi que quelques touristes. Leurs déplacements sont conditionnés par leurs horaire et obligations. S'arrêter pour constater ou même contempler ne fait pas partie de leurs intérêts. Leur réceptivité est donc très réduite et je n'avais pas noté cet aspect que Helge Meyer a souligné dans un article : « si on amène l'art dans les espaces publics, là où l'assistance s'attend

seulement à « observer le monde » et pas du tout à « observer l'art », il est possible qu'il y ait incompatibilité entre les attentes. » (Meyer, 2012) Suite à cette expérience, mon attention portée au contexte a pris une plus grande place dans la préparation de mes performances. C'est ce qui a d'ailleurs motivé le fait que *Voulez-vous plier avec moi?* se déroule à trois endroits dont le contexte social différait. Par ces performances j'ai pu mieux mesurer l'impact d'un lieu sur la réception d'une œuvre performative. Par la suite, *Habille-moi* s'est déroulé dans un espace d'exposition (CDEx). Il s'agit habituellement d'un contexte régi par des codes de comportement plus précis et où il est plus facilement possible d'établir des limites dans l'espace. Par contre, la performance a eu lieu pendant La Nuit Blanche de Montréal, un évènement ouvert à un public de tous âges et horizons. Cela a eu comme conséquence de venir flouer les caractéristiques comportementales habituelles du lieu et de ce fait créer chez moi un sentiment de perte de contrôle et de vulnérabilité.

Plusieurs de mes rencontres avec des inconnus m'ont rendue plus attentive à la façon dont les lieux et leur contexte viennent s'inscrire dans une action. Chaque lieu détermine habituellement aussi le type de spectateur qui va jouer un rôle prépondérant lors de performances où il y a interaction avec l'artiste. Une action dans un contexte de galerie n'aura pas les mêmes effets que dans un espace public par exemple. Une galerie ou autre lieu d'exposition a un système de codes établi qui fait en sorte que le spectateur adopte une attitude répondant à ceux-ci (compréhension d'un lieu de diffusion, respect de l'espace, conscient que son geste s'inscrit en art). Une performance dans un lieu public joue un peu plus avec des données indéterminées. Le contexte socioéconomique peut indiquer le type d'individu qui peut être rencontré mais il demeure une grande part d'inconnu. Ce public rencontré dans la rue est le type de public qui s'investira plus personnellement pendant sa participation, ne connaissant pas les codes de l'art et ses mécanismes. L'artiste brésilienne Lygia Clark qui travailla sur la notion de dialogue avec l'Autre par le corps a créé dans les

années 70 ses *Objetos relacionais* (objets relationnels) destinés à créer un dialogue avec un public étranger au milieu de l'art. Ce public selon Clark aurait une réception différente de celle des gens provenant du monde de l'art et les effets suite à la participation plus marquants pour le participant. Le participant « porte en lui » l'expérience et Lygia Clark se questionne sur la portée de celle-ci : « I wonder if, after the experience of going, we do not become more intensely conscious of every gesture we make - even the most habitual. » (Brett, 1994) Cela ramène à l'idée d'un contexte fécond nécessaire pour que l'impact d'une interaction s'en ressente chez l'Autre et se prolonge jusque dans un espace post-performatif personnel.

CHAPITRE IV
PROJET DE FIN D'ÉTUDES

4.1 *Poquettes II*

Mon projet de fin d'études consiste en la publication d'un récit de performance. En effet, du 27 au 29 septembre 2013 je réaliserai le projet *Poquettes II* constitué de trois performances qui auront lieu au CDEx à l'occasion des Journées de la culture du Québec 2013. Ce choix s'est imposé d'une part, car je tenais à poursuivre mes recherches sur les traces documentaires de mon travail, de l'autre afin répondre aux exigences du Cahier de procédures de la Maîtrise en arts visuels et médiatiques concentration création. En effet, une performance d'une durée de moins de cinq jours n'est pas considérée suffisante comme projet de fin d'études. Au lieu d'exposer les traces au CDEx suite à la performance j'ai choisi la publication du récit la relatant ce qui est selon moi plus pertinent et s'inscrit de façon plus pertinente dans ma pratique.

Brièvement, *Poquettes II* invitera les gens à déposer des objets de leur choix dans les poches des combinaisons que je porterai. Pendant *Poquettes I*, il était impossible d'établir un contact visuel avec moi et quasi-impossible de distinguer mon corps sous la structure textile. Cette fois-ci, avec *Poquettes II* le participant sera beaucoup plus avisé des enjeux de l'action car mon visage sera visible ce qui autorisera un regard partagé. En déposant un objet dans une poche, il décidera consciemment de me toucher. Le choix de la poche sera donc beaucoup moins aléatoire et très révélateur du degré d'intimité partagé avec l'Autre du fait qu'il y aura nécessairement un contact visuel puis physique.

Suite aux trois jours de performance, j'en écrirai le récit de façon factuelle et sensible. Mes réflexions concernant la présentation de la documentation et des traces de performances se sont poursuivies et m'ont amenée à considérer le récit comme la forme la plus proche d'un compte-rendu fidèle de mon expérience. En effet, j'ai tenté avec *Poquettes* de créer une forme d'immersion pour le spectateur puis avec *Voulez-vous plier avec moi?* une installation des traces matérielles et vidéo. Suite à ces essais, je ne trouve pas que l'installation permettait un accès intéressant à l'expérience. Lorsque j'ai rédigé ce que j'ai vécu lors de *Habille-moi*, il y eut une forme de déclic, une plus grande aisance dans cette forme de trace documentaire. Je trouve que le récit amène selon moi le lecteur vers une immersion plus authentique dans l'expérience. Je suis consciente que la documentation photographique et vidéo a un aspect plus direct quand à la compréhension de ce en quoi consistait l'action et même en la confirmation de l'existence même de celle-ci. Par contre, l'expérience sensible par ces moyens n'est partagée qu'à très petite échelle. Or, cet aspect est pour moi primordial dans la transmission d'une œuvre performative. La rédaction de ce que j'ai vécu avec les gens est nettement plus riche en détails et cela donne accès à un savoir plus intime de l'action pour le lecteur plutôt qu'une constatation visuelle pour le visiteur regardant des photographies. J'ai été très marquée par le texte de Amelia Jones « *Presence » in absentia* publié en 1997 qui soulève selon moi de façon très juste la part nécessaire d'expérience pour saisir l'essence d'une action performative :

> « Having direct physical contact with an artist who pulls a scroll from her vaginal canal does not ensure « knowledge » of her subjectivity or intentionality any more thant does looking at a film or picture of this activity, or looking at a painting that was made as the result of such an action. » (Jones, 1997)

La trace documentaire ne peut pas aller aussi loin mais elle peut par contre être complémentaire au récit. En faisant cela, je questionne aussi mes propres limites personnelles, jusqu'où je veux partager mon expérience. Lors de mes recherches, il

m'est très peu adonné de lire des récits de performances détaillés, ils sont souvent très courts et informatifs et ne vont pas au fond de l'expérience en plus d'être accompagnés parfois de plus d'images que de mots.

Je ferai la publication de ce récit qui deviendra la trace la plus importante de l'action. On pourra retrouver dans ce livre le récit ainsi que quelques images l'accompagnant. Un lancement officiel au CDEx aura lieu en novembre 2013, conformément aux règles du *Cahier de procédures* du Programme de Maîtrise de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQÀM (p.10).

Poquettes II permettra d'approfondir ma pratique, ma compréhension du comportement de l'Autre lors d'interactions ainsi que l'inscription du récit comme trace documentaire. Cela m'amènera à développer de nouveaux projets qui tiendront compte de cette expérience et des nouvelles connaissances acquises.

CHAPITRE V
CONCLUSION

Ce texte a tenté de poser un regard sur les différents aspects de ma pratique artistique ainsi que sur les éléments qui entrent dans la composition de mon processus de création. Les travaux performatifs réalisés et l'écriture de leurs récits ont permis une plus grande compréhension des frontières de l'intimité.

L'exploration des frontières de l'intimité m'ont menée sur divers chemins. La vulnérabilité, partie intégrante de l'intimité, vient jouer un rôle crucial lors d'interactions dans la vie de tous les jours et peut se manifester lorsqu'une action participative est proposée. Mes performances ont voulu saisir ces moments de vulnérabilité et établir un lien avec l'Autre le temps d'un geste. Les résultats obtenus (j'entends par résultats les constatations faites durant les performances concernant l'attitude des gens et leurs réactions) démontrent selon moi que les frontières de l'intimité ont divers niveaux et sont régies par plusieurs facteurs comme la personnalité, le vécu, le type de geste demandé et le contexte de l'action. Au centre de ces actions s'impose le textile qui vient d'une certaine façon ouvrir une fenêtre sur l'intimité de l'Autre par sa manipulation et étant une matière omniprésente dans la vie de chacun. Les gestes proposés sont tirés du quotidien et cela semble avoir un effet d'ouverture à l'Autre et un amoindrissement de la méfiance qu'un geste plus incongru pourrait susciter.

La place du corps dans mon travail vient aussi ajouter à cette vulnérabilité qui devient partagée lors de mes performances. Poser un geste avec une inconnue pourrait à prime abord faire émerger une crainte mais ce partage de vulnérabilité devient, selon moi une clé pour amener l'expérience plus loin. Je me questionne encore sur le

contact physique avec un inconnu et les résultats qui pourraient être obtenus car il y en eut très peu lors des trois performances réalisées durant les deux dernières années. Le projet *Poquettes II* contribuera à pousser cette réflexion plus loin en demandant aux gens de venir déposer quelque chose dans une poche d'une combinaison que je porterai et de ce fait entrer en contact avec mon corps.

J'ai considéré l'écriture de ce texte d'accompagnement comme une opportunité d'approfondir ma pratique et ses enjeux. Il était important pour moi d'établir clairement les liens qui permettent d'unir la théorie et la pratique afin de démontrer leur interdépendance dans mon processus de création. Au fil de mes recherches et expériences, ma pratique s'est vue s'enrichir et me permettra la réalisation de futurs projets dont la pertinence en sera augmentée.

BIBLIOGRAPHIE

Abramovic, Marina, Daneri, Annaela, Di Piettrantonio, Giacinto, Hegyi, Lorand and Societas Raffaello Sanzio, Angela Vettese. (2002). *Marina Abramovic*. Milan : Charta.

Almodovar, Pedro. (2011) *La piel que habito*. [DVD]. Culver City, Calif. : Sony Pictures Home Entertainment.

Berthet, Dominique, & Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques. (2012). *L'imprévisible dans l'art*. Paris : L'Harmattan.

Bourriaud, Nicolas. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du réel.

Bouthat, Chantal. (1993). *Guide de présentation des mémoires et thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal. Décanat des études avancées et de la recherche.

Brard, Véronique. (2003). *La vulnérabilité, clé des relations*. Barret-sur-Méouge : Le Souffle d'or.

Brett, Guy. (1994). « Lygia Clark : In Search Of The Body. *Art in America », 82,* 58-63.

Carlson, Marvin A. (2004). *Performance : a critical introduction* (2nd ed.). New York : Routledge.

Descamps, Marc-Alain. (1984). *Psychosociologie de la mode* (2e ed.). Paris : Presses universitaires de France.

Femenias, Blenda, & ebrary Inc. (2005). *Gender and the boundaries of dress in contemporary Peru [ressource électronique]* (1st ed.). Austin : University of Texas Press.

Ferrer, Mathilde, Colas-Adler, Marie-Hélène, Lambert-Cabrejo, Jeanne, & École nationale supérieure des beaux-arts (France). (2001). *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945* (Nouvelle éd. rev. et augm. ed.). Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

Goffman, Erving. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Éditions de Minuit.

Goffman, Erving. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris : Éditions de Minuit.

Goldberg, RoseLee. (2001). *La performance : du futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson.

Gosselin, Pierre, Le Coguiec, Éric, & Acfas. Congrès. (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Hall, Edward Twitchell. (1978). *La dimension cachee*. Paris : Éditions du Seuil.

Hall, Edward Twitchell. (1984). *Le langage silencieux*. Paris : Éditions du Seuil.

Harrison, Charles, & Wood, Paul. (2003). *Art in theory, 1900-2000 : an anthology of changing ideas* (New ed.). Malden, Mass. : Blackwell Publishers.

Haworth, Jann, Monem, Nadine, Quinn, Bradley et Janis Jefferies. (2008) *Contemporary textile : the fabric of fine art*. Londres : Black Dog Publishing.

Hoptman, Laura J., Kusama, Yayoi, Tatehata, Akira, & Kultermann, Udo. (2008). *Yayoi Kusama*. London : Phaidon.

Jimenez, Marc. (2000). *Le risque en art Séminaire Interarts de Paris : 1998-1999*. Paris : Klincksieck.

Jones, Amelia. (1998). *Body art/performing the subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Jones, Amelia. (1997). « « Presence » in absentia ; Experiencing Performance as Documentation ». *Art Journal*, 56(4), 11-18.

Keene, Susan Warner, Brauner, Marna Goldstein, Edell, Nancy, Marois, Marcel, & Museum for Textiles. Contemporary Gallery. (1990). *Marna Goldstein Brauner, Nancy Edell, Marcel Marois : pictorial space : new textile images = un nouvel espace pictural dans l'art textile*. Toronto : Contemporary Gallery, Museum for Textiles.

Kusama, Yayoi, Douroux, Xavier, & Centre d'art contemporain le consortium (Dijon France). (2001). *Yayoi Kusama*. France : Les presses du réel/Janvier Studio Kusama.

Lamoureux, Johanne, Castonguay, Denis, & Musée national des beaux-arts du Québec. (2003). *Doublures : vêtements de l'art contemporain*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec.

Laver, James, De La Haye, Amy, & Tucker, Andrew. (2003). *Histoire de la mode et du costume* (Nouv. éd. ed.). Paris : Thames & Hudson.

León, Glenda. (2010). *La condition de performance*. Québec : Éditions Nota bene.

Loubier, Patrice, Ninacs, Anne-Marie, & Galerie Skol. (2001). *Les commensaux quand l'art se fait circonstances*. Montréal : Skol.

Mars, Tanya, & Householder, Johanna. (2004). *Caught in the act : an anthology of performance art by Canadian women*. Toronto : YYZ Books.

Martel, Richard. (2008). « Le risque artistique performatif ». *Inter : art actuel*, 99, 50-55.

Meyer, Helge. (2012) « Prendre le risque de rencontrer des gens. L'utopie de Black Market International et autres exemples d'art performance dans les lieux publics ». *Inter : art actuel*, 111, 17-20.

Montano, Linda. (1981). *Art in everyday life*. Los Angeles : Astro Artz.

Montano, Linda. (2000). *Performance artists talking in the eighties sex, food, money/fame, ritual/death*. Berkeley : University of California Press.

Mucchielli, Alex. (2004). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales* (2e éd. mise à jour et augm. ed.). Paris : Armand Colin.

Museum of Modern Art (MoMA). [s. d.]. *MoMA/Franz Erhard Walther : First work set.* Récupéré le 12 juillet 2013 de http://www.moma.org/visit/calendar/events/17317

O'Reilly, Sally. (2010). *Le corps dans l'art contemporain*. Paris : Thames & Hudson.

Orta, Lucy. (1998). *Process of transformation*. Paris : J.-M. Place.

Orta, Lucy, & Piguet, Philippe. (1996). *Lucy Orta refuge wear*. Paris : J.-M. Place.

Ouellette, Michel. (2003). *Le petit guide d'écriture dramatique*. Ottawa : Théâtre Action éditeur.

Palmiéri, Christine. (2011-12). « Nu bleu ou l'abc de l'art ». *Revue ETC*, 94, 21-23.

Pinto, Roberto, Bourriaud, Nicolas, Damianovic, Maia, & Orta, Lucy. (2003). *Lucy Orta*. London : Phaidon Press.

Richard, Suzanne. (2005). « La performance démystifiée (un brin) ». *Revue Liaison*, 127, 23-24.

Rochefort, Jean-Claude, Uzel, Jean-Philippe, & CÉLAT. (2007). *Oeuvres en contexte.* Montréal : Celat-UQÀM.

Roy, Shirley, & Châtel, Vivianne. (2008). *Penser la vulnérabilité : visages de la fragilisation du social.* Québec : Presses de l'Université du Québec.

Swidzinski, Jan. (2005). *L'art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art.* Québec : Éditions Intervention.

Vergine, Lea, & Vergine, Lea. (2007). *Body art and performance : the body as language* (2nd ed.). Milan : Skira.

Walther, Franz Erhard, Bott, Gerhard, Museum Ludwig., & Museen der Stadt Koln (Cologne). (1976). *Franz erhard walther.* Koln : Museen der Stadt.

Warr, Tracey, & Jones, Amelia. (2000). *The artist's body.* London : Phaidon.

Xunta de Galicia. (2000). *Helena Almeida.* Santiago de Compostela : Centro Galego de Arte contemporanea.

Je veux pas te pogner un sein.
Quoique.