UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA PRATIQUE ARTISTIQUE COMME SOUCI DE SOI ET DES AUTRES :

ARTS DU QUOTIDIEN, DE LA MÉMOIRE ET DU MONTAGE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
AU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
ANNA KEREKES

NOVEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). 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

Ce travail de longue haleine n'aurait pas été possible sans le soutien de nombreuses personnes et institutions que je tiens à remercier maintenant.

Avant tout, je témoigne ma profonde gratitude envers mes directeurs de thèse, Claire Savoie et Eduardo Ralickas. Je suis reconnaissante pour leur bienveillance exemplaire et leurs encouragements constants. Ils se sont assurés que les étapes de mon cheminement doctoral puissent être franchies de la manière la plus efficace.

Ma démarche n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien financier du programme de doctorat en Études et pratiques des arts de l'UQAM (bourse FARE), de la Fondation de l'UQAM (en particulier la bourse Jean-Marc Eustache) et de Hexagram Réseau (bourse à la recherche-création).

Je remercie également les membres de jury, Joanne Lalonde, Mario Côté et Jean-Claude Bustros, pour prendre soin de l'évaluation des deux volets de cette thèse-création, soit l'exposition et la dissertation.

À propos de l'exposition, je remercie vivement Hexagram UQAM de m'avoir permise d'accéder aux équipements et aux salles d'expérimentation, de montage et d'exposition. Étant hongroise, je suis fière que l'exposition soit présentée à la Semaine de la Hongrie à Montréal, en partenariat avec l'Ambassade de la Hongrie au Canada. Je remercie également les professionnels et personnes-ressources qui ont grandement contribué à la production de l'installation : pour le mixage du son, Bastien Lozier, pour la conception et réalisation techniques, Catherine Béliveau, Olivier Duplessis, Martin Pelletier, Jason Pomrenski et Jean-Philippe Thibault, pour la révision des communiqués, Déborah Galante et Péter Valcz, et finalement, pour la conception graphique, Zoltán Kerekes.

Au cours de l'écriture de la thèse, j'ai bénéficié de l'encouragement de mes collègues au sein de l'organisation *Thèsez-vous?*, et surtout de mes partenaires régulières de rédaction, Elsa Bourdot et Maude Blanchette Lafrance. Je dois la révision assidue de ma thèse à mon partenaire Nicolas Lozier, qui m'a aidée à circonscrire mes idées avec pertinence.

Ce travail entamé en 2012 arrive à terme grâce au précieux soutien moral de mes nombreux collègues de doctorat, en particulier Francis O'Shaughnessy et Guylaine Chevarie-Lessard, et de mes chères amies, Jocelyne Gosselin et Coline Sénac.

Finalement, j'adresse mes pensées les plus chaleureuses aux membres de ma famille, qui malgré la distance et la barrière de la langue, ont une confiance absolue dans ma démarche.

Enfin et surtout, je remercie Nicolas Lozier pour son enthousiasme constant pour mes réalisations.

Je crois que le travail qu'on a à faire,
c'est un travail de problématisation et
de perpétuelle reproblématisation.

(Dreyfus *et al.*, 1984, p. 325)

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES viii

RÉSUMÉ x

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I MÉTHODOLOGIE 14

1.1 Cadre épistémologique 14

1.1.1 L'émergence de la recherche-création à l'université 16

1.1.2 Articulations entre la recherche et la création 23

1.1.3 Les enjeux liés à la recherche-création : ontologie, épistémologie, méthodologie 26

1.2 Méthodologie de la recherche-création 32

1.2.1 Michel Foucault 34

1.2.2 John Dewey 36

1.2.4 La recherche-création à l'UQAM 40

1.3 Récit de pratique 41

CHAPITRE II S'ENGAGER 53

2.1 Enregistrer la vie dans le quotidien 63

2.1.1 Vivre son quotidien : l'expérience 67

2.1.2 Cadrer son quotidien : l'enregistrement comme captation 74

2.1.3 Laisser reposer : enregistrement comme stockage 88

2.2 Cultiver la mémoire 90
2.2.1 Mettre en mémoire 100
2.2.2 Garder en mémoire 105
2.2.3 Se préparer au futur 116
2.3 Arts d'existence 118
2.3.1 Ma pratique artistique en tant que recherche-création 131
2.3.2 Ma pratique artistique en tant que « constitution de soi » 135
CHAPITRE III TECHNIQUES DE VIE 146
3.1 Cadrer, c'est se gouverner 156
3.1.1 Écriture vidéographique et sonore de soi 163
3.1.2 Montage (mixage et composition numérique) 171
3.1.3 Montage spatial : expérimentations et agencements 189
3.2 Superposer : la mise en forme des couches 198
3.2.1 Degré d'opacité et de transparence 205
3.2.2 L'origine des techniques de superposition avec la reproduction mécanique 209
3.2.3 Les spécificités des matières (plexiglas, son et lumière) 216
CHAPITRE IV LE DISPOSITIF 221
4.1 Transparence et opacité comme idéologie dans la société 230
4.2 Le processus de création dans le quotidien vu par Lefebvre, de Certeau, Perec et Foucault 238
4.2.1 Henri Lefebvre 244

4.2.2 Michel de Certeau 246

4.2.3 Georges Perec 249

4.3.4 Michel Foucault 253

4.3 La pratique artistique à la lumière du « processus *bioculturel* » 256

CONCLUSION 263

ANNEXES 273

Définitions de la recherche-création dans les institutions subventionnaires au Québec et au Canada 273

FIGURES 277

BIBLIOGRAPHIE 289

LISTE DES FIGURES

Figure 1 Jonas Mekas : *365 Day Project*, 2007, en ligne : http://jonasmekas.com/365. 277

Figure 2 Vue d'installation 1, Jonas Mekas : *Éloge de l'ordinaire*, exposition personnelle, commissaire d'exposition : Anna Kerekes, 11-26 octobre 2013, Centre Phi, Montréal. 278

Figure 3 Vue d'installation 2, Jonas Mekas : *Éloge de l'ordinaire*, exposition personnelle, commissaire d'exposition : Anna Kerekes, 11-26 octobre 2013, Centre Phi, Montréal. 278

Figure 4 Vue d'installation 1, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal. 279

Figure 5 Vue d'installation 2, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal. 279

Figure 6 Vue d'installation 3, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal. 280

Figure 7 Vue d'installation 4, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal. 280

Figure 8 Vue d'installation 5, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal. 281

Figure 9 Vue d'installation 6, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal. 281

Figure 10 Vue d'installation 7, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal. 282

Figure 11 Vue d'installation 8, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal. 282

Figure 12 Vue d'installation 9, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal. 283

Figure 13 Vue d'installation 10, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal. 283

Figure 14 Vue d'installation 1, Line Nault : *2012*, 14-23 février 2014, Mois Multi, Méduse, Québec 284

Figure 15 Vue d'installation 2, Line Nault : *2012*, 14-23 février 2014, Mois Multi, Méduse, Québec 284

Figure 16 Aki Onda : *South of the Border*, *Cassette Memories* (vol. 3), CD, 2012, Important Records. 285

Figure 17 Aki Onda : *Cassette Memories*, performance, 2 juillet 2015, Festival MiMi, Marseille, France. 285

Figure 18 Extrait 1, John Price : *domashnyee kino / home movie*, 2010, film de 35 mm en couleur, 27 min. 286

Figure 19 Extrait 2, John Price : *domashnyee kino / home movie*, 2010, film de 35 mm en couleur, 27 min. 286

Figure 20 Vue d'installation 1, Raymonde April : *Tout embrasser*, 2001, Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal, Québec. 287

Figure 21 Vue d'installation 2, Raymonde April : *Tout embrasser*, 2001, Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal. 287

RÉSUMÉ

Cette thèse-création prend essentiellement deux formes : la présente dissertation et l'installation vidéo et sonore intitulée *Traversée*. La réflexion pratique et théorique qu'elle offre trouve sa source dans une pratique artistique personnelle mise au point par des enregistrements vidéographiques et sonores dans le quotidien et de montage en superposition (autant dans la salle de montage que dans la salle d'exposition). Cette pratique est animée par la question de savoir comment réaliser la subjectivation, étant la base pour une éthique de « souci de soi et des autres », à travers le processus de création. Concentré sur les méthodes de création et les pratiques artistiques, le cœur de la question interpelle la « constitution de soi » dont elle relève. Ainsi, que ce soit par l'écriture ou par le travail plastique, mon objectif principal est de problématiser mes actions entreprises dans le cadre de cette thèse-création en rapport avec d'autres pratiques et approches théoriques. Pour la méthodologie, je convoque les lignes de conduite définies par les philosophes John Dewey et Michel Foucault. Leurs écrits font écho à ma position dans l'intérêt qu'ils démontrent respectivement pour l'enquête à partir des expériences vécues et la généalogie du sujet.

Dans cette thèse, j'établis des liens forts entre mes interrogations et celles, en particulier, de Michel Foucault, qui considère que le travail opéré sur soi dans la vie quotidienne devrait être envisagé comme œuvre d'art. Sur trois chapitres de développement, je fais valoir mes préoccupations principales à partir de ce que ce postulat recèle, à savoir les dimensions éthique, esthétique et politique de la création.

Mon travail plastique a pris la forme d'une installation : cinq vidéos projetées sur cinq écrans en plexiglas et, dans le même espace, cinq pistes sonores diffusées sur des haut-parleurs. Celle-ci a été présentée du 1 au 8 septembre 2016 à l'Agora Hydro-Québec à Montréal.

Mots-clés : recherche-création, problématisation, quotidien, enregistrement, cadrage, montage, superposition, transparence, mémoire, Michel Foucault, souci de soi et des autres, arts d'existence, constitution de soi.

INTRODUCTION

Motivation

Cette thèse est née du désir de faire l'expérience et de mieux comprendre le processus de création à l'œuvre dans le travail artistique.

À la suite d'un parcours intellectuel et professionnel qui m'a menée à poursuivre des études supérieures en histoire de l'art et en commissariat d'exposition, et à effectuer des stages en milieu professionnel[1], la question de la nécessité de la création s'est imposée à moi. En effet, ces expériences ont tôt fait d'approfondir des interrogations avec lesquelles j'appréhendais l'art contemporain : à quoi ce dernier sert-il ? Et, d'une manière plus concrète, comment œuvrer différemment sur la scène artistique en tant que commissaire d'exposition, c'est-à-dire sans avoir forcément à suivre une trajectoire prédéfinie par un système qui n'a d'autre but que sa propre perpétuation ? Je me suis donc rendue compte qu'il fallait éviter ce qui apparaissait à mes yeux comme des zones d'ombres (que je n'ai pas pu, à ce début de réflexion, qualifier ostensiblement d'ordre éthique ou socio-politique) : réexposer des artistes déjà reconnus dans une perspective unique que l'on pourrait qualifier d'opportuniste (afin de fonder une carrière, entrer parmi les célébrités) ; ignorer que la nécessité d'exposition doit être définie par le contexte du lieu d'exposition ; utiliser des œuvres en tant qu'illustrations des tendances actuelles des discours dominants ; se pencher seulement sur les œuvres d'art en niant

[1] J'ai complété des stages auprès du commissaire d'exposition indépendant, Ami Barak, et auprès de plusieurs institutions (telles que le centre d'artistes autogérés Glassbox, le Centre Pompidou et la galerie commerciale de Chantal Crousel).

l'ensemble des pratiques artistiques ; se fier aux dictats du marché de l'art ; contribuer au *statu quo* d'une élite sociale[2].

Suivant mon intuition, j'ai donc voulu me mettre au travail avec des questions qui me servaient de guides pour aiguiser mon regard critique naissant[3] : À quelles fins l'exposition devrait-elle être produite ? Donnerait-elle une opportunité qui relance l'artiste dans sa production ? À quel contexte socioculturel répondrait-elle ? À quel public s'adresserait-elle ? Quelles stratégies privilégier pour ancrer la lecture de l'œuvre ? Comment situer les œuvres d'art dans l'ensemble d'une ou de plusieurs pratiques artistiques ? Qu'est-ce qui donnerait la valeur d'une œuvre, de l'art ? Comment ne pas séparer l'art et la vie quotidienne ? En somme, au creux de ce monde que je cernais, entre les attentes des artistes (qui cherchent des possibilités de diffusion de leurs œuvres) et mes propres questionnements sur la possibilité de proposer une réflexion indépendante sur l'exposition à venir, je me sentais coincée.

Cette crise que je vivais à l'époque reflétait bien la complexité du métier de commissaire d'exposition. Étant donné le mélange des rôles dans le monde de l'art (pensons aux artiste-curateurs ou marchand-critiques, conservateur-marchands, curateur-critiques, universitaire-curateurs et ainsi de suite[4]), le travail de commissaire d'exposition indépendant consiste notamment à clarifier et négocier sa fonction à chaque projet. La reconnaissance du curateur en tant qu'auteur[5] à part entière s'est considérablement répandue avant même ma diplomation. Les commissaires d'exposition indépendants ont déjà gagné une place privilégiée dans la division du

---

[2] Les enjeux liés à l'activité des curateurs sont aujourd'hui recueillis dans l'ouvrage incontournable de Jérôme Glicenstein qui présente, sous le titre *Invention du curateur*, l'évolution et la prolifération des diverses pratiques curatoriales dédiées à l'organisation d'expositions et à la médiation culturelle (Glicenstein, 2015). Voir en particulier le sous-chapitre dédié à la question de l'éthique des curateurs (Glicenstein, 2015, p. 97-104).

[3] La curatrice Ingrid Schaffner compare également l'organisation d'expositions « à une construction requérant de répondre à un certain nombre de questions affectant la relation à instaurer entre public et œuvres » (Glicenstein, 2015, p. 77).

[4] Voir le chapitre de Glicenstein dédié à la définition du curateur aujourd'hui (Glicenstein, 2015, p. 68-104)

[5] Voir le sous-chapitre de Glicenstein dédié au curateur comme producteur et auteur (Glicenstein, 2015, p. 90-97), ainsi que les numéros de la revue *The Exhibitionist, Journal on Exhibition Making*.

travail sur la scène artistique. Leur rôle ne se limitait plus à être un passeur d'idée en soutien des artistes ou des théoriciens. Le public, mais aussi les institutions, attendaient d'eux une vision, une signature personnelle.

À l'époque, je ne me sentais pas à la hauteur du défi à relever. L'intérêt de chacun de ses acteurs du monde de l'art se manifestait de manière bien plus complexe que j'avais pu imaginer auparavant. Ce qui me paraissait néanmoins très clair dès le début de mon cursus universitaire était l'importance de connaître et comprendre ses propres contemporains. Cela veut dire pour un historien de l'art, s'intéresser à l'art contemporain et actuel, non pas par goût, mais plutôt selon une éthique. Poser une réflexion sur sa propre époque et sa production artistique est une des voies de compréhension de l'individu et de la connaissance que l'individu se fait de lui-même. Ce qui va pour l'historien de l'art va également pour les commissaires ou encore pour l'artiste.

La tendance actuelle chez les commissaires d'expositions est d'emprunter des points de vue d'analyse de différentes disciplines pour enrichir leur discours[6]. À mon avis, cette production interdisciplinaire consiste en une tentative de renouvellement des discours. Ce qui a pour effet, dans tous les cas, que les discours dominent la conception des expositions. J'ai voulu renverser cette approche générale en m'intéressant aux questions qui émergeraient d'un travail pratique.

Dans un premier temps, j'ai rejeté la primauté des œuvres d'art en tant que seule unité d'analyse et ai puisé plutôt dans les pratiques artistiques qui témoignent de la cohérence et de la continuité d'une réflexion dans la vie des artistes. Mon mémoire de maîtrise portait déjà sur la pratique journalière d'enregistrement du cinéaste américain et critique de cinéma Jonas Mekas et sur la forme éphéméride qu'il déploie sur Internet pour l'œuvre *365 Day Project* de 2007 (Mekas, 2007 ; *cf.* Figure 1). Appuyée par une réflexion sur la portée de la technologie utilisée par l'artiste, mon analyse portait le titre

[6] Voir, pour ne citer qu'un exemple, la programmation de Jean de Loisy, commissaire d'exposition à la tête du Palais de Tokyo à Paris depuis 2011.

Pratiques artistiques du quotidien dans l'œuvre 365 Day Project *de Jonas Mekas : formes journal et calendrier sur le web*. Par la suite, en tant que commissaire, j'ai notamment réalisé l'exposition dédiée à la production récente de Jonas Mekas, intitulée *L'Éloge de l'ordinaire,* en collaboration avec le Centre Phi, en 2013, à Montréal (Kerekes, 2013 ; *cf.* Figure 2 et 3). Les œuvres exposées témoignaient d'une nouvelle modalité de cette pratique quotidienne, influencée par la technique de vidéodiffusion et de partage sur le web. Celles-ci renouvellent la pratique de l'artiste, fidèle à l'exercice et au genre du *journal filmé* qu'il a adopté dès le début de son travail. L'intimité développée avec la pratique de Jonas Mekas et ma lecture de sa provocation, dans le bon sens du terme, à pousser les spectateurs à agir dans leur vie m'ont incitée à reprendre la caméra en main et à créer moi-même. Dans un second temps, j'étais déjà engagée dans un processus artistique bien avant mon inscription au doctorat. En effet, depuis 2009 je tiens un « carnet multimédia » composé d'images fixes et en mouvement, ainsi que des enregistrements sonores et des bribes de correspondances.

Mon souhait, au moment de mon admission au doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM, était de pouvoir m'offrir l'espace d'une réflexion tressée de création et de recherche afin de définir une vision. Celui-ci me faisait défaut pour me situer dans ma vie et pour appréhender le monde de l'art. Le but n'était pas tant de construire une conception théorique de la production de la scène artistique que d'acquérir des expériences à l'intérieur de ce monde. Cette démarche différait de l'enjeu, évoqué plus haut, du dédoublement des rôles commissaire d'exposition-artiste. Elle visait plutôt la constitution d'une pratique artistique et une problématisation qui lui soit propre. Ainsi, j'adoptais une approche réflexive (selon deux points de vue à la fois, du créateur et de l'observateur) pour offrir un contrepoint aux études historiques sur l'art. Il n'était pas question de réaliser une étude épistémologique sur la création (ou la recherche-création), mais de m'inscrire directement à l'intérieur de la pratique artistique pour en faire l'expérience. Le défi devenait : comment me rendre compte de la richesse de la subjectivité et comment développer des techniques qui la saisissent.

Le programme de doctorat en recherche-création semblait s'accorder avec mon parti pris, à savoir que depuis cet ancrage pratique pouvaient émerger des possibles pistes de réflexion, non contraintes par une production intéressée. Pour ce faire, il a fallu que je remette en question mes réflexes (soit les méthodes issues de mes formations et expériences) et que j'apprenne et développe des nouvelles façons de faire et de réfléchir (y compris l'apprentissage de savoir-faire essentiels à la création). Je me suis peu à peu habituée à réfléchir à partir de la manière dont je créais, en gardant le processus de création au cœur de ma démarche. J'ai tenté de garder un équilibre entre la création et la production, envisagée en tant que processus plutôt que finalité, dans une logique non productiviste. De plus, les liens forts entre mon engagement personnel et professionnel m'ont conduite à favoriser des pratiques artistiques qui rapprochent (ou éventuellement nient la différence entre) l'art et la vie. C'était une manière pour moi de démystifier la pratique artistique et de contourner la conception romantique du génie de l'artiste. En m'interrogeant sur le savoir produit par l'artiste à l'intérieur des institutions académiques, j'ai tenté de resituer son travail parmi d'autres acteurs universitaires qui contribuent à l'avancée des connaissances.

Finalement, d'après mon intuition, j'en déduisais que l'essentiel de la création (comme il en est pour les artistes dont je partageais la vision, par exemple Jonas Mekas) se passe en soi. Dans la visée de mieux cerner ce qui donne la richesse ou la valeur à la pratique artistique en dehors de la valeur établie en fonction de la production des œuvres au sein du marché de l'art, c'était l'argument qui m'est venu tout naturellement. Cette formulation à propos de la création est très proche de la mienne : « le créateur est à soi-même une tâche, celle de surmonter sa propre contradiction, de se créer lui-même, de faire de lui une personne. » (Bourgeois, s. d.). Par conséquent, une question initiale découle de mon parcours : qu'est-ce que la pratique artistique si ce n'est la tentative de donner sens à sa vie dans le souci de son devenir ? La nécessité de la création chez moi naît, se fait et se maintient dans la durée grâce à cette interrogation.

Cette question appelle à une problématisation constante, à une reconsidération incessante des points de repère quant au sujet présenté selon mon intérêt pour les images en mouvement. Pour rendre compte des réalités multiples de la vie, j'ai toujours considéré que les formes fragmentaires conviennent mieux que celles qui visent la totalisation. L'exercice de la rédaction de la thèse me fait aborder ce même enjeu, à savoir comment relater quelque chose sans raconter *une* histoire, sans établir *une* vérité[7]. Dans ma pratique, ce risque, à savoir ne pas créer dans le but de reproduire une évidence, est relevé en permanence. Ainsi, je me demande comment garder la pluralité de ce qui advient tout au long de cette démarche : cela revient, d'un côté, à se préoccuper de soi-même et, de l'autre, à embrasser ce qui vient à soi. Sans recourir à la métaphore de la digestion[8], cela correspond au sens éthique de la subjectivation.

Jonas Mekas, comme d'autres artistes, recourent à la poésie pour contrer les modes de pensée dialectique et éveiller les sens (y compris les sensations). Pour moi, il était question justement de trouver le moyen de travailler avec ce qui me touche, le défi étant de trouver sa voix, s'approprier une façon de faire, créer sa signature dont le reflet se retrouve dans les volets plastique et écriture de ma thèse-création. En effet, ces derniers sont à considérer comme des créations, selon une volonté d'abolir la distinction entre un soi-disant volet pratique et un autre théorique. Cela m'amène aux questions : comment éviter que l'un des deux volets soit l'explication de l'autre (l'exposition et la dissertation) ? En quoi réside leur spécificité ?

---

[7] Je rejoins la pensée de Foucault quant à la singularité des phénomènes. « Foucault pense qu'il n'existe pas de vérités générales, transhistoriques, car les faits humains, actes ou paroles, ne proviennent pas d'une nature, d'une raison qui serait leur origine, ni ne reflète fidèlement l'objet auquel ils renvoient. » (Veyne, 2008, p. 22)

[8] Chez Sénèque, cité plusieurs fois par Foucault (Foucault, 1994d), la technique de la subjectivation en tant que processus est décrite par la métaphore de la digestion. Sigmund Freud utilise la même image (manger et digérer) dans son article de 1925, *La Négation* (Freud, 1995) pour contourner la question du dehors et du dedans, de l'introduction en soi et de l'exclusion de soi, image finalement adéquate à la subjectivation de Foucault (voir plus tard en détail). De manière intéressante, Pierre Bourdieu définit la « praxéologie » dans *Esquisse d'une théorie de la pratique* (Bourdieu, 2000) comme un double processus de l'intériorisation de l'extériorité et de l'extériorisation de l'intériorité. Malgré les formulations proches (extérieur/intérieur), chez lui, il n'est tant question de la digestion qu'une dynamique de « familiarisation avec un monde étranger » et de « déracinement d'un monde familier ».

Problématique de la recherche-création

Tout au long du doctorat, l'approche foucaldienne m'a accompagnée. Elle m'a aidée à concevoir les différents moments du processus de création qu'est la thèse-création. Cette pensée a fait écho en moi, à tel point qu'elle est devenue la pierre angulaire du raisonnement développé pour cette recherche-création.

C'est ainsi que mon attention s'est concentrée en particulier sur « l'herméneutique du sujet »[9] (Foucault, 2001c). Même si dans la réflexion de Michel Foucault le sujet a toujours eu une place centrale, c'est seulement dans les dernières années de sa vie que l'auteur tourne son attention vers l'analyse de la constitution historique du sujet en quête de vérité. Il résume ses interrogations d'après les questions suivantes : que faire de soi-même, quel travail opérer sur soi, comment se gouverner ? À partir de sources antiques, l'auteur problématise le souci (techniques visant la transformation du mode d'être du sujet) et la connaissance de soi (techniques cognitives). Les « techniques de soi » constitue le fil directeur de l'étude de Foucault. Selon sa formulation :

> [les techniques de soi chez les grecs sont] les procédures, comme il en existe sans doute dans toute civilisation, qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi ou de connaissance de soi par soi. (Foucault, 1994g, p. 213)

Ces modes institués de la subjectivité (souci et techniques de soi) et de la gouvernementalité (gouvernement de soi par soi dans son articulation avec les rapports à autrui) analysés par Foucault contribuent à construire un sujet fort[10] afin qu'il trouve

---

[9] « Foucault s'attache ici à l'étude de la constitution historique d'un sujet dans un rapport déterminé à la vérité. L'alternative majeure n'est plus entre la maîtrise grecque des plaisirs et l'herméneutique chrétienne du désir, mais entre le souci de soi et la connaissance de soi. La connaissance de soi implique une série de techniques cognitives (examen, introspection, aveu, etc.) permettant au sujet de se poser comme objet d'un discours vrai sur lui-même. C'est le problème du 'qui suis-je ?', et de l'identité personnelle à conquérir. Le souci de soi recouvre, quant à lui, un ensemble de techniques concourant à la transformation du mode d'être du sujet, au moyen de pratiques réglées de vérité (purifications, épreuves, tri des représentations, abstinences, etc.). » (Gros, s. d.)

[10] Pour Gros qui analyse la pensée de Foucault : « Les exercices proposés (épreuve : je m'entraîne à considérer les aléas de l'existence comme des défis à mes capacités de résistance ; la sélection des mathèmes utiles : je m'efforce d'assimiler, dans les sciences de la nature, les seuls énoncés qui

le juste rapport au monde dans une correspondance parfaite entre discours et action. Dans la thèse, il ne s'agit pas de comparer ma pratique à la théorie de Foucault, mais plutôt de définir mon propre plan d'action en partageant la même quête initiale (que l'on pourrait formuler de manière suivante : que faire de son existence ?).

Par cette réflexion d'inspiration foucaldienne, je saisis le sens de la recherche-création en tant qu'exercice qui vise à jalonner comment se penser soi-même comme œuvre à accomplir. Pour le dire simplement, ma recherche porte sur la « subjectivation » ; terme cher à Foucault. Au cours de celle-ci, je vise à mieux comprendre mon processus de création. C'est pourquoi la question de recherche qui l'anime se résume ainsi : comment réaliser la subjectivation à travers le processus de création ? Autrement dit, comment s'effectue le travail sur soi à travers la pratique artistique ? Ou encore, quel processus de création permet d'interroger le rapport à soi ? Concentré sur les méthodes de création et les pratiques artistiques, le cœur de la question interpelle la « constitution de soi » et l'éthique du « souci de soi et des autres » dont elle relève. La théorie de Foucault sur les « techniques de vie » m'aide à conceptualiser ma pratique et, à la lumière de cette relecture de mes gestes et choix artistiques dont cette thèse témoigne, je tente de les lire dans une correspondance avec ces dernières.

Pour la structure de la thèse, je privilégie une problématisation constante de mon propre processus de création en faisant appel ponctuellement à d'autres pratiques artistiques près de la mienne. L'analyse qui en découle se penche non seulement sur la perception (ce que l'on voit, entend, sent) mais elle souligne avec force l'action engagée. Mon but n'est pas de m'appuyer sur les descriptions de pratiques ou d'œuvres. Cette thèse ne constitue pas une démonstration ou une explication, mais instaure une réflexion ouverte sur mon cheminement. Elle s'applique à répondre aux tensions qui ont surgi de la pratique et qui ont abouti à la production de l'œuvre. Bien qu'elle n'écarte pas catégoriquement les problématisations partagées par les approches et discours courants

---

rassérènent), tendent à construire un sujet fort, indépendant, endurant, s'efforçant d'instaurer de soi à soi un rapport d'adéquation heureuse et permanente : image du sujet comme forteresse imprenable ou port d'attache. » (Gros, s. d.)

sur l'art (par exemple l'anticolonialisme, les études de genre, le féminisme, l'archivistique, l'anthropocène, etc.), cette thèse ne les reprend pas pour en définir sa problématique principale. Elle tente plutôt de soulever sciemment d'autres enjeux, qui ne sont pas ou peu considérés. Il reste à savoir si ces derniers sont « inédits » même si, pour les lire, je m'appuie sur les auteurs reconnus comme Michel Foucault et John Dewey.

D'une manière plus certaine, cette thèse cherche à offrir une perspective à l'opposé de la logique productiviste selon laquelle l'artiste œuvre selon le nombre d'expositions, de ventes d'œuvres, de résidences, du prix, *etc.* ; le curriculum vitae faisant foi de la validation de sa pratique, et de l'attestation de son statut. Il s'agit bien de développer le point de vue de l'artiste-chercheur pour qui la pratique artistique serait un mode de pensée en mouvement et un mode d'action. Cette recherche est ainsi adressée autant aux professionnels de l'art contemporain et des institutions académiques – pour qui la dimension mixte récente de la recherche-création (dans la mesure où le programme doctoral en recherche-création date de 1997 à l'UQAM) constitue une nouvelle méthode de travail –, qu'aux lecteurs qui pensent être à la marge de ces deux mondes.

L'ensemble de la thèse-création se concentre sur les enjeux éthique, esthétique et politique de la pratique artistique, à partir de la mienne, sous l'angle du « souci de soi ». Comme mentionné ci-dessus, je n'adopte pas la distinction suggérée par l'UQAM entre les volets de création et de théorie de la thèse-création. Personnellement, je décèle deux formes de réflexion pour cette thèse-création : l'exposition et la dissertation, que je renvoie respectivement au travail plastique (vidéo et sonore) et d'écriture[11].

Le volet plastique de la thèse-création a pris la forme d'une installation vidéographique et sonore, intitulée *Traversée*, au mois de septembre 2016 pour la durée d'une semaine à l'Agora Hydro-Québec, à Montréal (*cf.* Figure 4-13). L'installation consistait en cinq

[11] Même si je problématise une partie de mon travail plastique, à savoir l'enregistrement en tant qu'écriture (voir le chapitre III), je maintiens cette distinction entre les volets pour la clarté de la structure de la thèse-création.

vidéos projetées respectivement sur cinq écrans en plexiglas et en cinq pistes sonores diffusées sur les haut-parleurs dans le même espace d'exposition. Les blocs d'images en mouvement projetés en boucle sur les écrans exploraient le passage entre différentes unités d'espace et de temps par l'effet de transparence. Ce feuilleté d'images contenait plusieurs couches mémorielles superposées donnant lieu à une pulsation continue. La partie sonore, à l'instar des vidéos, suivait les mêmes règles de production. L'épaisseur de ce « carnet installé » reflétait une introspection sur la mémoire dans sa capacité à évoquer et à réactiver des moments passés. Les bribes d'enregistrement d'images et de sons provenaient de mon cheminement dans la vie quotidienne et cristallisaient mes impressions éphémères. Le titre de l'exposition renvoyait tant aux moments, territoires et pensées que j'ai pu traverser au cours de mon projet doctoral, qu'à l'inscription vidéo et sonore que les spectateurs étaient conviés précisément à traverser, à pénétrer de part en part l'installation.

Le volet écriture de la thèse-création est structuré en trois chapitres de développement, précédés par cette introduction et un premier chapitre sur la méthodologie de la thèse-création (ci-dessous), et suivis par une conclusion.

L'introduction définit ma motivation et la problématique au cœur de la thèse-création. Celle-ci présente la question de recherche et les objectifs explicités dans l'exposition et la dissertation à partir de ma pratique artistique réalisée dans le quotidien par l'enregistrement vidéographique et sonore et par le montage.

Le chapitre méthodologique est d'abord consacré au cadre épistémologique de la recherche-création : l'émergence récente de la recherche-création à l'université (à partir du *Rapport Rioux*) et l'articulation entre la recherche et la création (selon les définitions de Pierre Gosselin et de Henk Borgdorff) sont explicitées. Elle se penche ensuite sur l'ensemble des méthodes retenues comme lignes de conduites (d'après John Dewey et Michel Foucault). Un récit chronologique du déroulement de la recherche-création clôture la section.

Les trois chapitres de développement de la thèse reprennent les enjeux principaux de la thèse-création. Le premier se concentre sur l'aspect éthique de la création, le deuxième sur l'esthétique, et finalement le troisième sur le politique. Chaque début de chapitre introduit de façon conséquente une réflexion visant à présenter un contexte au déroulement de ma propre problématisation.

Ainsi, le deuxième chapitre de la thèse se penche sur les actions concrètes de la pratique artistique considérées comme engagement. Cette pratique est analysée sous l'angle de trois actions : l'enregistrement du quotidien (enregistrer), la « culture de la mémoire » (cultiver) et finalement les arts d'existence (se constituer). L'introduction du chapitre instaure la réflexion foucaldienne sur la « pratique de liberté » et la « constitution de soi ». Par la suite, la première section, à savoir l'enregistrement de la vie dans le quotidien, commence par rappeler brièvement les stratégies artistiques de Dziga Vertov, Andy Warhol et Jonas Mekas à cet effet. L'enregistrement de la vie dans le quotidien correspond aux expériences journalières (vues également chez Bruce Bégout et Humberto Giannini), aux captations vidéographiques et sonores (qui interpellent le regard et l'écoute), et au lâcher prise de l'action d'enregistrer grâce au stockage. La deuxième section souligne que l'engagement se manifeste également par rapport à l'activité mnémonique (Israël Rosenfield). À partir d'une approche neuropsychologique, il s'agit d'évaluer la possibilité de rendre compte de cette idée foucaldienne de la « constitution de soi » que l'on puise dans le rapport de la mémoire et de l'action : mettre en mémoire (Frances Amelia Yates), garder en mémoire (ouvrage *Save As*) et se préparer au futur. La dernière section de ce deuxième chapitre s'intéresse à l'art et à l'existence à partir de leur conception conjointe. Elle présente les « arts d'existence » en tant qu'engagement, rappelant d'abord les héritages de l'exposition *Hors limites* et des pratiques de Joseph Beuys, Robert Filliou, Allan Kaprow et Jonas Mekas. À leur suite, quant à moi, cette lecture de la pratique artistique se définit premièrement en tant que recherche-création (prémisse ontologique sous-tendue dans le *Rapport Rioux*) et deuxièmement en tant que « constitution de soi » (Foucault).

Le troisième chapitre examine certaines des stratégies artistiques sous l'angle du concept foucaldien de « techniques de vie ». Ces dernières émergent de ma pratique artistique grâce à différents types de cadrage et de superposition. J'observe d'abord brièvement comment les œuvres de Line Nault, Aki Onda et John Price font écho à ma problématisation (fondée sur trois affinités partagées avec les artistes, à savoir la pratique d'enregistrement quotidien, la réflexion sur la mémoire et l'emploi de la superposition et de la transparence), pour ensuite tourner mon regard vers mon propre processus de création. L'introduction de la section dédiée au cadrage opère une distinction entre la « constitution de soi » (par l'« écriture de soi » chez Foucault) et la « construction de soi » (par le récit de soi). Dans cette section, la technique du (*sur*)cadrage par l'écriture vidéographique et sonore de soi renvoie à l'action par laquelle le sujet rend compte de sa constitution et se gouverne ainsi. Pour son élaboration, il y sera question du montage (montage cinématographique avec Robert Bresson et Vincent Pinel, mixage vidéographique chez Françoise Parfait, Philippe Dubois, Jean-Luc Godard, Jacques Aumont et composition numérique chez Lev Manovich) et de l'installation (en tant qu'expérimentation et agencement spatial chez Claire Bishop, Kate Mundloch, Izabella Pruska-Oldenhof). L'autre section du chapitre présente la technique de la superposition. Celle-ci est conçue comme la mise en forme des couches à la fois feuilletées (Jean Arnaud) et transparentes. L'œuvre *Tout embrasser* de Raymonde April, présentée alors, sert à aborder cette problématique. À partir de cette technique, la réflexion se concentre sur trois aspects : le degré d'opacité et de transparence (Serge Bramly, Mazarine Mitterand-Pingeot, Philippe Junod), l'origine de celle-ci avec la reproduction numérique (définitions de Clément Chéroux, Jacques Aumont et Michel Marie, et le logiciel Adobe) et les spécificités des matières (notamment plexiglas, son et lumière).

Le quatrième et dernier chapitre remet en perspective la question de l'engagement par la pratique artistique (deuxième chapitre) et les « techniques de vie » (troisième chapitre) au niveau sociétal. Ici, la société ou l'ensemble des structures de la vie quotidienne sont appréhendées comme dispositif. L'introduction du chapitre prend en

considération la distinction entre la notion de dispositif de façon générale et chez Michel Foucault et Giorgio Agamben. L'intérêt de parler de dispositif interpelle la question politique de la pratique artistique sous l'angle du « partage du sensible » de Jacques Rancière. La première section examine les principes de transparence et d'opacité en tant qu'idéologie dans la société. En prolongeant la réflexion existentielle des chapitres précédents, l'enjeu devient ce que j'appelle la *place* que l'on se taille dans le dispositif par la création. Il s'agit d'explorer la question de l'intime (Mazarine Mitterand-Pingeot et Gérald Wajcman), en le mettant en rapport avec le fait de « prendre soin de soi » (Françoise Bonardel) et avec l'articulation d'un « dire-vrai » lié au « souci de soi » chez Foucault. La deuxième section se consacre à l'analyse des processus de création dans le quotidien tels qu'ils ont été étudiés et expérimentés dans les œuvres de Lefebvre, De Certeau, Perec, Foucault (à la suite de Michael Sheringham). La troisième et dernière section se penche sur la pratique artistique en regard du « processus *bioculturel* » (Jean-Jacques Hublin) où l'interaction entre le culturel et le biologique est à comprendre dans la continuité de l'évolution humaine.

La thèse se conclut sur l'idée selon laquelle le concept foucaldien du « souci de soi et des autres » et ma pratique artistique sont à mettre en rapport avec les interrogations issues du champ d'études sur le « care »

CHAPITRE I

MÉTHODOLOGIE

Dans cette section consacrée à la méthodologie, je propose une réflexion sur l'ensemble des méthodes (et les questions qui y sont liées) qui m'a accompagnée dans la réalisation de ma thèse-création. Il s'agit, d'abord, de la méthode de problématisation dont les éléments suivants forment le cadre épistémologique de la thèse-création, à savoir particulièrement les conditions historiques (notamment du *Rapport Rioux*) à partir desquelles je prends position à l'intérieur du programme de doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM. Ensuite, la méthodologie de la recherche-création est présentée avec une emphase sur la généalogie de Michel Foucault et les écrits de John Dewey. Finalement, les étapes d'élaboration de la thèse-création sont abordées sous forme d'une revue chronologique du chemin parcouru avant la réalisation de l'œuvre jusqu'à la dissertation.

1.1 Cadre épistémologique

La diversité des sources de motivation des praticiens s'inscrivant au doctorat en recherche-création reflète bien que le format de la thèse-création soulève en soi des questionnements. Certains ont une pratique artistique indépendante de l'université qui parfois remonte à longtemps, tandis que d'autres ont une pratique dont l'émergence se produit à même l'université. De fait, la recherche-création est considérée de maintes façons : comme une interrogation sur sa propre pratique artistique, ou une possibilité de transmission de certains savoir-faire artistiques, ou un défi pour repousser la limite de son art, ou encore comme l'étape d'un parcours vers une profession universitaire.

Dans bien des cas, l'université assiste à une volonté de la part des doctorants en recherche-création de contribuer aux discours sur l'art[12]. Comme le lecteur a pu le constater en parcourant ma motivation dans l'introduction de la thèse, je n'ai pas de formation artistique préalable à la recherche-création. Par mon admission et avec ma thèse-création, je représente ainsi un cas atypique au sein du programme de doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM[13].

À la suite de mes études supérieures à la maîtrise, j'ai souhaité continuer à développer mes recherches à l'université. Croyant à l'indépendance de l'institution, et grâce à son système de financement soutenant des projets de recherches (sur une plus longue durée que les subventions ponctuelles que reçoivent les artistes), j'ai privilégié ce lieu pour expérimenter ce que le processus de création représente pour moi. L'opportunité que j'ai voulu saisir en m'inscrivant à ce programme offre précisément de pouvoir m'engager dans une voie artistique qui, même si je l'ai empruntée depuis un certain temps, n'est jamais devenue le centre de mes activités. À l'inverse de mes collègues qui ont des pratiques reconnues sur la scène artistique, mais qu'ils n'ont pas ou peu interrogé de façon académique, j'ai déjà mené des travaux de recherches poussés. Le défi me concernant résidait donc dans le développement de ma pratique artistique dont l'intention consistait à forger cette pratique et, ce faisant, à me questionner sur elle. Ce qui m'amène aujourd'hui, au moment où j'écris ces lignes, à concevoir la recherche-création à la fois comme une forme d'expérience esthétique et comme une forme de production de connaissances[14] qui se nourrit, dans mon cas, des réflexions de Foucault

---

[12] « Faire un doctorat [en études et pratiques des arts à l'UQAM] peut relever d'un désir à la fois de faire le point sur sa pratique en regard du champ des pratiques contemporaines, et de transmettre un savoir sur celles-ci. » (Lafrance et Lesage, 2017, p. 214)

[13] Le descripteur du programme le présente de la façon suivante : « Interdisciplinaire, le doctorat en études et pratiques des arts vise à susciter une interaction entre les pratiques et les théories artistiques actuelles. En plus d'être le seul doctorat offert en langue française en Amérique pour les arts plastiques, le design et la danse, ce programme est ouvert à toutes formes d'arts tels que le cinéma, l'architecture, l'histoire de l'art, les arts médiatiques, la musique, le théâtre et la littérature. La formation dispensée facilite l'acquisition et la production d'outils méthodologiques et technologiques de création et de recherche interdisciplinaire. Par leurs travaux de recherche et de création, les étudiants contribuent ainsi à l'instauration d'un lieu pluridisciplinaire de production et de réflexion critique. » (UQAM, 2017)

[14] L'*art comme recherche* (« art as research ») est compris par Borgdorff (2012) en tant que l'art qui fait (ou prétend faire) une contribution à ce que nous connaissons, comprenons et expérimentons. La

et de Dewey sur la subjectivité et le pragmatisme, respectivement. Soit dit en passant, concernant le style d'écriture choisi, que le ton personnel employé me permet d'expliciter cette expérience à partir de laquelle les problématiques sont posées.

D'après mes expériences, l'enjeu, à cette étape de ma réflexion, est de savoir si la pratique artistique au cœur de la recherche-création est une méthode, un objet d'étude, un contexte, ou encore un aboutissement de la recherche-création. Serait-il possible que la pratique artistique représente tout cela en même temps pour la recherche-création ? Quel pourrait être le statut épistémologique de formes de savoirs incarnés et processuels générées par la recherche-création ? Dans cette section consacrée au cadre épistémologique de la thèse-création, je tente, dans un premier temps, de situer l'émergence de la recherche-création à l'université ; dans un deuxième temps, j'analyse l'articulation complexe entre la recherche et la création ; et finalement dans un troisième temps, je résume les enjeux qui y sont liés (au niveau ontologique, épistémologique et méthodologique).

1.1.1 L'émergence de la recherche-création à l'université

Cette thèse-création s'inscrit dans le programme de recherche-création du doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM et correspond à un nouveau type de recherche paru dans les années 1970 au Québec. Ce tournant historique au Québec est lié à la réforme de l'éducation par l'enseignement des arts. Je tiens à ce retour historique puisque je soutiens qu'elle révèle les conditions de ma pratique artistique : renvoyant alors à une prise de position artistique (exposition) et à une prise de parole (dissertation). Passons en revue, sans avoir la prétention d'être exhaustive[15], les

définition plus ancienne de Hans Hendberg et Mika Hannula met plutôt de l'avant la dimension de l'avancée des connaissances que l'expérience esthétique : « Artistic research means that the artist produces an art work and researches the creative process, thus adding to the accumulation of knowledge. » (Hannula *et al.*, 2005, p. 5)

[15] En ne perdant toujours pas de vue notre lecture foucaldienne, cette démarche que j'entame met en pratique un exercice d'analyse généalogique.

événements les plus marquants au plan institutionnel afin de voir plus clairement quelles étaient les pratiques et les directives liées à la recherche-création.

En 1966, une commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec a été créée par un décret du Conseil des Ministres du gouvernement libéral de Jean Lesage par deux ministres, celui de l'Éducation (Paul Gérin-Lajoie) et des Affaires culturelles (Pierre Laporte)[16]. Un rapport (connu sous l'appellation de *Rapport Rioux*, du nom de son président, l'anthropologue, Marcel Rioux) conclut cette enquête en 1969 sous le gouvernement unioniste de Jean-Jacques Bertrand. Le professeur en sciences politiques Claude Corbo, qui analyse ce rapport, fait la lumière sur son importance actuelle.

> La Commission d'enquête sur l'enseignement des arts développe de multiples réflexions pertinentes sur [l]es enjeux [de notre temps] : Quel genre d'être humain les systèmes d'éducation doivent-ils former ? Quelle est la place des arts dans la vie des personnes et des sociétés ? En quoi les arts peuvent-ils contribuer à la formation des nouvelles générations ? En quoi les arts permettent-ils d'échapper à la seule fonctionnalité socio-économique ? (Corbo, 2006, p. 11) [17]

L'une des particularités de ce rapport est qu'il s'intéresse à l'ensemble des disciplines artistiques (et pas seulement aux arts plastiques et appliqués qui relèvent du ministère de l'Éducation) sous la revendication pressante des étudiants en grève de l'École des Beaux-Arts de Montréal à propos de la restructuration du système de l'éducation,

---

[16] La résolution adoptée par la commission est la suivante : « Attendu que l'enseignement des arts a une importance considérable dans la vie culturelle du Québec. Attendu que tout encouragement à la production artistique doit tenir compte d'une politique d'ensemble. Attendu que tous les moyens de diffusion de l'art doivent être mis au service des besoins de notre société. Attendu que la formation des diplômés dans les disciplines d'art et l'intégration de ceux-ci dans la société doivent être assurées de façon adéquate. Il est ordonné [qu'une] commission soit instituée pour étudier toutes les questions relatives à l'enseignement des arts, y compris les structures administratives, l'organisation matérielle des institutions affectées à cet enseignement et la coordination de ces institutions avec les écoles de formation générale. » (Corbo, 2006, p. 26)

[17] Le système d'éducation est en pleine métamorphose durant ces années, car « l'enseignement des arts est complètement éclaté au terme d'un développement dirigé par les autorités multiples, aussi bien privée que publiques, et sans aucune vue d'ensemble ni coordination méthodique. La rapide reconstruction du système d'éducation à laquelle se consacre le gouvernement du Québec sous le leadership résolu du ministre Paul Gérin-Lajoie, met cruellement en lumière l'état criant de désarticulation et de désorganisation qui étreint tout le domaine de l'enseignement des arts. » (Corbo, 2006, p. 13)

formulée dans une lettre adressée au gouvernement en 1965[18]. Il est ainsi question de placer la création (toutes disciplines confondues) au cœur de l'éducation du début jusqu'à la fin des études, et de la rendre accessible à tous. Un fort intérêt se dessine pour l'émancipation des sociétés et de ses membres, pour le dépassement des contraintes et déterminismes sociaux par la *capacité d'autocréation* de l'être humain. « Cela encourage aussi à prendre comme ligne directrice de la réflexion l'idée que la formation en arts ne peut être pensée en faisant abstraction de la place que la société accorde aux arts et aux créateurs. » (Corbo, 2006, p. 29) En bref, l'enquête a mis en évidence, selon Fernand Ouellette, ex-commissaire, « [...] l'importance de la créativité, de l'éducation artistique et le rôle des arts dans le développement de l'être humain et de sa culture, sans quoi un homme n'est pas tout à fait un être humain. » (Corbo, 2006, p. 8)

L'héritage de ce rapport est crucial pour la compréhension de la recherche-création au Québec. C'est grâce à celui-ci que l'enseignement des arts est déplacé des écoles (notamment de l'école beaux-arts) à l'université (en arts visuels par exemple), accordant ainsi la responsabilité directement aux établissements publics ; que toutes les disciplines artistiques sont intégrées dans l'enseignement public, au même titre et dans les mêmes établissements que tous les autres types d'enseignement ; et que l'éducation artistique est inscrite au programme de l'enseignement québécois du préscolaire au

[18] « L'EBAM [École des Beaux-Arts de Montréal] du milieu des années 1960 ne poursuit donc plus en paix sa routine : de l'extérieur, elle se trouve interpelée par la reconstruction du système de l'éducation et forcée de réagir à des hypothèses d'avenir pouvant aller jusqu'à sa disparition comme établissement distinct par son intégration à l'université ; de l'intérieur, essentiellement dans le corps étudiant, elle se trouve tiraillée par des interrogations de plus en plus profondes et radicales sur le fond, la forme et les conditions de son action pédagogique, sur son rapport à la société, sur le sens de l'art, sur la condition de l'artiste et de son travail créateur. » (Corbo, 2006, p. 15) « Si les causes profondes à l'origine de la création de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts furent la nécessité incontournable de mettre à jour cet enseignement en regard de la réforme du système d'éducation québécois, de l'évolution accéléré de la société québécoise dans son ensemble, des transformations plus globales de la culture, d'un questionnement radical sur l'art et l'artiste dans leur rapport aux sociétés, le déclencheur immédiat conduisant à la décision gouvernementale d'instituer la commission fut essentiellement l'action des étudiants de l'EBAM. Deux grèves, l'une en novembre 1965, et l'autre en mars 1966, fournissent l'étincelle qui met le feu à la savane desséchée de l'enseignement des arts. » (Corbo, 2006, p. 16)

supérieur[19]. À la création de l'UQAM en 1969, premier établissement du réseau public d'études supérieures en langue française au Québec, les professeurs d'art obtiennent des équivalences (en considération de leur carrière artistique) et continuent à enseigner au sein de l'université. Il faut dire que cette période cette période de transmission, où les anciens étudiants diplômés des écoles d'arts les nouveaux étudiants en arts à l'université, les professeurs universitaires et les artistes professionnels se retrouvent sur le même marché du travail, ne s'est pas passée sans tensions.

À partir du moment où l'enseignement des arts a été intégré à l'université, la création est devenue recherche *de facto*. Alors que la création artistique et la recherche scientifique ne sont pas des notions inconnues en soi, c'est la conjugaison des deux, due à un contexte historique précis au Québec, qui fait nouveauté au sein de l'université. Les appellations *recherche en pratiques artistiques,* ensuite *recherche création* (comprenant l'articulation *et*, ou /, ou –, ou encore aucune) ont vu le jour à la suite de ce changement majeur[20].

Par ailleurs, la recherche quantitative, avec sa logique de vérification, a été mise à l'écart au profit d'autres types de recherche dans l'ensemble de l'éducation. Il est intéressant de noter que la recherche qualitative, imposant une démarche empirique, est apparue à peu près au même moment que la recherche-création[21]. En conséquence,

---

[19] En entrevue téléphonique avec Claude Corbo citée dans l'article du Devoir sur l'héritage du *Rapport Rioux* : « Écoutez, quand on a créé l'UQAM en 1969, on y a incorporé, entre autres, l'École des beaux-arts de Montréal. C'est un résultat probant. On y a aussi intégré l'ancien collège Sainte-Marie des jésuites de Montréal, trois écoles normales, dont l'école normale Jacques-Cartier. Le rapport a de plus légitimé la place des arts dans l'institution universitaire. Il a aussi pensé la présence de l'enseignement des arts aux différents ordres d'enseignement, tels le primaire, le secondaire et le collégial. Le rapport a donc clarifié les enjeux liés à la formation artistique et, en cela, il a eu des effets, mais pas aussi importants que certains l'auraient souhaité. » (Haroun, 8 janvier 2011)

[20] Tout au long de la thèse, j'emploie l'expression *recherche-création* pour au moins trois raisons : premièrement, parce qu'il s'agit du terme le plus employé au Canada (CRSH, 2008) ; deuxièmement pour faire référence à la tradition instaurée par l'UQAM (avec une attention soutenue vis-à-vis du programme de doctorat en arts visuels) ; et finalement, pour privilégier les liens possibles (pas encore définis) entre la recherche et la création.

[21] Pour Mucchielli, « dans le monde anglo-saxon, l'appellation *qualitative research* s'est imposée dès la fin des années 60. » (Mucchielli, 2009)

à l'intérieur de l'université, non seulement l'enseignement des arts est nouveau mais la conception de la recherche est également remise en question.

Parmi les chercheurs au Québec, Pierre Gosselin situe l'émergence de la recherche-création :

> De plus en plus de praticiens du domaine des arts s'inscrivent dans des démarches d'élaboration de discours théorique dans le but d'articuler un savoir intimement lié à leur engagement dans une pratique artistique. Ils s'associent d'une certaine manière au mouvement de théorisation en action que l'on observe depuis une vingtaine d'années dans d'autres domaines où la pratique est comprise comme lieu de développement de connaissances d'un type particulier. Dans le champ des arts, cela est un phénomène relativement nouveau, car traditionnellement, les artistes ont eu tendance à s'investir principalement dans la production d'œuvres d'art. Mais ils sont maintenant de plus en plus nombreux à vouloir générer, en plus de leurs œuvres, des discours sur l'art qui traduisent leur point de vue spécifique de praticiens. C'est plus précisément à ce type de démarche que renvoie l'expression « recherche en pratique artistique ». (Gosselin et Tremblay, 2008, p. 5-6)

Dans un contexte d'évolution de l'éducation en arts à l'université et de demande croissante provenant du milieu des arts, Micheline Couture a mis sur pied la maîtrise au département d'arts plastiques à l'UQAM en 1976. Cet avènement à l'université témoigne d'une importance accordée au faire, mais également au discours[22]. Le format de la diffusion de la recherche-création (même si à l'époque l'appellation n'est pas encore telle) se passe conjointement par la production artistique et la dissertation. Les critères d'évaluation à partir de ce stade-ci sont définis ouvertement selon la reconnaissance par les pairs provenant à la fois des milieux artistique (nombre et niveau d'expositions, *etc.*) et universitaire (nombre et niveau de publications, *etc.*).

---

[22] Il est à noter que l'enseignement des arts à la maîtrise de l'Université Concordia (université anglophone de Montréal) n'a pas le même statut que celui de l'UQAM. La maîtrise professionnel (Master of Fine Arts) que les étudiants préparent n'est pas tout à fait équivalente à la maîtrise en arts qui conduit au doctorat à l'UQAM. Cette dernière accorde une importance égale à la création et à la recherche, tandis que la première favorise la création. Sur la question de MFA dans le contexte américain, voir (Singerman, 1999).

Quand le doctorat en études et pratiques des arts a été conçu à l'UQAM sous la direction de Louise Poissant en 1997 et grâce au travail acharnés de trois professeurs, André G. Bourassa (département de théâtre), Chantal du Pont (département arts visuels) et Françoise Le Gris (département histoire de l'art), plusieurs aspects de la recherche-création étaient déjà connus dans l'enseignement des arts. Premièrement, grâce à l'histoire québécoise de l'enseignement des arts, la pratique artistique était déjà liée à la recherche, et ce depuis 1969. Deuxièmement, la création et la recherche étaient traitées de façon égale quant au niveau des exigences et des évaluations depuis le milieu des années 1970. Ce que le doctorat a apporté de nouveau est la fédération de plusieurs disciplines en un seul programme. Cela rappelle le traitement de l'ensemble des disciplines artistiques par la commission d'enquête de 1969, vue plus haut. En menant mes recherches, je me suis également aperçue que la totalité des activités au sein des universités québécoises (toutes disciplines confondues, que ce soit en art ou non) est définie par les universités elles-mêmes sous l'ordre de *la recherche et la création*. Ce fait, à mon sens, accentue davantage l'héritage tangible du *Rapport Rioux*. Il est intéressant de noter également que le modèle de la dynamique de cours optimal en art plastique, élaboré par Pierre Gosselin en 1998 (Gosselin *et al.*, 1998)[23], vise la compréhension de la démarche créatrice, à la même époque que la fondation du programme du doctorat. Même s'il est consacré directement aux pratiques pédagogiques en art, ce modèle possède la même trame de fond, à savoir la

[23] Ce modèle est retenu pour la définition de la démarche de création dans les programmes d'arts qui prend place dans les écoles primaires et secondaires au Québec dans le cadre du « Renouveau pédagogique » (Québec, 2016). « [C]e que nous appelons le *Programme de formation de l'école québécoise* vise le développement de neuf compétences transversales interpelant toutes les disciplines. Néanmoins, pour chacune des disciplines, des compétences spécifiques à développer ont été identifiées. Je vous rappelle les trois compétences spécifiques ciblées par le programme d'arts plastiques au secondaire. Première compétence : créer des images personnelles. Deuxième compétence : créer des images médiatiques. Troisième compétence : apprécier des œuvres d'art et des objets culturels du patrimoine artistique, des images personnelles et des images médiatiques. Cette façon de formuler les compétences laisse comprendre que l'élève est au centre ; il est acteur et responsable de ses apprentissages précise-t-on marquant ainsi le passage d'une conception des programmes centrée sur l'enseignement à une conception centrée sur l'apprentissage. » (Gosselin, 2005, octobre)

compréhension de la démarche de création artistique en tant que processus conduisant à la connaissance dans le domaine des arts[24].

Même si, parallèlement à ces changements, le ministère de l'Éducation n'a pas instauré de directives spécifiques à la recherche-création, les institutions de financement la définissent à leur tour. Il s'agit des organismes subventionnaires (CRSH, FRQSC), des conseils des arts (CAC, CALQ) et des financements à l'intérieur des universités (UQAM et Hexagram, ou encore d'autres), dont dépendent toutes les institutions artistiques (musées, centres d'art autogérés, *etc*)[25].

Par contre, de façon générale au Québec, bien que la recherche-création soit largement discutée lors des colloques et des conférences[26], ainsi que dans les publications[27], la signification de cette terminologie n'est pas pour autant consolidée. Récemment, un référentiel pour le développement et l'évaluation de la compétence à créer en arts visuels et en danse au collège et à l'université au Québec a été créé (Gosselin *et al.*, 2014)[28]. Même si la recherche-création est au cœur de l'enseignement des arts au

---

[24] Concernant la création artistique, Gosselin se réfère aux conceptions psychanalytiques d'Ernst Kris, de Pinchas Noy et de Didier Anzieu, de même qu'à la conception de Paul Valéry telle qu'elle est articulée dans les travaux de Jeanne-Marie Gingras-Audet. Pour les pratiques réflexives, il s'appuie également sur les ouvrages de Donald A. Schön.

[25] Pour les définitions respectives, voir l'Annexe. Il est important de constater que malgré la mise en place de financements de la part de ces institutions, il n'existe toujours pas de bourse spécifique à la recherche-création dédiée aux étudiants de cycles supérieurs (Baril-Tremblay et Saci, 2013).

[26] *La création artistique à l'université* au 66e Congrès de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS), (l'Université Laval, 12 mai 1998) organisé par Joël de la Noüe ; *La Recherche-Création ou comment faire autrement* au 72e ACFAS (UQAM, 11-12 mai 2004), organisé par Monik Bruneau, Pierre Gosselin, Éric Le Coguiec ; *La recherche-création dans l'université du 21e siècle* au 80e ACFAS (Montréal, 2012), organisé par Monique Régimbald-Zeiber et Denise Pérusse ; *La recherche-création. Territoire d'innovation méthodologique* à l'UQAM (19-21 mars 2014), organisé par Jean Dubois, Pierre Gosselin, Louise Poissant, Monique Régimbald-Zeiber, Gisèle Trudel ; et *Re-Create 2015: théories, méthodes et pratiques de recherche-création dans l'histoire des arts, des sciences et des technologies médiatiques* dans le cadre de International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology (Montréal, 5-8 novembre 2015), organisé par les deux centres Hexagram de l'Université Concordia et de l'Université du Québec à Montréal.

[27] Parmi les nombreuses publications, je ne retiens ici que les suivantes : Burns *et al.*, 2007; de la Noüe, 2000; Fortin et Houssa, 2012; Gosselin *et al.*, 2004; Gosselin et Tremblay, 2008; Lafrance et Lesage, 2017. L'ouvrage fondamental de référence au Québec sur la recherche-création reste *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (Le Coguiec et Gosselin, 2006).

[28] Le but principal de ce référentiel est à la fois d'envisager l'enseignement des arts en fonction de compétences à développer (plutôt que d'objectifs à atteindre) et de définir ces compétences à créer.

Québec, il n'existe pas de regroupement universitaire québécois (ni canadien d'ailleurs) spécifiquement dédié à la recherche-création (à l'inverse du modèle européen de *l'European Artistic Research Network* fondé en 2004 et de la *Society for Artistic Research* fondé en 2010)[29]. D'ailleurs, il serait pertinent de mettre en parallèle le contexte québécois avec le contexte canadien anglais (mais aussi européen et américain), ce qui ferait l'objet d'une autre recherche.

La généalogie de la recherche-création au Québec que je viens de dresser me permet de situer le travail réalisé dans ce cadre dont rend compte cette thèse. Pour la problématisation de mes choix et de mes actions, j'aimerai insister sur les deux spécificités suivantes de ce contexte mentionnées plus haut. Premièrement, l'approche humaniste (de l'autocréation de l'être) à l'égard de l'artiste et de sa place dans la société que le *Rapport Rioux* soutient. De là vient l'importance consentie à l'interdisciplinarité, qui est également forgée dans le programme de doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM[30]. Deuxièmement, l'intégration de l'enseignement des arts à l'université, qu'on pourrait mettre en parallèle, d'une certaine manière, avec ma posture, qui consiste à intégrer la démarche artistique dans mes recherches.

1.1.2 Articulations entre la recherche et la création

Au tournant des années 1980 et 1990, plusieurs programmes universitaires d'études supérieurs en arts sont mis sur pied dans les pays scandinaves, en Angleterre, en Australie et aux États-Unis[31]. Malgré des contextes d'émergence particuliers, chaque institution formule une approche de la recherche-création à laquelle elle attribue des caractéristiques et une dénomination. *Art as research, artistic research, practice as research (PaR), creation as research, practice-led or - based research, research in and*

---

[29] Notons, qu'il existe des rencontres interuniversitaires en arts visuels au niveau de la maitrise. Si l'on considère (comme plus haut) que l'art est recherche à partir de 1969 au Québec, ces rencontres sont implicitement dédiées à la recherche-création.

[30] L'ensemble des étudiants s'inscrit au doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM en choisissant un axe de recherche, soit l'interdisciplinarité ou la comparativité.

[31] « PaR [Practice as Research] may have originated in Finland in the mid 1980s and was emergent in the UK about that time. » (Nelson, 2013, p. 11)

through the arts, etc.[32] : une terminologie variée, de cooccurrence néanmoins forte, reflète cet effort multiplié de saisir la spécificité de la démarche. Ce qui, par la même occasion, contribue à la consolider en un champ praticable.

En dehors du Québec, une nouvelle façon de faire de la recherche en art se dessine avec, d'un côté, la reprise des méthodes créatives issues des arts dans les domaines scientifiques et, de l'autre, la mise en œuvre des méthodes scientifiques dans les pratiques artistiques. Ces deux mouvements témoignent de la remise en question de ce qu'est la recherche universitaire et de la volonté au sein de l'université de considérer davantage les arts comme domaines de connaissance à l'égal des autres domaines. Ces nouveaux modèles de recherche varient selon les acteurs et les cadres institutionnels[33], ainsi que les experts[34].

> Mais qu'entend-on aujourd'hui par « recherche création » ? Quelle est la nature et la particularité des recherches menées par des personnes engagées dans la pratique artistique et quels en sont les produits ? Des réalisations artistiques ? Des discours ? Ou encore les deux à la fois ? Comment notre rapport à ce type particulier de recherche évolue-t-il dans nos facultés d'art et, plus largement, dans nos universités ? Quels sont les modes méthodologiques utiles pour la poursuite de ces recherches ? (Le Coguiec et Gosselin, 2006, p. 1)

La question essentielle qui ressort de ces tentatives de consolidation concerne l'articulation entre la création et la production du discours sur la création : quelles sont les tensions qui émergent de la rencontre entre la pratique artistique professionnelle et

---

[32] « [I]l n'y a pas de consensus international quant aux termes devant être utilisés pour faire référence aux activités de recherche-création – divers organismes subventionnaires attribuent différentes nuances de sens pour les mêmes mots. Par exemple, les expressions 'recherche axée sur la pratique', 'recherche de pratique', 'recherche sur les arts, pour les arts et par les arts' (par opposition à la recherche concernant les arts) et 'recherche liée aux arts' peuvent correspondre à des concepts fondamentalement identiques ou entièrement différents selon l'auteur. » (CRSH, 2008)

[33] J'entends ici les institutions publiques, à savoir les ministères, conseils d'État, universités, réseaux. En Angleterre, la définition de AHRC (Arts and Humanities Research Council) est la suivante : « Research in which the professional and/or creative practices of art, design or architecture play an instrumental part in an inquiry. » (Rust *et al.*, novembre 2007, p. 11).

[34] Si je ne regarde que les publications des dernières années, je note une profusion d'intérêts : Ambrozic et Vettese, 2013; Bast *et al.*, 2015; Biggs et Karlsson, 2011; Borgdorff, 2012; Borgdorff et Schwab, 2014; Dautrey, 2010; Dombois *et al.*, 2012; Hannula *et al.*, 2013; Nelson, 2013; Seppä *et al.*, 2015; Slager, 2011, 2013; Wilson et van Ruiten, 2013.

la recherche universitaire ? Satisfaire à la fois le milieu des arts et celui de l'université exige la capacité de effectuer des aller-retours entre pratique et théorie, afin d'en arriver à inventer des formes qui pensent la singularité de sa recherche pratique tout en tirant des problématiques (des concepts et conclusions) qui puissent constituer un apport au champ dans lequel s'inscrit cette recherche en création (Lafrance et Lesage, 2017, p. 214).

Parmi les auteurs européens traitant du sujet, Henk Borgdorff (2012) discerne, à mon sens très justement, le changement que cette rencontre induit. Dans la recherche artistique en tant que recherche académique, c'est la pratique artistique qui est centrale. Selon la définition de Borgdorff, la recherche artistique s'intègre (« embedded in ») aux domaines artistiques et académiques, comprend l'expérience esthétique (« enclosed in »), se joue (« enacted in ») dans les pratiques créatives et s'incarne (« embodied in ») dans les produits artistiques.[35]

En accord avec Borgdorff, l'enjeu de ma thèse-création est précisément de mettre la pratique artistique au centre de mon intérêt et d'en faire l'expérience. J'ai choisi le point de vue de celle qui fait et observe en même temps.

> If research is an original investigation undertaken to gain knowledge and understanding, then in the case of artistic research we could add the synonyms *insight* and *comprehension*, in order to emphasise that a perceptive, receptive, and *verstehende* engagement with the subject matter is often more important to the research than getting an 'explanatory grip'. Such an investigation also seeks to enhance our experience – in the rich sense of the word 'experience': the knowledge and skills accumulated through action and practice, plus apprehension through the senses. (Borgdorff, 2012, p. 122)

---

[35] « In my view, research in and through artistic practice has three characteristic attributes, which constitute the 'metaphysics' of artistic research: (1) Artistic research concerns and affects the foundations of our perception, our understanding, and our relationship to the world and other people. I would call this the *realism* of artistic research. (2) Artistic research is 'material thinking': the articulation of non-propositional knowledge and experience, embodied in artworks and creative processes. This is the *non-conceptualism* of artistic research. (3) Artistic research is not about theory, but about thought. It is not primarily directed at 'knowing that…' or 'knowing how …'. It is directed more at a not-knowing, or a not-yet-knowing. It creates room for that which is unthought, that which is unexpected – the idea that all things could be different. This is the *contingency* of artistic research. » (Borgdorff, 2012, p. 124)

1.1.3 Les enjeux liés à la recherche-création : ontologie, épistémologie, méthodologie

La recherche-création impose de tenir compte de plusieurs enjeux desquels Gosselin en identifie trois principaux (Le Coguiec et Gosselin, 2006, p. 1-6) : les préoccupations ontologiques (« pour une délimitation de la recherche création »), épistémologiques (« de la relation à la recherche création ») et finalement méthodologiques (« liées à la recherche en pratique artistique, et liées au travail de conception et de création »). Passons en revue chacun des enjeux afin de les définir.

En premier lieu, il m'importe de dire même si cela peut sembler évident, que l'objet d'étude de cette thèse-création (c'est-à-dire l'ontologie de la recherche-création) est la création (y compris à la fois le processus de création et la réalisation d'une œuvre et d'une dissertation). La recherche ne s'opère pas uniquement *sur* l'art (perspective interprétative) comme cela se fait au sein des sciences humaines ; ni seulement *pour* les arts selon une perspective plus instrumentale[36]. La recherche-création peut se faire aussi bien « recherche *en/dans les* arts » (« research *in* the arts ») quand elle considère la pratique non seulement comme le résultat final, mais également comme véhicule méthodologique (perspective performative)[37].

---

[36] «The instrumental perspective ('research for the arts') is characteristic of the more applied, often technical research done in the service of art practice; this research delivers, as it were, the tools and the material knowledge that can then be applied in practice, in the artistic process and in the artistic product itself. In this case, art practice is not the object of study, but its objective. And as we see, the place of artistic practice becomes more central to the research here. » (Borgdorff, 2012, p. 147)

[37] « We can justifiably speak of artistic research ('research in the arts') when that artistic practice is not only the result of the research, but also its methodological vehicle, when the research unfolds *in and through* the acts of creating and performing. This is a distinguishing feature of this research type within the whole of academic research. [...] The distinctiveness of artistic research, nevertheless, derives from the paramount place that artistic practice occupies as the subject, context, method, and outcome of the research. Methodological pluralism – the view that various approaches deriving from the humanities, social sciences, or science and technology may play a part in artistic research – should be regarded as complementary to the principle that the research takes place in and through the creation of art. » (Borgdorff, 2012, p. 147)

En deuxième lieu, à l'égard des formes de connaissances émanant de la pratique artistique (à savoir l'épistémologie de la recherche-création), Borgdorff accorde une importance à la distinction des différents types de savoirs : savoir quelque chose (connaissances théoriques, propositionnelles, explicites, focales) ou savoir comment faire quelque chose (connaissances pratiques, concrètes, implicites, tacites). Il affirme que dans la recherche artistique ce sont ces derniers qui dominent.

> [A]rtistic research could be described as first and foremost an articulation of the non-propositional forms of knowledge and experience in and through the creation of art. (Borgdorff, 2012, p. 122)

Cette démarche importe pour l'avenir en ce qui a trait à la restructuration du système d'éducation, à son unification, à son équivalence entre les arts et les autres disciplines et à son financement. Selon l'auteur, le potentiel de la recherche artistique réside dans le fait qu'elle est, d'une certaine manière, protégée de la production artistique axée sur le marché (Borgdorff, 2012, p. 126). À l'inverse, le sociologue Jean-Paul Fourmentraux qui tient un tout autre discours, s'intéresse pour sa part au rapprochement entre l'activité de la création artistique et l'innovation technologique[38] et défend la thèse suivante :

> Tout en restant au service de la production d'une œuvre, la recherche artistique doit donc viser également une utilité sociale, une application commerciale ou une valorisation industrielle, et donner lieu à la production d'externalités de recherche indépendantes de l'œuvre, telles que des connaissances scientifiques, des procédés technologiques, des méthodes, des inventions, des outils, des brevets, etc. [...] [L]es artistes orientent leur activité au moins autant vers la recherche de procédés et de solutions techniques que vers la production d'une œuvre d'art proprement dite. (Fourmentraux, 2011, p. 53)

Cette divergence fondamentale sur l'épistémologie de la recherche-création, qui renvoie avant tout à l'expérience pour Borgdorff et au savoir-faire pour Fourmentraux,

---

[38] Dans son livre intitulé *Artistes de Laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, l'auteur analyse « la manière dont la création artistique et la recherche technologique, qui constituaient autrefois des domaines nettement séparés et quasiment imperméables, sont aujourd'hui à ce point intriquées que toute innovation au sein de l'un intéresse (et infléchit) le développement de l'autre. » (Fourmentraux, 2011, p. 15)

témoigne encore une fois de la difficulté de saisir ce champ. Mon postulat de départ rejoint plutôt celui de Borgdorff, qui se questionne sur la nature des connaissances et expériences émanant de la recherche-création. Ainsi, à mon tour, je m'interroge à l'effet de savoir à partir de quels moments ces connaissances interviennent-elles, dans la recherche et dans la création (peut-on dire dans l'articulation des deux, qui est ni *et* ni *ou*) ? À partir de ces questionnements sur les savoirs, quelle est la part expérimentale de la recherche-création ? Est-ce qu'elle serait non-conceptuelle (donc non discursive selon la position de Borgdorff) ou devrait-elle se traduire conceptuellement ?[39] La difficulté que ces questions sous-tendent renvoie aux propos de Louis-Claude Paquin

---

[39] Le CRSH (Conseil de recherche en sciences humaines) retrace cette problématique selon sa grille de lecture : « Pour certains auteurs, la pratique traditionnelle des activités créatives correspond 'en elle-même' à la recherche (Bannerman, 2004); (Sullivan, 2006) : les résultats de cette 'recherche de pratique' sont illustrés par les œuvres d'art, de la même manière qu'un scientifique présente ses résultats à l'aide de 'symboles mathématiques et d'idées intellectuelles' (Barrett, 2007). À l'opposé, on retrouve ceux qui considèrent les activités créatives comme un outil permettant d'obtenir des résultats plus scientifiques ou plus opérationnels, notamment en ce qui a trait à la recherche sur la conception (Rust *et al.*, 2000) ou sur l'art-thérapie (McNiff, 1998). Toutefois, il faut souligner que les divers points de vue reconnaissent que [Traduction] "l'art offre un type de connaissance distinct qu'on ne retrouve pas dans d'autres domaines et auquel on ne peut pas avoir accès à l'aide d'autres modes (plus traditionnels) de recherche (ou d'investigation)" (Pakes, 2004). Parmi les nombreux auteurs qui se situent entre ces deux extrêmes, Borgdorff (2007) présente un aperçu particulièrement clair et perspicace de la question en soulignant les difficultés de cette tâche et en précisant certains éléments terminologiques. Il propose la définition suivante pour 'recherche sur les arts' : [Traduction] "Les activités artistiques sont considérées comme de la recherche si leur objectif consiste à permettre une meilleure compréhension par une recherche originale sur des objets d'art et des processus de création ainsi que grâce à eux. La recherche artistique débute par l'étude de questions qui sont pertinentes dans le contexte de la recherche et dans le domaine des arts. Les chercheurs font appel à des méthodes liées à l'expérimentation et à l'herméneutique qui présentent les connaissances implicites que recèlent certains objets d'art et processus artistiques particuliers. Les résultats et les processus de recherche sont documentés et communiqués de façon adéquate au sein de la communauté des chercheurs et du grand public." (H. Borgdorff, 2007) Les principaux concepts de cette définition qui différencient la recherche-création des activités créatives non universitaires sont les suivants : la recherche-création implique une *investigation* axée sur des *questions de recherche* pertinentes et fondée sur des *méthodes* systématiques dont les processus et les résultats sont *documentés et diffusés* à un ou à plusieurs publics. De bien des façons, cela est similaire à la définition que donne le CRSH à la recherche-création : Toute activité ou démarche de recherche formant une composante essentielle d'un processus de création ou d'une discipline artistique et favorisant directement la création d'œuvres littéraires ou artistiques. La recherche doit répondre à des questions claires, se placer dans un contexte théorique au sein d'un domaine littéraire ou artistique pertinent et présenter une approche méthodologique bien réfléchie. La recherche et les œuvres littéraires et artistiques qui en résultent doivent répondre aux normes d'excellence établies par les pairs et se prêter à la publication ou à la présentation publique. » (CRSH, 2008)

et Marjolaine Béland sur l'articulation de la recherche-création au niveau épistémologique.

> Transposed to research-creation, conceptualizing research as coiling around creation and creation reciprocally coiling around research may subsume the epistemological tension between these two activities: phenomenological continuity and evenemential discontinuity. These activities intersect, interact, even hybridize; without conflation they summon each other into a single indistinct entity. However, when contiguous, they create an ambiguous assemblage that makes it difficult to discern whether research begets creation or creation begets research. (Paquin et Béland, 2015)

Pour donner un exemple concret, cette interrogation m'est venue alors que je formulais ma question de recherche, question qui m'est apparue dès que l'œuvre a été aboutie. Autrement dit, même si dans mon parcours la consolidation de la pratique artistique est cruciale (marquant ce flux où se mêlent réflexion et réalisation), sa cristallisation dans l'exposition est tout autant importante. En effet, j'ai rencontré des difficultés à désigner l'inconnu dans un processus en cours et à circonscrire les territoires où se tiendra la réponse. De là, le trait singulier de la recherche-création qui pourrait résider dans son fondement qui n'est pas forcément construit non sur une hypothèse, mais plutôt sur la découverte. J'ai donc entrepris ma recherche sur la base de mes intuitions et de mes réflexions auxquelles se greffe indubitablement ma sensibilité. Tout cela a contribué à cartographier au fur et à mesure mon champ d'expérimentation[40]. Même ceux qui, comme Paquin et Béland, conçoivent la recherche-création d'un point de vue phénoménologique aboutissent à la conclusion suivante :

> Because research-creation reverses the project's relationship to knowledge and given that creation seeks the emergence of the unexpected, it is perhaps more akin to the uncharted. When research-creation is conceived as a journey into the unknown rather than an expedition toward knowledge, it can be evaluated in terms of what appears and the uncloistering it provokes. It is, in fact, a double apparition, a manifestation created both through concealment and the process of research-creation itself. (Paquin et Béland, 2015)

[40] La section à venir qui présente mes étapes de la recherche-création et leur réalisation témoigne de l'évolution continuelle de mes réflexions.

Par conséquent, il m'apparait évident que la recherche-création ne génère pas seulement de nouvelles formes d'art, mais conduit la recherche au moyen de l'art. Comment envisager alors la recherche au sein de la recherche-création ? À quel moment l'intégrer ? Pour le dire avec Borgdorff : « What do we mean here by 'research', and what criteria can we formulate to distinguish art practice-in-itself from art practice-as-research ? »[41] (Borgdorff, 2012, p. 40)

Borgdorff témoigne également de la difficulté de mettre en discours ce qui correspondrait au contenu de l'expérience issue de la recherche-création. Premièrement, il considère que la justification et l'argumentation à partir de faits intrinsèques à une démarche artistique (donc préréflexifs et incarnés dans l'action) ne sont pas aisées. Deuxièmement, la création artistique dépend, en ce qui concerne son sens et sa portée, du milieu où elle surgit. Dès lors, une part déterminante des résultats de la recherche artistique s'incarne dans des matériaux non-discursifs et non-conceptuels. Il identifie la qualité persuasive de ce type de recherche dans la capacité à éclairer l'expérience esthétique. Ainsi, il la comprend en tant que pensée vivante, non-arrêtée (« unfinished thinking »[42]). Ce faisant, il remet en question le statut épistémologique des formes de savoirs incarnés et processuels de la recherche artistique.

En troisième lieu, ces questionnements m'amènent à évoquer les approches méthodologiques employées. Du point de vue méthodologique, la question de l'articulation de la recherche-création se résume ainsi : sur quels critères la recherche-création peut-elle se construire, voire être jugée ? Est-ce que la recherche-création peut

---

[41] La note de bas de page de Borgdorff est également éclairante : « The idea that all art practice is by definition research might sometimes be useful for underlining the reflexive nature of art, and it may arise in the uncertain quest contained in the creative process, but it is not fruitful for bringing clarity into the debate about research in the arts. If everything is research, then nothing is research any more. » (Borgdorff, 2012, p. 40)

[42] « [...] however, by saying that artistic research seeks not so much to make explicit the knowledge that art is said to produce, but rather to provide a specific articulation of the pre-reflective, non-conceptual content of art. It thereby invites 'unfinished thinking'. Hence, it is not formal knowledge that is the subject matter of artistic research, but thinking in, through, and with art. » (Borgdorff, 2012, p. 143)

répondre aux critères de la pratique et à ceux de l'université simultanément ?[43] Borgdorff définit sept questions qui peuvent être posées par rapport à l'évaluation d'une œuvre ou d'une recherche artistique en particulier :

> 1. Is it indeed research? 2. Does the research deliver or promise to deliver new insights, forms, techniques, or experiences? 3. What knowledge, what understanding, and what experience is being tapped, evoked, or conveyed by the research? 4. Is the description or exposition of the topic, issue, or question sufficiently lucid to make clear to the forum what the research is about? 5. What relationship does the research have to the artistic or the social world, to theoretical discourse, and to the contributions that others are making or have made on this subject? 6. Does this experiment, participation, interpretation, or analysis provide answers to the question posed and, by so doing, does it contribute to what we know, understand, and experience? 7. Does the type and design of the documentation support the dissemination of the research in and outside academia? (Borgdorff, 2012, p. 212)

Une de ses conclusions avance l'idée que la diversité des façons d'envisager la recherche-création et de la mener doit être favorisée par un pluralisme méthodologique[44]. En somme, la recherche-création ne peut pas avoir une

---

[43] Louis-Claude Paquin pose la même question à l'égard de l'évaluation de la recherche-création produite par les étudiants de maîtrise et de doctorat, et des professeurs au sein de l'université. Son propos est le suivant : « Positivist research inspired by science is evaluated according to experimental reproducibility and the validity of results. Research in the social sciences and humanities is constructivist insofar as the subjects and investigative methods are intellectual constructions dependent on 'conceptual and theoretical prerequisites assumed to be referential' and numerous assumptions about the studied 'reality'. Such research is evaluated according to the viability of results or, in other words, how 'the fundamental social contract' that links the knowledge produced to the target audience is made possible. In any case, the criteria of consistency and coherence used to evaluate results ultimately depend on the logical principle of non-contradiction. Because discursive production is concerned with worlds that are open rather than closed, like mathematics, the logic of the argument deployed is used to evaluate and confer value upon the knowledge produced. But how can research-creation results be evaluated if they consist, on one hand, of the material traces of an aesthetic, expressive process and, on the other, of a discursive production that rests primarily on narrative logic recounting the very practice in question? » (Paquin et Béland, 2015)

[44] « Sometimes artistic research is closely related to humanities research, in particular to that in art studies and cultural studies. These disciplines may provide interpretative frameworks that can also figure in research in and through artistic practice, such as hermeneutics, semiotics, critical theory, or cultural analysis. Sometimes artistic research has much in common with technological, applied research, particularly where the research is aimed at improving materials and techniques or at designing new instruments or applications. And sometimes artistic research has a strong affinity with social science research, and more particularly with ethnographic research or action research – whereby, in both cases, the subject and object of study are intertwined, and the researcher is both a participant and an observer. » (Borgdorff, 2012, p. 123)

méthodologie exclusive. Dans mon cas, comme les prochaines sections l'illustrent, il s'agit de faire converger dans ma thèse-création une pluralité de disciplines issues à la fois de la philosophie, des théories des arts, de l'esthétique et des neurosciences. Il n'est pas question d'appliquer des méthodes à partir de ces champs de connaissances, ni même de « bricoler » une méthodologie croisée, mais il s'agit plutôt de mettre l'emphase sur des lignes de conduites faisant écho à ma pratique comme l'invitent à penser Michel Foucault et John Dewey.

1.2 Méthodologie de la recherche-création

Cette thèse-création tente d'éviter l'application directe d'une méthodologie ; qu'elle soit établie ou bricolée. En même temps, la méthodologie reste un point de questionnement central dans l'invention du processus de création. Parce qu'elle est au cœur du sujet de la thèse.

Pour éclairer le statut de la méthodologie de cette thèse-création, je propose avant tout de rappeler son étymologie. La notion de méthode réfère, à l'origine, à un chemin suivi[45]. Ceci dit, au cours du temps, un changement de sens s'est opéré en passant de l'idée d'un constat (le chemin suivi) à l'idée d'une norme (le chemin à suivre). De là, l'approfondissement du sens de « poursuite, recherche ; plan méthodique ; traité méthodique ; doctrine scientifique » a été approfondi. La *methodologia* en latin signifie « science, discours (logos) de la méthode ». Le terme méthodologie apparaît en français seulement en 1829, emprunté alors à l'anglais. Il devient synonyme de procédé et de manière de faire (ATILF *et al.*, s. d.). Par souci de clarté, je favorise comme méthodologie pour ma thèse-création (à savoir comment j'ai mené ce travail) la vision du chemin à parcourir, sans qu'il y ait pour autant une voie à suivre. En ce qui concerne le sujet traité dans ma thèse-création (à savoir sur quoi j'ai travaillé), la méthode

[45] Le mot, selon le Trésor de la langue française (ATILF *et al.*, s. d.), est dérivé du bas latin *methodus* en 1537, terme scientifique employé en médecine, en géométrie et en rhétorique. Il est emprunté au grec ancien μέθοδος (methodos), formé à partir de μετά, μέθ- (meta, meth-) « après, qui suit » et de οδός (odos) « chemin, voie, moyen », « direction qui mène au but » – signifie « cheminement, poursuite » ou « recherche d'une voie ».

apparaît à cet effet comme un procédé à inventer. Cela renvoie aux éléments développés ultérieurement, notamment les arts d'existence ou les techniques de cadrage.

Ceci étant dit, en situant la méthodologie de la recherche-création, je ne me réfère pas à une grille de lecture établie que l'on pourrait qualifier, d'un côté, comme une approche déductive (méthode théorique) et, de l'autre côté, comme une approche inductive (méthode empirique). Au plan ontologique, il ne s'agit pas d'une étude *sur* l'art mais *à partir de* l'art (voir la section précédente). Mon approche n'est pas, non plus, inductive puisque je ne propose pas de conclusions générales à partir de prémisses individuelles. En conséquence, cette recherche-création tente de problématiser la pratique artistique. Il s'agit de chercher, à partir de la pratique artistique, des échos concernant tant le sujet investi (problématisation) que la méthodologie de la thèse.

Je considère l'espace de la recherche-création comme une ouverture vers une réflexion où non seulement le sujet est examiné, mais où il est également la méthode de cet examen et où il est, d'une certaine manière, « objet généalogique ». Cela rejoint le questionnement de Foucault sur le savoir (Foucault, 2008) selon lequel l'acte, soit la pensée, et le sujet de l'acte, soit le savoir, doivent être pensés ensemble. Autrement dit, la pensée déconstruit le sujet qui pense, chez Foucault, c'est-à-dire que le sujet fait de soi son sujet. Il considère que rien n'est constitué en soi, et en conséquence, que pour se connaître en tant que sujet, il faut retracer ses couches sédimentaires de conceptualisation (où le sujet se pense, se conceptualise).

1.2.1 Michel Foucault

C'est pourquoi Michel Foucault en vient à nommer tantôt généalogie[46], tantôt archéologie[47] sa méthode d'enquête. Certains de ses critiques voient une incompatibilité entre les analyses du sujet (soit généalogie) et du discours (soit l'archéologie) de Foucault (Dreyfus *et al.*, 1984). Je retiens, pour ma part, l'importance des deux dans la problématisation : le premier est essentiel pour se rendre compte de la constitution du sujet (la manière dont je construis ma thèse) et le deuxième pour les interrogations sur le conditionnement dudit sujet à l'intérieur du « dispositif » (évoqué ici avec l'histoire de la recherche-création et dans le chapitre sur le dispositif)[48].

L'archéologie constitue un « champ d'historicité [...] libre de toute activité constituante, affranchi de toute référence à une origine ou à une téléologie historico-transcendantale, détachée de tout appui sur une subjectivité créatrice. » (Foucault, 1994h, p. 731) Pour mieux comprendre ce dont il est question, le sociologue Bernard Valade clarifie la démarche de l'auteur :

> [L'archéologie] conduit à déchiffrer des textes pour y déceler une pluralité de niveaux, et à interroger des discours pour y découvrir les mouvements secrets de la pensée. Mise en œuvre dans les précédents ouvrages qui ont respectivement porté sur le silence imposé aux fous, l'apparition du regard médical, l'ordre du discours constitutif des sciences humaines, elle requiert l'élaboration et la définition d'une méthode propre à mieux investir le domaine des « choses dites », ce qu'on appelle l'archive et que l'archéologie a pour vocation d'analyser. [...] L'examen porte [...] sur les systèmes d'énoncés, articulés selon des *a priori* historiques, et que Foucault appelle archive – terme

---

[46] Foucault emprunte à Nietzsche l'expression généalogie. D'après Wybrands, « Nietzsche entreprend non une archéologie qui consisterait à remonter à une origine pure, mais une 'généalogie'. Le généalogiste s'occupe du présent. Il cherche à révéler combien le passé inaperçu continue à agir en lui. Car présent et passé ne sont pas séparables : il serait illusoire de vouloir les distinguer. » (Wybrands, s. d.)

[47] Par recomposition étymologique, l'archéologie signifie « la science des origines, le discours sur les origines » (ATILF et al., s. d.), voir (Foucault, 1966)

[48] Dans la thèse, il y a plusieurs sens prêtés à « dispositif » : d'un côté, le dispositif qui désigne un agencement, généralement employé dans le monde de l'art ; et de l'autre, le dispositif au sens foucaldien, comprenant l'ensemble des discours et des rapports de pouvoir. La question du dispositif, au sens foucaldien, est au cœur du quatrième chapitre de la thèse.

> qui désigne à la fois la loi de ce qui peut être dit et « ce qui [...] d'entrée de jeu définit *le système de son énonciabilité* ». (Valade, s. d.)

La tâche de l'historien de la pensée selon Foucault, qui fait la lumière sur les dimensions archéologique et généalogique de son domaine spécifique d'intérêt (pour Foucault : la folie, la sexualité), est de « définir les conditions dans lesquelles l'être humain 'problématise' ce qu'il est, ce qu'il fait et le monde dans lequel il vit. » (Foucault, 1994j, p. 544)[49]. Cette tâche définie par Foucault s'applique, à mon sens, à d'autres domaines de constitution des connaissances. À la suite de ce point de vue, ma réflexion est nourrie par cette même quête. La problématisation[50] dont Foucault parle est intimement « liée à un ensemble de pratiques qui ont eu une importance considérable dans nos sociétés : c'est ce qu'on pourrait appeler les 'arts de l'existence' » (Foucault, 1994j, p. 545). L'étude entreprise par Foucault à la fin de sa vie porte sur l'histoire générale des « techniques de soi ». En ce qui me concerne, ces questionnements foucaldiens ont été investis, à la suite du processus de création, dans le cœur de ma thèse-création. En même temps, certains concepts de l'auteur ne m'étaient pas étrangers avant même de commencer le doctorat.

Il est à noter que la méthode foucaldienne consiste à questionner ces « techniques de soi » par l'étude historique. Il donne un aperçu empirique d'un ancrage de l'expérience. Semblablement, pour le pragmatisme, la pensée se développe à partir de l'expérience. Dewey remet en perspective l'expérience, cette fois-ci, sous l'angle artistique.

---

[49] « [J]e m'y étais pris dans cette entreprise d'une histoire de la vérité : analyser non les comportements ni les idées, non les sociétés ni leurs 'idéologie', mais les *problématisations* à travers lesquelles l'être se donne comme pouvant être pensé et les *pratiques* à partir desquelles elle se forme. La dimension archéologique de l'analyse permet d'analyser les formes même de la problématisation ; sa dimension généalogique, leur formation à partir des pratiques et de leurs modifications. » (Foucault, 1994j, p. 545)

[50] La problématisation est définie par Foucault comme « l'ensemble des pratiques discursives et non discursives qui fait entrer quelque chose dans le jeu du vrai et du faux et le constitue comme objet pour la pensée (que ce soit sous la forme de la réflexion morale, la connaissance scientifique, de l'analyse politique, etc.) » (Foucault, 1984c, p. 670) C'est un exercice critique de la pensée s'opposant à l'idée d'une recherche méthodique de la solution chez Foucault. Parce que la tâche du philosophe n'est pas de résoudre mais de problématiser. (Foucault, 1984c, p. 676-677)

1.2.2 John Dewey

Le pragmatisme remet en cause les conceptions de vérité, antérieures aux connaissances empiriques. Il propose une théorie de la méthode expérimentale de la science qui a été développée comme une philosophie de l'action.[51] Malgré des divergences, les trois principaux auteurs sur le pragmatisme (Peirce, James et Dewey) partagent cette prémisse à l'origine de la théorie : la pensée est toujours orientée vers une fin, autrement dit la connaissance est toujours intéressée, orientée vers un but, notamment un but d'adaptation. L'ouvrage de Charles Darwin intitulé *L'origine des espèces*, paru en 1859, aurait grandement influencé leurs réflexions. Ainsi, ces auteurs ont pensé l'idée comme étant toujours en situation dans un certain contexte. Selon eux, la pensée relève d'une interaction entre l'être humain et son environnement ; en bref, la pensée n'est jamais pure[52]. Pour Dewey :

> Il s'ensuit certaines applications importantes pour la philosophie. D'abord, il faut partir de l'interaction de l'organisme et de l'environnement, interaction qui débouche sur une certaine adaptation qui permet l'utilisation de l'environnement : c'est le point de départ obligé, la catégorie de base. La connaissance est reléguée à une position dérivée, d'origine secondaire, même si son importance, une fois établie est décisive. La connaissance n'est pas quelque chose de séparé et d'autonome. Elle fait partie intégrante du processus par lequel la vie persiste et croît. (Dewey, 2003, p. 91)

---

[51] Son fondateur, Charles Sanders Peirce, en a énoncé le principe dans un article qu'il a écrit en français en 1877 et publié en 1879 dans la *Revue philosophique de la France et de l'étranger* sous le titre *Comment rendre nos idées claires*. Peirce, en respectant l'opposition kantienne entre pratique et pragmatique (Kant, 2008), a introduit l'appellation « pragmatisme ». [Selon Kant « sont pragmatiques les 'lois de notre libre conduite visant à atteindre les fins qui nous sont recommandées par les sens' ; elles se rapportent aux moyens de parvenir au bonheur, et ne sont pas les lois pures *a priori*. » (Eisler *et al.*, 2011, p. 828) « La 'connaissance pratique' est celle 'par laquelle je me représente ce qui doit exister'. L'"usage pratique de la raison' est celui 'qui fait connaître *a priori* ce qui doit arriver' » (Eisler *et al.*, 2011, p. 829)] Même si William James souhaitait appeler le mouvement « practicisme » ou « practicalisme », il a repris l'appellation de Peirce et a publié en 1907 son ouvrage intitulé *Le pragmatisme. Un nouveau nom pour d'anciennes manières de penser*. Par la suite, pour se démarquer des réflexions de James Peirce (Peirce, 1969) et John Dewey (Dewey, 1993) ont renoncé à l'appellation « pragmatisme ». Peirce a proposé finalement l'emploi du mot « pragmaticisme ».

[52] Je souligne l'accord entre Dewey et Foucault sur ce point.

Les pragmatistes mettent l'action au cœur du processus de connaissance comme prolongement de la pensée. Ils abolissent ainsi la séparation entre pensée et action[53]. Chez John Dewey, la notion d'« enquête » se substitue aux trois moments du processus de connaissance : à savoir une nouvelle situation, les idées avec lesquelles nous l'appréhendons et la validation expérimentale de ces idées à travers des actions. À partir de cette prise de position à l'égard d'une nouvelle théorie de la connaissance, les pragmatistes se sont appliqués à développer leur propre philosophie.

John Dewey (1859-1952) a publié son ouvrage *L'Art comme expérience* (*Art as Experience*) en 1934. Son projet était de traiter les beaux-arts sur un plan philosophique où la théorie de l'art s'intéresse à la compréhension de l'art et non aux « cris d'admirations ». Cette compréhension ne se fonde pas sur l'analyse des grandes œuvres reconnues, mais se fait par le retour à l'expérience (Dewey, 2012, p. 41).

> Une première tâche s'impose donc à celui qui entreprend d'écrire sur la philosophie des beaux-arts. Il s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et évènements quotidiens universellement reconnus comme des éléments consécutifs de l'expérience. (Dewey, 2012, p. 30)

Dewey conteste l'idée que l'objet d'art soit « séparé » entre son lieu d'apparition et son lieu de monstration (par exemple dans les musées)[54]. Pour lui, l'art doit faire partie de la vie, de l'environnement quotidien d'une communauté organisée comme lieu d'« enracinement de l'expérience directe » (Dewey, 2012, p. 36). Le programme de l'auteur se résume à « rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence » (Dewey, 2012, p. 41). Ainsi, Dewey vise à répondre aux questions suivantes :

---

[53] Je remarque que l'intérêt de Foucault pour les techniques et les stratégies à l'œuvre va dans ce sens également.

[54] « Les artistes ont l'impression qu'il leur appartient d'abord leur travail comme un moyen à part, isolé d''impression de soi'. Afin de ne pas céder à la tendance imposée par les forces économiques, ils se sentent souvent obligés d'exagérer leur différence jusqu'à l'excentricité. En conséquence, les produits artistiques revêtent à un degré plus important encore l'aspect d'objet indépendants et ésotérique. » (Dewey, 2012, p. 39)

> Comment se fait-il que la fabrication ordinaire d'objets courants se transforme en un processus de création artistique ? Comment se fait-il que le plaisir que des scènes et des situations nous offrent quotidiennement se transforme en cette satisfaction particulière qui accompagne généralement une expérience purement esthétique ? (Dewey, 2012, p. 43-44)

La réponse réside dans la redéfinition de l'expérience que les contemporains de Dewey ne considéraient pas comme esthétique. Pour Dewey, l'expérience esthétique est l'expérience de la vie où le sujet humain, à la fois actif et contemplatif, s'éprouve lui-même en tant qu'« être vivant » (« living creature »)[55]. L'esthétique pour Dewey ne se limite pas uniquement aux œuvres d'art, à ces objets hors de l'ordinaire, mais implique de poser un regard unique sur l'existence quotidienne. Nous vivons une expérience lorsque celle-ci se parachève dans cet état de « jouissance esthétique » (« consummation of experience »).

Les expériences sont d'abord vécues et ensuite rappelées à la conscience par le biais de la mémoire et de l'imagination ; elles deviennent alors objets de réflexion. Encore ici, pour Dewey, non seulement « l'expérience esthétique est une expérience imaginative », mais affirme-t-il, « toute expérience *consciente* recèle à quelque degré une qualité imaginative » (Dewey, 2012, p. 311). D'après le philosophe Stéphane Bastien, qui commente l'ouvrage de Dewey :

> Remarquons encore que chez Dewey, l'imagination agit sur chaque aspect de notre expérience de deux façons distinctes, mais complémentaires : d'abord elle permet d'unifier en un « tout » idéalisé la diversité des éléments d'une expérience que ceux-ci soient émotifs, cognitifs ou proprement artistiques ; ensuite, elle est le pouvoir d'anticiper, par un recul réflexif, des possibilités alternatives d'existence ou directions de l'action. Par ces deux qualités, il en ressort une troisième, pas toujours exprimée explicitement, à savoir que l'imagination est le lieu de la formation et de l'intégration de « soi » ou de la personne. (Bastien, s. d.)

---

[55] L'être qui vit pleinement : « Ce n'est que lorsque le passé cesse de le troubler et que les anticipations pour le futur ne le perturbent pas qu'un être se trouve dans une union totale avec son environnement et qu'il est par conséquent pleinement vivant. L'art célèbre avec une intensité particulière ces instants où le passé vient enrichir le présent et où le futur stimule ce qui existe dans le présent. » (Dewey, 2012, p. 53)

En somme, Dewey insiste, dans son ouvrage, sur la continuité et l'unité de l'expérience, ainsi que sur le potentiel de l'activité artistique. Le but de l'art ne serait pas uniquement de produire de l'art, mais de rendre les êtres humains meilleurs, de les aider à se dépasser. En conséquence, à partir des conduites deweyennes qui m'aident à concevoir ma méthodologie, je retiens quatre éléments fondamentaux : 1) l'expérience artistique est à la portée de tous (que l'on pourrait appeler démocratisation de l'art) ; 2) l'art réside dans l'expérience esthétique du quotidien ; 3) l'existence se trouve dans le processus itératif entre l'action et la réflexion ; 4) l'expérience esthétique, faisant appel à la mémoire et à l'imagination, tient lieu de subjectivation.

À propos du potentiel qui réside en tout un chacun, Foucault et Dewey abordent ce questionnement. Il vient d'être dit que Dewey considère que l'expérience esthétique est une expérience imaginative, où l'imagination, propre à chacun, joue un rôle essentiel dans les expériences et la formation du soi. Pour Foucault, le vécu est au centre de la réflexion. L'auteur s'attache à la conception antique de l'éthique pour prendre des décisions en connaissance de cause. Le deuxième chapitre explique plus en détails en quoi l'ascétisme qu'induit cette démarche (antique) est censé favorisé l'autoformation du sujet. À ces réflexions, on peut ajouter l'énoncé des institutions à ce sujet. Le *Rapport Rioux* reconnait également la capacité d'autocréation des êtres humains et valorise l'idée de leur émancipation. En somme, réflexivité, création et expérience sont trois idéaux qui aboutissent à la subjectivation. Cette dernière est la clef pour qui veut concevoir l'existence vécue et perfectible comme une forme d'art.

Au final, propre à cette thèse-création, la méthodologie de la recherche-création rappelle, sur un grand nombre de points, que l'on peut envisager comme communs, une recherche des conduites à l'instar de la problématisation foucaldienne et de la théorie pragmatiste. Cette articulation des méthodes à ma pratique de recherche-création confirme ainsi mon intuition de s'intéresser à la subjectivation. De manière générale, j'ai pris garde de ne pas appliquer, ou illustrer, ou encore interpréter aucune théorie, mais de trouver une résonance à la synthèse que l'une ou l'autre proposent et, à la

limite, de m'en inspirer pour orienter certaines étapes de mon expérience artistique. En conséquence, parmi toutes ses méthodes abordées au cours de la thèse, à savoir la méthode de recherche-création, la généalogie et l'archéologie chez Foucault et le pragmatisme de Dewey, c'est la problématisation que je retiens comme étant clef à la réalisation de ma thèse-création.

1.2.4 La recherche-création à l'UQAM

La structure de doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM induit un certain type de méthodologie[56]. En conséquence, j'établis un lien entre le pragmatisme et la méthode de recherche heuristique suggérée par le programme de doctorat. Cette dernière a pour objet l'intensité d'un phénomène tel que vécu d'abord dans la vie en général, qui se transpose par la suite dans la pratique. Dérivée du grec *heuriskein*, qui signifie « découverte », la recherche heuristique vise en premier lieu la découverte de notre propre expérience intense d'un phénomène (Paillé, 1996). « Elle part du principe que nous ne pouvons réellement connaître un phénomène qu'à partir de nos catégories propres d'analyse, lesquelles dérivent de notre expérience personnelle de la réalité. » (Paillé, 1996) La première étape de toute recherche s'impose ainsi comme la recherche sur sa propre expérience, avant d'aller vers celle des autres (Moustakas, 1990).

Dans le travail que je mène, la pratique et la théorie se font en alternance continue, l'une relançant l'autre dans un va-et-vient constant. La pratique artistique et la réflexion s'informent réciproquement. Néanmoins, elles sont les plus efficaces quand elles sont

---

[56] Pierre Gosselin développe, dans le contexte de l'enseignement des arts au Québec, sa réflexion sur l'importance de la conscience de la démarche créatrice en s'appuyant sur les écrits de Donald A. Schön, qui parle de la réflexion dans l'action et de la réflexion sur l'action. En désaccord avec Schön, il conteste la pertinence de la réflexion en cours d'action (citant les auteurs comme Bengtsson, Eraut, Korthagen et Wubbels, Van Manen et Masciotra). Il avance que l'expérience créatrice nécessite le relâchement de certains contrôles liés aux processus conceptuels. Ainsi, la réflexion dans l'action freine l'émergence de ces expériences. Il rejoint par contre l'idée de la réflexion sur l'action, une réflexion qui précède ou succède à l'action. Il s'agit pour lui principalement des retours réflexifs sur l'expérience de création. « L'important ici est l'idée de réflexions en lien avec l'expérience et en ce sens de réflexions cherchant à traduire un savoir expérientiel. » (Gosselin, 2006)

séparées, à l'image des « cycles heuristiques » définis par Louis-Claude Paquin (Paquin, 2014, mars). L'auteur identifie quatre phases du cycle :

> La formulation d'une (ou de plusieurs) question(s) (au lieu de la problématique et de la formulation d'hypothèses) ; l'exploration et production en atelier (pouvant donner lieu à une présentation publique) ; la compréhension des découvertes (écriture du récit de pratique et cadrage par rapport à des textes [les discours conceptuels ou les écrits d'artistes] ainsi que des œuvres apparentées pertinentes) et [finalement] l'écriture d'une synthèse (articulation des découvertes et leur compréhension au projet formulation d'une question qui fera l'objet du prochain cycle). (Paquin, 2014, mars)

À mon avis, la scolarité dans le programme du doctorat en études et pratiques des arts à l'UQAM induit la mise en place des cycles heuristiques. Cette recherche heuristique constitue une démarche itérative, autrement dit un processus en boucle, répété, notamment avec l'alternance des séminaires de méthodologie (1 et 2), des séminaires thématiques (deux cours obligatoires) et les ateliers de recherche-création (1 et 2)[57].

En conclusion à cette section sur la méthodologie de la recherche-création, je détermine la méthode de problématisation comme étant centrale. La recherche-création, vue sous cet angle, est à la fois la grille de lecture ordonnée par l'université et la méthode par laquelle je renouvelle cette grille de lecture. Sa conceptualisation est en constante évolution pour deux raisons : d'une part, sa définition n'est pas clairement établie par les institutions et, d'autre part, mon processus de création la problématise à son tour.

1.3 Récit de pratique

Cette section consacrée à l'historique de la recherche-création souhaite offrir une rétrospective du processus de création en tant que manifestation du chemin suivi dans

[57] Ayant terminé cette scolarité avec deux cycles complétés (le premier avec le séminaire de méthodologie 1, l'atelier de recherche-création 1 et un séminaire thématique ; le deuxième avec le méthodologie 2, l'atelier de recherche-création 2 et le deuxième séminaire thématique), j'ai effectué un dernier cycle, cette fois réalisé d'une manière plus autonome, encadré uniquement par mes directeurs de thèse-création (examen de projet, production d'exposition et rédaction de thèse).

la recherche-création. Le recours à la formulation d'un récit de pratique[58] sert à tendre une toile de fond à la fois de l'exposition et de la dissertation. Il est à préciser que celui-ci vise à décrire la démarche de l'artiste qui, non seulement « fait », mais est en train d'apprendre comment faire tout en entamant des actions aux sources de sa réflexion. Cette partie de la thèse témoigne d'un souci de transparence du processus de recherche-création qui a considérablement évolué, comme une pensée et une pratique qui cherchent à s'ajuster à la nécessité de la recherche-création. Au terme de cette thèse, la plupart des appareillages théoriques et pratiques ont complètement changé. L'enjeu, dans ce qui suit, est de synthétiser mon cheminement, dont il convient de reconnaître l'importance de certaines bifurcations empruntées. Ces dernières marquent ainsi une série d'étapes à l'élaboration de la recherche-création, dont je perçois avec le recul qu'elles sont essentielles à la compréhension de ce qui va suivre dans les prochains chapitres.

Au tout début de mon parcours au doctorat, mes centres d'intérêts et mes préoccupations ont porté sur les formes d'apparition, de consignation et d'expression d'une archive personnelle qui s'enrichirait au fur et à mesure des bribes extérieures à moi grâce à l'entretien de correspondances[59]. L'idée de départ consistait à réaliser un « journal intime partagé » en faisant appel aux techniques d'inscription hypermédiatiques réalisées en installation. Plus précisément, il s'est agi de réfléchir aux formes d'*hupomnêmata*, telles que les a pensées Michel Foucault comme « écriture de soi », pour explorer la forme entrelacée d'un journal et d'une correspondance intersubjective, articulant une « écriture de nous ». Au plan pratique, j'ai d'abord envisagé la possibilité d'activer les composantes de cette archive à l'aide d'un générateur qui permettrait de la reconstituer de manière aléatoire et en temps réel. Mon attention dans ce début de réflexion s'est alors tournée vers la mémoire : elle m'a incitée à interroger son fonctionnement, son rapport à l'oubli et aux réminiscences. La

[58] Faire un récit s'avère un moment exceptionnel dans cette thèse-création qui ne mise pas sur ce mode d'expression.
[59] Séminaire de méthodologie 1 sous la direction de Sophie Jama et André Martin à l'hiver 2012.

question qui m'a animée était de savoir dans quelle mesure la mémoire peut s'avérer humaine, au-delà ou en deçà de son inscription et de sa reproductibilité par des machines. Ainsi, j'ai cherché à comprendre comment articuler, à même une œuvre, les rapprochements et les confrontations de l'image mentale et de la capture vidéographique d'un même évènement. Autrement dit, il s'est agi de différencier la mémoire humaine (facteurs biologiques, identité humaine) du fonctionnement des archives à l'ère du numérique (facteurs technologiques, machines). Pour mieux expliciter les thématiques de cette recherche-création, j'ai présenté le processus d'archivage en parallèle avec le processus de mémorisation dans mon schéma pratique[60]. Celle-ci se basait sur les études en neurosciences traitant des questionnements liés à la plasticité du cerveau dans le contexte des nouvelles technologies. J'ai également été fascinée par les nouvelles formes de narrativité émergeant des nouveaux médias. Ma grille conceptuelle comprenait l'*archive*, l'*hypermédia*, l'*imaginaire* et le *partage*.

Après avoir investigué sur les moyens d'activer cette archive (avec MaxMSP et Modul8)[61], et réalisant que le recours à des spécialistes de ces technologies me plaçait dans une situation qui me semblait incohérente par rapport à ma volonté d'avoir main mise sur mon projet, et de pouvoir opérer en regard d'une transformation personnelle, j'ai laissé de côté la mise en œuvre d'un modèle de la mémoire pour privilégier une prise en main directe des fragments de mes archives en recourant à l'opération du montage. Afin d'enrichir ma propre création, une boîte à outils de traitement d'images en montage (couleur, fragmentation, rotation, soustraction, superposition, sous/infra/inter-titrage) a été élaborée pour faire des mini-analyses formelles des films expérimentaux. Ce qui a permis que d'un côté, j'assure la maîtrise plus importante de

[60] À l'époque, j'ai développé l'idée d'une nouvelle technologie – voire d'une « techno-logique nouvelle de la mémoire » – de mémorisation et de remémoration.
[61] Atelier de recherche-création durant l'hiver 2012 sous la direction de Claire Savoie et Christa Blümlinger.

mes choix plastiques ; et de l'autre, que je m'engage à filmer et à penser en termes de détail plutôt que de structure.

Parallèlement à mes expérimentations de montage, une réflexion sur le concept de la « table d'information » de Gilles Deleuze du point de vue de la composition a été amorcée[62]. L'étude du montage et de son aspect à la fois technique et mental s'est nourrit de deux œuvres : les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard et *Aujourd'hui (dates-vidéos)* (2006 -), de Claire Savoie. Gilles Deleuze, dans la conclusion de son ouvrage sur le cinéma *L'Image-temps* (Deleuze, 1985), invite à considérer un nouveau régime d'images – celui de l'image électronique, c'est-à-dire de l'image télé, vidéo et l'image numérique naissante –, et en conséquence de l'ouvrir à un nouveau régime d'automatisme. Ces nouvelles images constituent une « table d'information » qui absorbe sans cesse des informations (d'où le nom que leur donne Deleuze) et ainsi tendrait, selon l'auteur, à ressembler à un cerveau surchargé. Tirant profit du fait que Deleuze n'approfondisse pas la question de la nature de la disposition des données de la « table d'information », j'ai analysé ces deux œuvres en tant que prolongations possibles de sa pensée, tout en désignant le statut de ces œuvres comme archives (composées d'éléments publiques chez Godard, personnels chez Savoie).

Ce travail m'a davantage incitée à mettre à l'épreuve mon concept de *techno-logique nouvelle de la mémoire* afin d'explorer dans mes recherches plastiques de nouveaux procédés, rendus possibles uniquement en fonction de la technologie utilisée.

Subséquemment, trois œuvres de Sophie Calle [*Vingt ans après* (2001), *Fantômes* (1991) et *Où et quand ?* (Lourdes 2005-2008)] m'ont intéressée pour penser la forme artistique de la *reconstitution*[63] comme médiation mémorielle et, par la suite, comme

---

[62] Séminaire thématique 1, intitulée *Les pratiques d'art éphémère, leur mémoire et leur transmission* sous la direction de Anne Bénichou à l'automne 2012 et communication à l'ACFAS de 2013 dans la section *Archives et intermédialité.*

[63] Pour une contextualisation québécoise, je conseille la lecture du 79ème dossier de la revue esse arts + opinions, parue à l'automne 2013, qui se questionne sur le sens spécifique et la portée critique des pratiques relevant de la « reconstitution ».

palimpseste[64]. Dans cette analyse, j'ai voulu confirmer l'hypothèse selon laquelle la reconstitution artistique, en épousant les caractéristiques et le fonctionnement du palimpseste, pourrait être considérée comme un type spécifique de palimpseste, qualifié dès lors de « palimpseste intermédiatique ». Dans ce travail comparatif, je me suis intéressée à la manière avec laquelle Sophie Calle reconstitue ses propres œuvres, c'est-à-dire les procédés qu'elle utilise pour leur reconstitution.

Cette réflexion m'a amenée à réfléchir sur le rôle de mes archives. Il m'a paru nécessaire d'effectuer un deuxième grand basculement dans mon doctorat, à savoir traiter mes matériaux en tant que matières « vivantes » plutôt qu'en tant qu'archives[65]. Depuis le début de ma recherche, l'articulation des archives et de la mémoire m'a posée problème. Même si les deux paraissaient évolutifs, les archives représentaient des inscriptions quelque part arrêtées ou du moins cristallisées, tandis que la mémoire avait des traits à l'évidence organiques. Penser mes enregistrements comme matières vivantes (inspirée des études en neurosciences), m'a permis d'éviter le piège de comparer le corps humain au fonctionnement de la machine. J'ai ainsi puisé dans ma boîte à outils préalablement déjà établie pour expérimenter, dans cette perspective, le montage d'études vidéographiques d'environ une minute.

Suivant mon élan intuitif du moment, j'ai investigué les effets de transparence et de superposition tout en cherchant à saisir comment cette vidéo pourrait donner lieu à une série. À la suite de ces bifurcations, j'ai rencontré une certaine difficulté à résumer en une nouvelle question générale mon projet de thèse.

Une des tentatives de réorientation de mon projet doctorat s'appuyait sur la problématisation de l'*extra*ordinaire dans le quotidien à travers des couches

---

[64] Séminaire thématique 2, intitulée *Reconstitution et esthétiques médico-légales en art contemporain* sous la direction de Vincent Lavoie à l'automne 2012 et communication à la journée d'études *De toute évidence : image, preuve, attestation* à l'UQAM au mois de janvier 2013.

[65] Atelier de recherche-création durant l'hiver 2013 sous la direction de Claire Savoie et Christa Blümlinger.

mémorielles et sur la superposition d'images en mouvement[66]. Il s'agissait de comprendre, dans un premier temps, comment l'*extra*ordinaire se dévoile dans l'enregistrement de l'imprévu de jour en jour ; dans un second temps, comment il peut être traduit dans le montage ; dans un dernier temps, comment il peut, en retour, être expérimenté au cours d'une installation grâce à l'attention exceptionnelle du spectateur que cette situation permet.

Mes objectifs de recherche se sont alors tournés vers : la définition et l'élaboration d'une « écriture de soi » (et non pas d'une « écriture de nous ») par une pratique journalière d'enregistrement vidéo ; la création d'un espace d'expérimentation lors du montage, comprenant l'analyse de ce qui survient dans cet espace ; et la réalisation d'une installation multi-écrans propice à la contemplation. Dans le respect des étapes de mon processus de création, un ensemble de sous-problématiques a été formulé. Depuis ces prises de notes vidéographiques, je me suis interrogée sur la façon dont ces enregistrements pouvaient fonder une idée de soi, voire constituer le soi. Au cours du montage, un savoir émanait de l'expérimentation concrète de l'atelier qui amenait des questions nouvelles : qu'est-ce qui surgit dans l'atelier quand rien n'est programmé ? Comment l'œuvre prend sa forme définitive et quitte alors son statut d'expérimentation ? Finalement, par le partage de l'œuvre, pourquoi et comment transmettre ce qui éveille mon intérêt dans le quotidien. Au plan plus pratique, cela revenait à penser l'espace d'exposition dans cette perspective. En somme, à ce stade du processus de création, se forgeaient des questions autour de trois concepts : l'*identité*, la *pratique*, le *partage*. En ce qui concerne la méthodologie de la thèse-création, l'application de la méthode heuristique à l'ensemble de ma thèse s'est révélé être un enjeu. Le manque de clarté m'a incitée à rédiger un récit de pratique afin de mieux comprendre ma démarche. Aussi, ma recherche pratique exigeant que je trouve

---

[66] Séminaire de méthodologie 2 sous la direction de Yves Jubinville et Joanne Lalonde à l'automne 2013. Le nouveau titre établi pour ma thèse était le suivant : *L'*extra*ordinaire dans le quotidien : enregistrement, composition et partage des images*.

des références ou des filiations artistiques[67] m'a conduit vers trois œuvres : l'installation vidéo interactive de Lina Nault, *2012* (2013), la série d'œuvres sonores de Aki Onda, *Cassettes Memories* (en cours) et les films de John Price, *domashnyee kino / home movie* (2010) et *sea series* (2010).

Devant la difficulté de réarticuler mon projet, un détour (dans l'incertitude), ou un retour (pour regagner une quelconque certitude), s'imposait vers le commissariat d'exposition. Dans le cadre d'une communication[68], j'ai proposé un commissariat à partir d'un projet artistique, mettant de l'avant l'hypothèse selon laquelle la « pratique d'exposition » pouvait s'avérer un « terrain fertile » pour une « poli-culture » (faisant référence à la rotation des cultures) des domaines de la création, du commissariat et de la recherche. Tous les trois seraient liés par la « pratique d'exposition », possible terrain pour ma thèse. Pour abolir les rivalités identitaires (artiste, commissaire, chercheur), l'ouverture vers un espace expérimental où ces trois cultures seraient en « rotation » a été pensée. Assurément, mon but n'était pas de construire un système autosuffisant, en réunissant toutes les actions liées à l'exposition dans une fabrique d'exposition, mais plutôt de favoriser une interfécondité des pratiques, accordant une certaine attention à ce qui est hybride, métissé, croisé, acculturé.

Mais une telle entreprise n'est pas possible à l'intérieur d'une seule thèse et sans des expériences solides de chacun des métiers impliqués. De retour à ma pratique artistique et à ses propres problématiques, les retours favorables sur ma production[69] ont validé la pertinence de la démarche empruntée alors. Après un minutieux travail d'approfondissement de la problématique de la thèse-création (à l'aide de la réorganisation de ma carte heuristique, notamment), l'exercice de l'examen de projet

---

[67] Je me suis lancée dans l'élaboration d'un dossier substantiel qui, une fois constitué, regroupait environ soixante-dix références qui, d'ailleurs, s'enrichit de nouvelles entrées depuis.

[68] Suite à l'abandon de la cotutelle et le début de collaboration avec un nouveau co-directeur, Eduardo Ralickas (à l'automne 2014), ma communication s'est intitulée *Pratique d'exposition. Comment penser le commissariat à partir d'un projet artistique ?* au Forum doctoral à l'UQAM, le 22 novembre 2014. À cette occasion, mon répondant était Jean-Philippe Uzel.

[69] Rencontres particulièrement fructueuses à l'intérieur du cadre universitaire avec Serge Cardinal, Eduardo Ralickas et Angela Grauerholz et avec mes collègues de doctorat.

s'est achevé au printemps 2015[70]. Dans le travail de synthèse écrit remis à cette occasion, le problème lié à ma recherche-création prenait la forme d'un vaste questionnement. Il signifiait différemment les différentes étapes de la création et donnait à voir les sources de ma problématique de thèse-création : celui de l'encodage ou, autrement dit, de l'enregistrement tant dans le quotidien que du quotidien par la mémoire humaine et des objets techniques ; du stockage et de la pratique de sédimentation de ces enregistrements ; de la récupération d'échantillons de matériaux ; de la mise en œuvre par le montage en superposition des captures d'images d'origines diverses dans le temps et l'espace ; et, finalement, de la diffusion par un montage spatial au sein de l'exposition. De mes explorations plastiques, est née la question centrale de ma recherche-création : en quoi la technique de superposition d'images issues d'une pratique ancrée dans le quotidien amène-t-elle à interroger à nouveau notre rapport à la mémoire ? Finalement, mes explorations dans la création, mes lectures et mes réflexions m'ont amenée à affiner ma réflexion sur le processus de sélection qui s'opère dans le processus de création et sur le fonctionnement de la mémoire. Mon objectif de recherche était d'expliciter le rapport entre ces deux processus par l'analyse autoréflexive de ma propre pratique. L'étude des trois œuvres d'art mentionnées plus haut montre qu'elles interrogent aussi ces processus. De plus, la méthode pragmatique élaborée par John Dewey fait écho à ma position artistique et à mon approche théorique en ce qui concerne l'intérêt qu'il porte pour la vie quotidienne en tant que cadre fondamental pour l'imagination, pour les processus de connaissance, pour l'expérience et pour l'action. La poursuite de cette réflexion a permis de faire le lien entre le pragmatisme et la méthode de recherche heuristique. Cette dernière a pour objet l'intensité d'un phénomène tel que vécu d'abord dans la vie en général, puis qui se transpose en tant que découverte dans la pratique. Pour l'examen de projet, mon récit de pratique a été reformulé en assumant la première personne de singulier (je). C'est dans cet espace d'écriture que s'est développé un véritable contrepoint à l'écriture

[70] Le nouveau titre déterminé pour ma thèse était le suivant : *L'extraordinaire du quotidien : couches mémorielles et superposition d'images en mouvement.*

académique requise pour le projet de thèse. Il me restait encore à articuler ces deux écritures dans un même style, qui relève à la fois d'une voix singulière et d'une voix universitaire.

Après m'être replongée dans la création, j'ai consacré mon temps, durant l'été 2015, à l'enregistrement de vidéo et de son au cours d'un séjour à l'étranger de trois mois passés en famille et entre amis. À mon retour à Montréal à l'automne 2015, le processus de création se faisait en alternance avec des recherches touchant au rapport entre l'art et la vie, plus particulièrement avec les écrits des artistes et leur pratique. La problématisation générale de l'art, pour moi, se résumait en trois grands axes : ontologique[71] et contextuel[72] et existentiel[73]. D'après cette recherche, l'art est soit un supplément (où il constitue une valeur ajoutée au geste ordinaire), soit un substitut (où il efface la nature ordinaire du geste pour la remplacer par l'artistique), soit une forme d'existence (dans laquelle l'art se confond avec la vie). Il manquait des pistes de réflexion à la fois théoriques et plastiques pour répondre à la question suivante : quelle est la nécessité, la raison d'être de l'art pour soi et pour la collectivité ?

Les fruits de ce travail de recherche ont été intégrés au montage vidéo et sonore final que consiste mon exposition de doctorat. Les décisions plastiques prises au cours de cette période seront discutées plus amplement par la suite dans la problématisation de mon travail.

La période de production de l'exposition m'a également été bénéfique pour affiner ma réflexion sur le rapport de la pratique artistique au quotidien et, plus personnellement, ma démarche, grâce à une série d'entretiens. Dans une discussion avec Line Nault,

---

[71] Qu'est-ce que l'art ? Qu'est ce qui est artistique ? Qui est l'artiste ? Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?
[72] Quand l'art a-t-il lieu ? Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ? [Le fonctionnalisme chez Goodman (Goodman, 1992) et la transfiguration chez Danto (Danto, 1989)]
[73] Quelle est le sens de l'art dans la vie ? (Beuys, Kaprow, Filliou, etc.) Si l'art fait penser, s'il donne un sens à l'existence, c'est parce qu'il questionne et ouvre un espace de réflexion, d'introspection, et ne donne aucune réponse facile à ces questions : où allons-nous ? Qui sommes-nous ?

l'artiste dont l'œuvre *2012* avait attiré mon attention[74], plusieurs points essentiels ont été abordés. En premier lieu, elle m'a confirmée que son intérêt de « vivre [s]a pratique au quotidien » trouvait sa source dans l'esthétique et la méthode émergeant de son éthique de travail. Son approche, très différente de la mienne parce que somatique, se concentre sur le corps (le sien) comme matériau de base de production. Ainsi, la création de l'œuvre *2012* initiait chez elle un apprentissage de soi par l'expérience de son propre corps en mouvement. Ma deuxième entrevue a été réalisée avec la professeure de l'UQAM, spécialiste en neuropsychologie, Isabelle Rouleau qui, depuis ma question sur le rôle de la mémoire dans la constitution de l'identité du point de vue de la psychologie, faisait valoir le fait que la mémoire est un (même plusieurs) système qui s'auto-construit. Elle dépend de notre échelle de valeurs permanente (ce qui fait de nous une personne) et est influencée par notre état psychique temporel. Ses propos tournés vers les questions existentielles, à savoir la difficulté de la mémoire à élaguer ce qui important et ce qui ne l'est pas, m'intéressaient de près. Soulevant les deux mouvements paradoxaux que supposent l'effort reliée à la mémoire, soit celui de choisir de vivre tout en se laissant aller, elle m'a suggérée d'inviter ou de donner comme consignes aux spectateurs de mon exposition d'être « divergents », de se laisser aller.

L'exposition intitulée *Traversée* s'est tenue à l'Agora Hydro Québec à Montréal du 1er au 8 septembre 2016. Réalisée dans un cadre professionnel de haut niveau (en ce qui concerne la salle d'exposition et les équipements), l'exposition, pour certains spectateurs, semblaient provoquer un sentiment de monumentalité en prise avec cette perfection technique. Assurant le gardiennage de l'exposition, j'ai pu observer les différentes réactions ou appréhensions des visiteurs (150) dont plusieurs découvraient l'œuvre dans la lenteur, la durée et la contemplation, touchés d'une manière ou d'une autre (à ce que disent leurs témoignages dans le carnet prévu à cet effet).

---

[74] Malheureusement, il s'est avéré difficile d'atteindre les deux autres artistes pour l'interview : Aki Onda s'est désinvesti des études académiques et malgré son enthousiasme John Price a eu un agenda chargé, loin de Montréal.

Pour finir, ce récit de pratique retrace mon parcours de façon chronologique afin de servir de point de départ à une généalogie de ma thèse-création. À la manière de Foucault, je remonte les couches sédimentaires qui m'ont amenées à la réalisation de cette thèse. Dans le prochain chapitre, j'explore l'idée de poursuivre la recherche-création en tant qu'engagement, avant tout éthique.

CHAPITRE II

S'ENGAGER

« S'engager » : l'emploi de ce terme sert à désigner un ensemble d'actions, plutôt qu'à imposer une obligation morale ou juridique (au sens d'un gage)[75]. Parce qu'il renvoie à ma pratique artistique dans la vie quotidienne, l'engagement cherche à rendre compte de la « constitution du sujet » qui s'inscrit dans un « souci de soi ». Partant du vécu et des expériences mises en œuvre dans la pratique, je tente, dans ce chapitre, d'éclairer si et comment la création participe à la formation du sujet.

En cela, je rejoins la pratique philosophique foucaldienne qui a pour but d'encourager une réflexion sur le sens de l'existence et un questionnement continu des connaissances liées à l'expérience personnelle. Toutefois, la pratique de Foucault se réalise dans l'écriture : « Je suis un expérimentateur en ce sens que j'écris pour me changer moi-même et ne plus penser la même chose qu'auparavant. » (Trombadori, 1980, p. 42) Comme nous avons pu constater dans le chapitre méthodologique, la pensée de Foucault m'est importante dans la problématisation de mes actions et ma pensée. La particularité de sa méthode de travail et de ses objets de recherche, ainsi que la qualité de sa pratique d'écriture, résident dans le fait qu'elles découlent en grande partie de son vécu, de ses propres expériences. Ceci dit, comme fait remarquer la philosophe Judith Revel, la manière avec laquelle Foucault traite ses expériences n'est nullement hermétique, cantonnée à soi :

---

[75] Selon l'étymologie du verbe s'engager, l'expression est dérivée de trois éléments : *en-, gage, -er*. Voir en latin médiéval *se ingnadiare* « s'engager (à fournir des preuves) » en 811, *invadiare* « mettre en gage » en 1063. (ATILF *et al.*, s. d.)

> S'il est vrai que la plupart des analyses de Foucault naissent d'une expérience personnelle – comme il le reconnaît lui-même –, elles ne peuvent en aucun cas y être réduites. Tout le problème semble au contraire de trouver la manière de formuler la notion d'expérience en l'élargissant au-delà de soi (un soi déjà malmené par la critique des philosophies du sujet) : l'expérience est quelque chose que l'on fait tout seul, mais qui n'est pleine que dans la mesure où elle échappe à la pure subjectivité, c'est-à-dire que d'autres peuvent la croiser ou la retraverser. (Revel, 2008, p. 59-60)

Le concept d'expérience est alors au cœur de la démarche foucaldienne. Mais il s'agit d'une expérience que l'auteur interprète de façon originale. Elle permet « d'arracher le sujet à lui-même [...], c'est une entreprise de dé-subjectivation » (Foucault, 2001b, p. 862). L'expérience, de ce point de vue, offre l'opportunité (devient un moyen) de « se déprendre de soi-même » afin de penser et percevoir autrement. Dans ce sens, l'expérience n'est véritablement ni unique, ni privée[76] et « préfigure une certaine idée du commun et de sa production » (Bordeleau, 2012, p. 38).

En introduction à ce chapitre dédié à l'acte de s'engager, je souhaite mettre en lumière ce que la pensée et les concepts foucaldiens liés à la subjectivation m'apportent pour la compréhension de ma propre pratique. Car, d'après Revel, « c'est un vocabulaire [celui de Foucault] qui émerge très souvent à partir des pratiques, et qui se propose à son tour comme générateur de pratiques : parce qu'un outillage conceptuel, c'est à la lettre, aimait rappeler Foucault, une 'boîte à outils'. » (Revel, 2008, p. 5) Dans ce chapitre, je tente de problématiser mes actions concrètes en trois étapes : (1) si elles marquent mon engagement dans la vie quotidienne, (2) c'est pour témoigner du rôle crucial joué par la mémoire dans ce processus et (3) pour souligner que l'engagement, au sens plus large, concerne l'existence par les arts. À la manière de Foucault, je me suis engagée dans une pratique d'écriture[77], mais à la différence de lui, celle-ci

---

[76] « Une expérience est quelque chose que l'on fait tout à fait seul, mais que l'on ne peut faire pleinement que dans la mesure où elle échappera à la pure subjectivité et où d'autres pourront, je ne dis pas la reprendre exactement, mais du moins la croiser et la traverser. » (Foucault, 2001b, p. 866)

[77] Mes prises de notes électroniques peuvent être appelées *écriture* dès lors qu'elles signifient une réalité matérielle ou spirituelle au moyen de structures artistiques (ATILF *et al.*, s. d.).

comprend une double écriture : vidéographique et sonore, et académique[78]. C'est à travers le prisme de ma pratique vidéographique, et les écrits de Foucault, que je tente de comprendre la pratique artistique comme une « pratique de liberté ».

La « pratique de liberté »

Il est crucial de souligner que chez Foucault le travail de soi sur soi a pour but une « pratique de liberté » et non pas de libération. Il précise :

> [j]'ai toujours été un peu méfiant à l'égard du thème général de la libération, dans la mesure où, si l'on ne le traite pas avec un certain nombre de précaution et à l'intérieur de certaines limites, il risque de renvoyer à l'idée qu'il existe une nature ou un fond humain qui s'est retrouvé, à la suite d'un certain nombre de processus historiques, économiques et sociaux, masqué, aliéné ou emprisonné dans les mécanismes, et par des mécanismes de répression. Dans cette hypothèse, il suffirait de faire sauter ces verrous répressifs pour que l'homme se réconcilie avec lui-même, retrouve sa nature ou reprenne contact avec son origine et restaure un rapport plein et positif de lui-même. Je crois que c'est là un thème qui ne peut pas être admis comme cela, sans examen. [...] Il s'agit là du problème que j'ai rencontré très précisément à propos de la sexualité : est-ce que cela a un sens de dire 'libérons notre sexualité' ? Est-ce que le problème n'est pas plutôt d'essayer de définir les pratiques de liberté par lesquelles on pourrait définir ce qu'est le plaisir sexuel, les rapports érotiques, amoureux, passionnels avec les autres ? Ce problème éthique de la définition des pratiques de liberté est, me semble-t-il, beaucoup plus important que l'affirmation, un peu répétitive, qu'il faut libérer la sexualité ou le désir. » (Foucault, 1994b, p. 710)

Dans mon cas, la motivation que sous-tendait mon parcours au doctorat tenait d'une quête d'autonomie qui serait effective dans le développement de ma pratique. Au lieu de dire « libérons notre art », j'ai plutôt essayé de définir les pratiques de liberté, à l'intérieur de la pratique artistique, par lesquelles on pourrait définir ce qu'est la création. Si l'émancipation est définie comme l'action de se libérer et de s'affranchir

---

[78] Composé de *vidéo** formé sur le latin *videre* « voir » et *-graphie* emprunté au grec, signifiant « écrire ». L'expression empruntée à l'anglais, *videography* signifie « opération d'enregistrement vidéo » (ATILF *et al.*, s. d.). J'ajoute que je conçois l'écriture de ma thèse également en tant que processus de création. Toutefois, je n'en fais pas un enjeu dans cette thèse.

d'un état de dépendance, celle-ci, pour moi, devait se passer par l'invention et l'expérimentation des « pratiques de libertés » dans la pratique artistique.

Dans le contexte du doctorat, c'est par ma pratique en vidéo que j'accorde du sens à mes expériences vécues, à même la pratique artistique, dans la thèse-création. Par conséquent, je considère la pratique artistique comme le lieu de la constitution de soi. Cela concerne donc les régimes habituellement différents : non seulement le domaine des arts, mais l'existence tout entière. L'étude de Foucault sur la constitution du sujet dans l'Antiquité me sert à définir le soi en dehors des rôles sociaux, au-delà de ce qu'elle peut signifier selon les catégories telles que créateur, artiste, curateur (ou d'autres encore). Dans son étude, Foucault dit :

> La pratique de soi a certainement joué un rôle, non pas celui d'offrir, dans la vie privée et l'expérience subjective, un substitut à l'activité politique désormais impossible : mais celui d'élaborer un 'art de vivre[79]', une pratique d'existence, à partir de la seule relation dont on est maître et qui est le rapport à soi. Celui-ci devient le fondement d'un *éthos* qui n'est pas l'autre choix par rapport à l'activité politique et civique ; il offre au contraire la possibilité de se définir soi-même en dehors de sa fonction, rôle et prérogatives, et par là même de pouvoir les exercer de façon adéquate et rationnelle. (Foucault, 2001c, p. 521-522)

Ce sujet dont Foucault parle m'intéresse parce qu'il n'est pas lié à l'idée que, par nature, l'être humain recèle une essence de l'existence. Il ne peut y avoir, pour Foucault, de pertinence dans une théorie *a priori* du sujet. La « constitution du sujet » a rapport aux différentes formes de sujet, aux « jeux de vérités », aux « pratiques de pouvoir », *etc.*[80]

> Ce que j'ai refusé, c'était précisément que l'on se donne au préalable une théorie du sujet – comme on pouvait le faire par exemple dans la phénoménologie ou dans l'existentialisme – et que, à partir de cette théorie du sujet, on vient à poser

---

[79] « L'art de vivre, c'est de tuer la psychologie, de créer avec soi-même et avec les autres des individualités, des êtres, des relations, des qualités qui soient innomés. Si on ne peut pas arriver à faire ça dans sa vie, elle ne mérite pas d'être vécue. » (Foucault, 2001a, p. 1075)

[80] Les termes employés par Foucault seront au fur et mesure définis dans la thèse.

> la question de savoir comment par exemple telle forme de connaissance était possible. (Foucault, 1994b, p. 718)

En général, le sujet est compris, au sens philosophique du terme, comme un « être ou principe actif susceptible de posséder des qualités ou d'effectuer des actes » (ATILF *et al.*, s. d.). Au contraire pour Foucault, comme nous venons de voir, le sujet ne possède pas de qualités en soi. Il n'est pas un être pensant comme siège par nature de la connaissance. Il n'est pas une substance singulière, mais plutôt une forme.

> [C]ette forme [du sujet] n'est surtout ni toujours identique à elle-même. Vous n'avez pas à vous-même le même type de rapport lorsque vous vous constituez comme sujet politique qui va voter ou qui prend la parole dans une assemblée et lorsque vous cherchez à réaliser votre désir dans une relation sexuelle. Il y a sans doute des rapports et des interférences entre ces différentes formes du sujet, mais on n'est pas en présence du même type de sujet. Dans chaque cas, on joue, on établit, à soi-même des formes de rapports différents. Et c'est précisément la constitution historique de ces différentes formes du sujet, en rapport avec les jeux de vérité, qui m'intéresse. (Foucault, 1994b, p. 719)

C'est ce sujet pluriel et non identique à lui-même et sa constitution par la pratique artistique qui m'intéresse dans ma thèse-création. Je conçois la « constitution de soi » comme un acte (qui pourrait être qualifié comme travail[81]) réflexif et créatif sur soi visant la maîtrise du comportement et le rapport à la mémoire. Cela me permet de mettre de côté la question de l'autorité et des situations de domination (actions à la base de l'émancipation vue plus haut). Cette démarche individuelle n'est pas réductible à une théorie générale : elle est toujours en quête des spécificités des phénomènes et de leur problématisation ; à l'image de celles qui sont issus du quotidien. À la différence de Foucault dont la recherche repose sur les techniques historiques de ces démarches individuelles, je recours à la recherche-création (voir la section épistémologique). Ainsi, je problématise les techniques[82] que j'ai développés au sein de ma pratique

---

[81] « Activité humaine exigeant un effort soutenu, qui vise à la modification des éléments naturels, à la création et/ou à la production de nouvelles choses, de nouvelles idées. » (ATILF *et al.*, s. d.)

[82] « Je m'intéresse de plus en plus à l'interaction qui s'opère entre soi et les autres, et aux techniques de domination individuelle, au mode d'action qu'un individu exerce sur lui-même à travers les techniques de soi » (Foucault, 2001d, p. 785).

artistique (voir Chapitre III) en m'inspirant des recherches de Foucault[83]. Ces techniques répondent à une interrogation, à savoir comment la recherche-création réfléchit aux questions qui touchent l'existence par la pratique artistique.

La « constitution de soi »

Ceci étant dit, je présente dans la deuxième partie de cette introduction l'origine de la réflexion de Foucault sur la constitution du sujet qui donne, en quelque sorte, le cadre théorique de ma thèse-création. À la base de la réflexion de Foucault, se trouve la conduite de la vie sociale et personnelle chez les Grecs selon le principe du « souci de soi ». Selon Platon, l'obligation de prendre soin, de se soucier de soi (*epimeleia heautou*), est fondamentale.

> [L]e souci de soi inclut la maxime delphique de *gnôthi seauton*[84] [injustement trop célèbre selon Foucault], mais ne s'y réduit pas : l'*epimeleia heautou* correspond davantage à un idéal éthique (faire de sa vie un objet de *tekhnê*, une œuvre d'art) qu'à un projet de connaissance au sens strict. (Revel, 2008, p. 123)

Toujours lié à ses problématiques antérieures à l'égard du rapport entre le sujet, la vérité et la constitution de l'expérience (Foucault, 1994i, p. 731), le « souci de soi » devient le problème central des recherches de Foucault dès son ouvrage sur l'*Histoire de la sexualité* paru de 1976 à 1984 en trois tomes (*La Volonté de savoir, L'Usage des plaisirs et Le Souci de soi*). Il précise son point de départ en se référant au sociologue Max Weber.

> [Il] a posé la question : si l'on veut adopter un comportement rationnel et régler son action en fonction de principes vrais, à quelle part de soi doit-on renoncer ? De quel ascétisme se paie la raison ? À quel type d'ascétisme doit-on se soumettre ? J'ai, pour ma part, posé la question inverse : comment certains types de savoir sur soi sont-ils devenus le prix à payer pour certaines formes d'interdits ? Que doit-on connaître de soi afin d'accepter le renoncement ? (Foucault, 1994f, p. 784)

---

[83] Même si je m'inspire des recherches de Foucault, il ne s'agit pas de reprendre les techniques qu'il décrit car ce serait ignorer le contexte de leur émergence respective.

[84] À savoir « connais-toi toi-même », qui signifiait sommairement « n'imagine pas que tu sois un dieu ».

L'intérêt de Foucault pour le « souci de soi » paraît d'abord dans le contexte des analyses du premier et deuxième tome. Il réoriente son histoire de la sexualité à la fin de sa vie (sans y aboutir complètement du fait de son décès) vers une histoire de la subjectivité et une herméneutique de soi. Le problème des rapports entre le sujet et les « jeux de vérité » (« ensemble de règles de production de la vérité »)[85] ne concerne plus les pratiques coercitives (par exemple dans le cas de la psychiatrie et du système pénitentiaire), mais une pratique d'autoformation du sujet, ce que Foucault appelle une « pratique ascétique »[86].

Dans un entretien, l'auteur précise :

> [c]'est ce que l'on pourrait appeler une pratique ascétique, en donnant à ascétisme un sens général, c'est-à-dire non pas le sens d'une morale de la renonciation, mais celui d'un exercice de soi sur soi par lequel on essaie de s'élaborer, de se transformer et d'accéder à un certain mode d'être. (Foucault, 1994b, p. 709)

---

[85] L'échange de Foucault avec son interlocuteur au cours d'un entretien clarifie la notion de « jeux de vérité » : « - [...] *dans les jeux de vérité, la question se pose de savoir qui dit la vérité, comment il la dit et pourquoi il la dit. Dans le jeu de vérité, on peut jouer à dire la vérité : il y a un jeu, on joue à la vérité ou la vérité est un jeu.*
- Le mot 'jeu' peut vous induire en erreur : quand je dis 'jeu', je dis un ensemble de règles de production de la vérité. Ce n'est pas un jeu dans le sens d'imiter ou de faire la comédie de ... ; c'est un ensemble de procédures qui conduisent à un certain résultat, qui peut être considéré, en fonction de ses principes et de ses règles de procédure, comme valable ou pas, gagnant ou perdant. [...]
- *Cela va ensemble avec le problème de la communication, car, dans une société où la communication a un degré très élevé de transparence, les jeux de vérité sont peut-être plus indépendants des structures de pouvoir.*
- [...] L'idée qu'il pourra y avoir un état de communication qui soit tel que les jeux de vérité pourront y circuler sans obstacle, sans contraintes et sans effets coercitifs me paraît de l'ordre de l'utopie. C'est précisément ne pas voir que les relations de pouvoir ne sont pas quelque chose de mauvais en soi, dont il faudrait s'affranchir ; je crois qu'il ne peut pas y avoir de société sans relations de pouvoir, si on les entend comme stratégies par lesquelles les individus essaient de conduire, de déterminer la conduite des autres. Le problème n'est donc pas d'essayer de les dissoudre dans l'utopie d'une communication parfaitement transparente, mais de se donner des règles de droit, les techniques de question et aussi la morale, l'*éthos*, la pratique de soi, qui permettront, dans ces jeux de pouvoir, de jouer avec le minimum possible de domination. » (Foucault, 1994b, p. 725-727)

[86] La définition de l'*âskhesis* dans l'Encyclopædia Universalis : « Revenir à soi ne signifie pas se prendre comme objet de connaissance, mais intensifier la présence en soi de manière à bien se préparer pour l'action, et à s'accompagner dans l'existence. » (Gros, s. d.) « Il ne s'agit pas de réduire la distance entre ce que je suis vraiment et ce que je crois que je suis, mais entre ce que je dis qu'il faut faire et ce que je fais réellement. » (Gros, s. d.).

N'oublions pas de remarquer que cet exercice de soi sur soi, malgré tout, reste un privilège dans le monde gréco-romain.

> [C]'est la marque d'une supériorité sociale, par opposition à ceux qui doivent s'occuper des autres pour les servir ou encore s'occuper d'un métier pour pouvoir vivre. L'avantage que donne la richesse, le statut, la naissance se traduisent par le fait qu'on a la possibilité de s'occuper de soi-même. (Foucault, 1994c, p. 355)[87]

Le philosophe dans l'Antiquité (dans la personne duquel Foucault trouve un écho personnel) a le privilège de l'homme qui se soucie à la fois de lui-même et des autres[88].

Il est important de souligner que les pratiques de liberté chez les Grecs correspondent à une réalité déjà éthique en soi-même[89].

> La liberté est la condition ontologique de l'éthique. Mais l'éthique est la forme réfléchie que prend la liberté. [..] Le souci de soi a été, dans le monde gréco-romain, le monde dans lequel la liberté individuelle – ou la liberté civique jusqu'à un certain point[90] – s'est réfléchie comme éthique. (Foucault, 1994b, p. 712)

---

[87] L'exercice des pratiques de liberté exige un certain degré de libération. « [...] la libération est parfois la condition politique ou historique pour une pratique de liberté. [...] La libération ouvre un champ pour de nouveaux rapports au pouvoir, qu'il s'agit de contrôler par des pratiques de liberté. » (Foucault, 1994a, p. 711)

[88] Il est intéressant de remarquer que, aujourd'hui, par une certaine conception du statut d'artistes et de chercheurs universitaires, ces derniers tentent de revendiquer ce privilège des Antiques (et de Foucault). Est-ce que cette tendance est motivée par la bienveillance généralisée, comme chez Sénèque ou plutôt par la volonté de se libérer d'un système qui ne permet cependant pas de s'affranchir de l'autorité et des préjugés ?

[89] « On peut dire que dans toute la philosophie antique, le souci de soi a été considéré à la fois comme un devoir et comme une technique, une obligation fondamentale et un ensemble de procédés soigneusement élaborés. » (Foucault, 1994c, p. 355)

[90] « Je pense que, dans la mesure où la liberté signifie, pour les Grecs, le non-esclavage – ce qui est tout de même une définition de la liberté assez différente de la nôtre -, le problème est tout entier politique. Il est politique dans la mesure où le non-esclavage à l'égard des autres est une condition : un esclave n'a pas d'éthique. La liberté est donc en elle-même politique. Et puis, elle a aussi un modèle le politique, dans la mesure où être libre signifie ne pas être esclave de soi-même et de ses appétits, ce qui implique qu'on établisse à soi-même un certain rapport de domination, de maitrise, qu'on appelait *archê* – pouvoir, commandement. » (Foucault, 1994b, p. 714)

Le « souci de soi » a été compris différemment au cours de l'histoire. Il lui a été reproché, notamment dès le début du christianisme, d'être une forme d'individualisme. À ce propos, Foucault analyse l'évolution de cette pratique.

> S'occuper de soi a été, à partir d'un certain moment, volontiers dénoncé comme étant une forme d'amour de soi, une forme d'égoïsme ou d'intérêt individuel en contradiction avec l'intérêt qu'il faut porter aux autres ou avec le sacrifice de soi qui est nécessaire. Tout cela s'est passé pendant le christianisme, mais je ne dirai pas que c'est purement et simplement dû au christianisme. La question est beaucoup plus complexe, car, dans le christianisme, faire son salut est aussi une manière de se soucier de soi. Mais le salut s'effectue dans le christianisme par la renonciation de soi. (Foucault, 1994b, p. 712)

Même si centré sur l'individu de prime abord, le « souci de soi » en tant qu'éthique implique des rapports complexes avec les autres.

> L'*éthos* implique aussi un rapport aux autres, dans la mesure où le souci de soi rend capable d'occuper, dans la cité, dans la communauté ou dans les relations interindividuelles, la place qui convient – que ce soit pour exercer une magistrature ou pour avoir des rapports d'amitié[91]. Et puis le souci de soi implique aussi le rapport à l'autre dans la mesure où, pour bien se soucier de soi, il faut écouter les leçons d'un maître. On a besoin d'un guide, d'un conseiller, d'un ami, de quelqu'un qui vous dise la vérité. Ainsi, le problème des rapports aux autres est présent tout au long de ce développement du souci de soi. (Foucault, 1994b, p. 714-715)

Foucault ajoute également, et c'est important, que « [i]l n'y a pas à faire passer le souci des autres avant le souci de soi ; le souci de soi est éthiquement premier, dans la mesure où le rapport à soi est ontologiquement premier. » (Foucault, 1994b, p. 715) Puis, il dit :

> Le souci de soi est bien entendu la connaissance de soi – c'est le côté socratico-platonicien[92] –, mais c'est aussi la connaissance d'un certain nombre de règles

---

[91] « Celui qui se soucie de soi, au point de savoir exactement quels sont ses devoirs comme maitre de maison, comme époux ou comme père, se trouvera avoir avec sa femme et ses enfants le rapport qu'il faut. » (Foucault, 1994a, p. 717)

[92] « Dans l'*Apologie*, on voit Socrate se présenter à ses juges comme le maitre du souci de soi. Il est celui qui interpelle les passants et leur dit : vous vous occupez de vos richesses, de votre réputation et des honneurs ; mais de votre vertu, et de votre âme, vous ne vous préoccupez pas. [...] en apprenant aux citoyens à s'occuper d'eux-mêmes (plutôt que de leur bien), on leur apprend aussi à s'occuper de la cité

> de conduite ou de principes qui sont à la fois des vérités et des prescriptions. Se soucier, c'est de s'équiper de ces vérités : c'est là où l'éthique est liée au jeu de la vérité. (Foucault, 1994b, p. 713)

En somme, selon Foucault, il n'y a pas de sujet souverain et fondateur, une forme universelle de sujet que l'on pourrait retrouver partout. Il pense plutôt que « le sujet se constitue à travers des pratiques d'assujettissement, d'une façon plus autonome, à travers des pratiques de libération, comme dans l'Antiquité, à partir, bien entendu, d'un certain nombre de règles, styles, conventions, qu'on retrouve dans le milieu culturel. » (Foucault, 1994i, p. 733)[93] Le sujet est compris par Foucault comme un principe du soi perpétuel ; « [s]'occuper de soi n'est donc pas une simple préparation momentanée de la vie ; c'est une forme de vie. »[94] (Foucault, 1994c, p. 356) Dans le monde gréco-romain, l'idée de s'engager était liée à être maître de soi, sans qu'il y ait une dualité entre pensée et être, action et être, ou encore travail et être. L'engagement est mis en action par les pratiques qui visent un travail à effectuer sur soi-même. Ainsi, l'engagement pour Foucault n'est pas seulement le fait de prendre position et de s'impliquer publiquement dans un débat, mais ce sont avant tout les techniques appliquées sur soi-même qui constituent la pratique de liberté.

Après avoir apprivoisé les termes foucaldiens de la « pratique de liberté » et de la « constitution de soi », ce chapitre aborde les modes d'action associés à ces principes. Ces derniers m'ont conduite à l'invention des techniques de vie que je traite dans le troisième chapitre. Plusieurs types d'action ont été investis pendant la thèse-création, à savoir (1) le processus d'enregistrement quotidien et (2) le processus de mémorisation

---

elle-même (plutôt que de ses affaires matérielles). Au lieu de le condamner, ses juges feraient mieux de récompenser Socrate pour avoir enseigné aux autres à se soucier d'eux-mêmes. » (Foucault, 1994b, p. 353) Cette citation de Foucault est pour démontrer que dans l'Antiquité classique ou tardive se soucier de soi-même est une fonction utile pour la société.

[93] Foucault prend garde et dit qu'« il ne s'agit pas de découvrir une vérité dans le sujet ni de faire de l'âme le lieu où réside, par une parenté d'essence ou par un droit d'origine, la vérité ; il ne s'agit pas non plus de faire de l'âme l'objet d'un discours vrai. [...] Il s'agit tout au contraire d'armer le sujet d'une vérité qu'il ne connaissait pas et qui ne résidait pas en lui ; il s'agit de faire de cette vérité apprise, mémorisée, progressivement mise en application, un quasi-sujet qui règne souverainement en nous. » (Foucault, 1994c, p. 362)

[94] Le terme de forme, selon son étymologie, dérive du latin médiéval *forma* (XIII[e] siècle) qui signifie « principe interne d'unité des êtres » en philosophie, selon Rey (Rey, 2012, p. 1381).

qui sont intimement liés (3) dans le processus de création au sein de la pratique artistique. Ces trois processus participent au processus de subjectivation, tel qu'étudié par Foucault et que je place dans la perspective de l'acte de s'engager.

2.1 Enregistrer la vie dans le quotidien

Partons d'un geste simple, *in medias res :* j'enregistre des moments de ma vie quotidienne en vidéo. Non pas pour transcrire le quotidien, mais plutôt pour le cadrer. Cet acte est déterminé par l'attention que je porte aux détails et par un choix sur ce qui est retenu et enregistré. L'acte de saisir un instant comprend une sélection volontaire. Autrement dit, je ne suis aucunement animée par la cueillette sans fin qui documenterait mon vécu. De mon point de vue, la qualité passagère de la vie ne peut pas être immortalisée, même si elle peut faire l'objet d'inscription numérique par mes vidéos. Grâce aux technologies qui captent l'image du réel avec la lumière (la photographie, le cinéma, la vidéo), les représentations du réel semblent être authentiques. Mais ce qui est représenté et ce qui est présent, ou encore, ce qui est enregistré (capté et stocké) et ce qui est vécu, renvoient à deux choses différentes. Alors, pourquoi favoriser l'ancrage dans le réel comme point de départ pour mes enregistrements vidéographiques ? Autrement dit, quelle est la force du réel qui est recherchée (au sens propre, par un viseur et un objectif) par ces enregistrements ? Y a-t-il des caractéristiques de la vie quotidienne qui s'imprègnent dans ses enregistrements ? Cette première partie du chapitre tente de proposer des pistes de réflexion à partir de ces questions qui émergent dans la pratique d'enregistrement.

Afin de voir plus clair dans ces interrogations, j'évoque très brièvement trois pratiques d'enregistrements : celle de Dziga Vertov au début du XX^{e} siècle et celles d'Andy Warhol et de Jonas Mekas au milieu du XX^{e} siècle. Je me consacre au développement plus ample de la question des « arts d'existence » dans la troisième partie de ce chapitre et à l'étude des techniques employées, dans trois œuvres (de Naud, Onda et Price) et dans ma pratique, dans le troisième chapitre. Alors, sans entrer dans les détails,

j'évoque ces trois pratiques qui sont exemplaires d'après moi pour l'attention accordée à la captation de la vie quotidienne.

À partir de la tension entre la vie vue et la vie vécue, Dziga Vertov, dans ses écrits sur le ciné-œil (« kinoglaz ») et dans ses films (notamment celui de 1929, intitulé *L'homme à la caméra*), avance l'idée que la caméra est l'œil plus parfait que l'œil humain. Grâce à la caméra et au montage, Vertov vise un « ciné-déchiffrement communiste du monde » qu'il décrit de la manière suivante en 1923 : « 1. kino-eye, challenging the human eye's representation of the world and offering his own 'I see' and 2. the kinok-editor, organizing the minutes of the life-structure seen *this way* for the first time. » (Michelson, 1984, p. 21) Vertov refuse le « ciné-drame artistique » avec ses scénarios, acteurs, studios et décors, qui correspond pour lui à un « opium du peuple » coupable d'« hébéter et de suggestionner » le spectateur. Par son double travail à la caméra et au montage, il cherche à révéler une vérité (« kino-pravda »), rendue visible à l'œil humain seulement grâce à la machine[95].

Une autre approche, dont l'origine se trouve dans la même tension, est celle d'Andy Warhol. Tandis que la caméra et les images tournées de Vertov sont en perpétuel mouvement, chez Warhol la caméra est posée. Dans le *Factory*, lieu culte new-yorkais à partir des années 1960, se mêlent à la fois la production et la diffusion des œuvres d'art et l'espace de vie festif. Pour Warhol, il s'agit, dans ce cadre, d'enregistrer des événements de la vie quotidienne avec des plans fixes en recourant au temps réel et aux collaborations avec des acteurs non professionnels[96]. Dans sa démarche, Warhol cherche à entretenir une relation non pas affective ou sentimentale avec le sujet, mais à le définir sous l'angle de la machine à reproduction, ce dont témoignent par ailleurs ses sérigraphies sur toile.

---

[95] « I am kino-eye. I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it. » (Michelson, 1984, p. 17)

[96] Il est intéressant de noter que les films de Warhol visent à déstabiliser les codes du cinéma soi-disant traditionnel par le dispositif de projection, soit le double écran, soit la surimpression, soit encore la permutation des séquences.

En somme, Vertov et Warhol utilisent la caméra pour sa qualité *machinique*, d'un côté pour désigner une vision plus vraie que celle de l'être humain, de l'autre côté pour monnayer, au bout du compte, la reproduction de l'image du réel[97]. Je remarque que dans les deux cas, la perception humaine est effacée en faveur de l'enregistrement par la machine. Malgré leurs divergences majeures à l'égard de leur vision du rôle de l'art, révolutionnaire et commercial respectivement, ils s'opposent radicalement à la démarche moderniste à caractère autoréférentiel et autotélique (qui s'accomplit par lui-même) de l'œuvre. Quant à moi, c'est précisément à partir de la présence de l'humain et de sa perception que j'établis ma pratique.

D'un côté, ma démarche d'enregistrement accentue ma qualité de présence dans le quotidien, mais de l'autre, elle la canalise aussi. Premièrement, le fait d'avoir ma caméra avec moi, et le plus souvent possible, permet à mes sens, à ma perception, d'être en éveil, en tout cas, de s'ouvrir à ce qui se passe dans le présent. Tout moment pourrait être potentiellement enregistré. Ma perception du temps, c'est-à-dire ma perception des durées, ma perception des rythmes et ma perception de l'ordre temporel et de la simultanéité, s'élargit grâce à mon attention. J'arrive à reconnaître et agrandir des détails par la concentration, à me donner à voir ce que je n'ai pas l'habitude de regarder. Deuxièmement, mon attention est partagée entre l'action et l'observation, entre la participation aux évènements en cours et la prise en main de l'enregistrement. Je suis constamment dans un état où je dois faire des choix et reconnaître pourquoi ces choix ont été faits et pourquoi pas d'autres.

L'artiste qui problématise, par son travail avec le plus de clarté selon moi, cette double posture d'acteur et d'observateur du quotidien est Jonas Mekas. Sa démarche renvoie à un mode d'être avec la caméra. Autrement dit, il appréhende le monde autour de lui

---

[97] Andy Warhol dit, « I want everybody to think alike. I think everybody should be a machine » (Warhol *et al.*, 2001, p. 50). Il remarque également que « Business art is the step that comes after art. I started as a commercial artist, and I want to finish as a business artist. Being good in business is the most fascinating kind of art. During the hippie era people put down the idea of business. They'd say 'money is bad' and 'working is bad'. But making money is art, and working is art - and good business is the best art. » (Warhol, 1975, p. 92)

à travers sa caméra qui fait figure de prothèse, une sorte d'extension greffée à son corps et suivant ses mouvements. La caméra n'enregistre donc pas des images neutres, car, pour Mekas, chaque image affirme une « vision personnelle »[98] (la dichotomie qui divise l'objectivité et la subjectivité s'en trouve faussée). De cette manière, l'artiste diverge des deux pratiques d'enregistrement vues plus haut. Avec sa pratique d'enregistrement, Mekas souligne l'importance des impressions personnelles du regard immédiat qu'il porte sur la réalité. Il précise succinctement dans la brochure de l'Anthology Film Archive d'avril à juin 2010, que le *journal intime filmé*[99], genre cinématographique qu'il a lui-même fondé, correspond, pour l'essentiel, à poser une réflexion sur le vécu dans l'immédiateté du moment présent.

> Since 1950 I have been keeping a film diary. I have been walking around with my Bolex and reacting to the immediate reality: situations, friends, New York, seasons of the year. On some days I shot ten frames, on others ten seconds, still on others ten minutes. Or I shot nothing. When one writes diaries, it's a retrospective process: you sit down, you look back at your day, and you write it all down. To keep a film (camera) diary, is to react (with your camera) immediately, now, this instant: either you get it now, or you don't get it at all.

Repas en solitaire ou plus souvent en compagnie des amis, scènes de travail, d'entretien, conversations, soirées et concerts, moments de contemplation (de la pluie, des plantes, de la mer), voyages... la captation permanente saisit tout cela, à la fois dans sa quotidienneté, qui par nature repose sur la répétition, et dans son caractère nouveau perçu à chaque réapparition, source de différence. L'enregistrement systématique de Mekas en tant que mode d'être est une mise en valeur artistique de la vie quotidienne qui change la perception du quotidien lui-même. Par le biais de cette transcription et de l'utilisation des fragments de la vie quotidienne en tant que sujet,

---

[98] Mission première du Filmmakers' Coop (Mekas, s. d.-b) et de l'Anthology Film Archives (Hill *et al.*, 1970). Cf. *Anti-100 Years of Cinema Manifesto de Jonas Mekas* (Mekas, s. d.-a)

[99] Le genre de *diary film* est également important pour la pratique de plusieurs autres artistes, à savoir Joël Bartolomeo, Sadie Benning, Ian Breakwell, Jonathan Caouette, Tonino de Bernardi, Su Friedrich, Gérard Courant, Howard Guttenplan, Marcel Hanoun, Teo Hernandez, Lynn Hershman Leeson, Robert Huot, Peter Hutton, Nobuhiro Kawanaka, Erkki Kurenniemi, Jim McBride, Taylor Mead, Marie Menken, Joseph Morder, Andrew Noren, Hiroyuki Oki, David Perlov, Dieter Roth, Carolee Schneemann, Jack Smith, Warren Sonbert, Shiroyasu Suzuki, Andras Szirtes. Notons, que cette liste est indicative et non pas exhaustive.

Mekas rejette, pas seulement sous l'angle du style, mais du contenu aussi, la technique dite « professionnelle ». Pour ces films, il ne prépare pas de mises en scène, ni de scénario, car la vie et l'œuvre s'embrassent considérablement.

Ces trois types de pratiques d'enregistrement de la vie quotidienne (celle de Vertov, de Warhol et finalement de Mekas) me permettent de présenter ma pratique vidéographique comme un mode de vie sensible au quotidien et par lequel je manifeste mon engagement. Dans ce qui suit, je tente de problématiser ma pratique d'enregistrement à partir (1) de l'expérience vécue du quotidien, (2) de la captation pour cadrer le quotidien et finalement (3) du stockage compris comme une mise au repos des matériaux enregistrés. Ces enregistrements vidéographiques de la vie quotidienne m'amènent à assumer un cadrage personnel, garant d'une constitution de soi.

2.1.1 Vivre son quotidien : l'expérience

Comme il a déjà été dit, ma démarche artistique s'inscrit dans le quotidien[100]. Cette attention accrue à la vie quotidienne recèle nombre d'enjeux que traite à différents endroits cette thèse-création qu'il convient de commencer à éclairer. En s'appuyant sur les philosophes Bruce Bégout et Humberto Giannini, une première étape consiste à envisager la pertinence de s'interroger sur le quotidien.

Pour Bruce Bégout, le quotidien se confond dans le réel. Dans son ouvrage consacré à la « découverte du quotidien », l'auteur situe la source de son intérêt pour le réel de façon historique et du point de vue de la philosophie actuelle (qui suit la philosophie postmétaphysique et à propos de laquelle il considère qu'elle se trouve dans une

[100] Selon l'étymologie, l'expression du quotidien est empruntée au latin *quotidianus* « de tous les jours, journalier » ; « familier, habituel » et elle est dérivée de *quotidie* « chaque jour ». Je remarque que l'expression a les mêmes racines dans plusieurs autres langues européennes : *everyday* en anglais, *der Alltag* en allemand, *mindennap* en hongrois.

impasse[101]). Il s'agit, pour lui, de s'intéresser à ce qui est donné à tous, mais qui n'est pas partagé par tout le monde : la quotidienneté.

> Pour le dire sans apprêt, il n'existe pas de meilleure thérapie contre cette pose [causée par notre snobisme] que de se coltiner le réel, tout le réel, sans exception ni sélection, le réel gluant et insignifiant, parfois insolite, souvent saugrenu, toujours résistant. En s'abaissant à la considération des choses triviales, en se forçant à l'examen méticuleux de la banalité des faits qui nous entourent, en se rangeant à l'évidence qu'il n'existe pas d'autre réalité que ce monde-ci, on se guérit progressivement du mal de la dénégation. [...] C'est cet inlassable élan vers le monde de la vie qu'il s'agit de reprendre, aujourd'hui et demain, car la philosophie prend uniquement sens dans cette manière entêtée d'interroger l'ici et maintenant. (Bégout, 2005, p. 11)

Ce quotidien qui semble habituellement ne pas faire problème se situe pourtant, pour Bégout, au cœur de la philosophie actuelle ; ainsi que, d'après lui, dans une longue tradition philosophique[102]. Parce qu'il suscite d'une part ce type d'intérêt, ce rapport à la vie quotidienne fait d'autre part l'objet de nombreuses pratiques artistiques, non seulement en arts plastiques[103], mais dans d'autres disciplines également (en cinéma[104], musique[105], danse[106], *etc.*). Dans le quatrième chapitre de la thèse, je m'interroge sur l'origine de l'engouement pour le quotidien dans les années 1970 en France. Avant

---

[101] « [...] nous faisons l'expérience malheureuse de vivre à une époque maniériste qui, venant tout de suite après une période faste (celle de la critique de la métaphysique et de ses fondamentales), ne peut que reproduire sur un mode mineur, guindé et alambiqué les perfections désormais inaccessibles de sa devancière. » (Bégout, 2005, p. 11)

[102] Pensons à la philosophie de l'avenir de Feuerbach, aux premiers écrits de Marx, à la microscopie de Simmel, à l'analyse historico-critique de la modernité par Benjamin, à la pensée phénoménologique de Husserl à Merleau-Ponty, à l'analytique existentiale de Heidegger, etc. (Bégout, 2005, p. 12).

[103] Déjà dans la pratique des avant-gardes (des dadaïstes, des surréalistes et des lettristes) qui ont eu recours à une multiplicité de médiums artistiques.

[104] Par exemple la pratique d'enregistrement du cinéaste Alain Cavalier, qui, identiquement à Mekas, capte systématiquement les scènes de sa vie, sans avoir le but d'en monter un film à tout prix. « Le film donne à voir un homme qui n'existe qu'en tant que collecteur d'images et de sons. C'est le portrait de Cavalier en filmeur. Il ne peut vivre, aimer, et surtout regarder qu'à travers son viseur. Son journal filmé remplit son existence et ce qui n'était au début qu'un exercice (filmer comme un athlète fait chaque jour ses dix kilomètres à pied ou le pianiste des gammes) est devenu son identité. » (Prédal, 2008, p. 110)

[105] Notons pour l'instant l'importance de l'émergence de la musique concrète ; voir Chion (2009).

[106] Je trouve particulièrement intéressant la lecture cinématographique de Sharon Lockhart de l'héritage de la chorégraphe Noa Eshkol (1920-2007). Grâce à une recherche approfondie et en travaillant en étroite collaboration avec des danseurs de Noa Eshkol, Lockhart met en lumière sa compréhension de leurs rythmes au jour le jour et leurs mouvements routiniers. Avec sa caméra, elle chorégraphie (à son tour) et enregistre cette expérience commune de la collaboration. Voir l'exposition *Sharon Lockhart | Noa Eshkol*, à partir du 2 novembre 2012 jusqu'au 24 mars 2013 au New Museum, New York.

cela, commençons alors par dire que ma pratique s'inscrit dans cette histoire des pratiques artistiques. En ce qui me concerne (autant qu'en ce qui concerne les Grecs ou Foucault), le quotidien constitue une méthode d'approche de la vie humaine. Il incite à réaliser une recherche sur soi-même et sur l'expérience commune.

En général, nous définissons le quotidien en tant que « ce qui appartient à la vie de tous les jours ; réalité de tous les jours » (ATILF *et al.*, s. d.). C'est seulement à partir du milieu de XIX^{e} siècle que l'on parle de quotidienneté, à savoir le « caractère de ce qui se répète chaque jour ; manifestation quotidienne d'un phénomène » (ATILF *et al.*, s. d.). Bégout définit cette notion centrale comme suit :

> Par quotidien (que cela renvoie à la vie ou au monde qu'il qualifie), nous entendons tout ce qui dans notre entourage nous est immédiatement accessible, compréhensible et familier en vertu de sa présence régulière. Cette portion de l'espace dans laquelle nous nous sentons en terrain connu peut être plus ou moins grande, plus au moins solide, aller du « chez soi » au pays natal tout entier, mais elle se présente toujours avec les traits d'une affinité intime. Est quotidien [...], comme indique son étymologie latine [...], tout ce qui se répète jour après jour. La répétition dans le temps (habitudes, coutumes, traditions, etc.) et dans l'espace (endroits familiers, le chez soi, les parcours habituels) définit [donc] en première approximation le quotidien. [L]e quotidien ne désigne pas la qualité particulière d'une chose, ou sa valeur intrinsèque (comme l'adjectif ordinaire peut le faire), mais simplement son mode de manifestation. C'est le domaine de l'expérience habituelle, de ce qui se reproduit et est reproductible. (2005, p. 37-38)

Ainsi, Bégout s'intéresse à la constitution du monde de la vie en se concentrant sur le « processus de quotidianisation ». Celui-ci « réside dans la domestication de l'univers inconnu au profit de la création d'un environnement familier » (Bégout, 2005, p. 13). Le quotidien désigne le mode régulier de manifestation du réel qui est qualifié de familier par nature. D'après l'auteur, la quotidienneté s'ordonne selon une triple configuration, à savoir spatiale, temporelle et causale. Autrement dit, le quotidien se caractérise principalement par la répétition, autant au niveau topographique (les chemins parcourus chaque jour, du domicile au travail par exemple), au niveau chronologique (succession des heures, des jours de la semaine, des saisons par

exemple), qu'au niveau logique (types de compréhension dont certains correspondent à l'habitude). Un des effets de ces répétitions se repère dans ce que l'on nomme la routine.

Ces circularités de la routine sont saisies également par Humberto Giannini, dont la méthode philosophique consiste à réaliser un journal intime. Pour cet auteur, un trait important du rapport au quotidien est à comprendre dans le retournement de la routine contre elle-même, sa mise en déroute, sa transgression. Si le quotidien se retrouve dans les lieux et les temporalités d'un réel familier, il devient tout autant à l'occasion méconnaissable ou étrange. Il marque ce qui peut se déliter « à l'intérieur » de ce familier par accident ou par choix. Il s'agit donc, pour l'auteur, d'attirer l'attention sur le double mouvement paradoxal du soi : le premier qui suggère de continuer à être soi-même (« un Soi-même captif » qui s'approprie et se familiarise) et le deuxième, qui à son tour suggère de se mettre en congé (un laisser-faire comme « disponibilité de Soi », pour accueillir le nouveau ou l'étrange). Pour Giannini, l'écriture au quotidien permet de dépasser l'*acédie* (emprunté au grec ancien, signifie négligence et indifférence) en tant qu'elle condamne la vie quotidienne à n'être qu'un univers familier. Le concept de l'*acédie* désigne un manque de soin, une forme de pratique qui indique que quelque chose n'a pas été soigné. L'auteur, en faisant l'archéologie de ses sentiments, tels que ceux de la lassitude et de l'ennui, montre sa vulnérabilité dans la vie quotidienne. Ainsi, ce travail dans le quotidien est pensé par Giannini comme une transgression cognitive (« en vertu de la disponibilité que quelque chose se révèle à nous ») et éthique (« se laisser interpeller et dévoiler par l'autre »). La particularité de l'ouvrage de Giannini se retrouve dans l'audace avec laquelle il continue sa réflexion[107] malgré la découverte de cette vulnérabilité. Avec les mots de Paul Ricœur, qui a préfacé son ouvrage :

> avant d'être acte de se rassembler soi-même, la réflexion [chez Giannini] consiste en un *être affecté par ce qui se passe.* Ce qui se passe est un pouvoir qui advient et éveille le soi à lui-même. La liberté cesse alors d'apparaître

[107] La « réflexion quotidienne » est en chemin entre la réflexion spatio-temporel du quotidien (dans la mesure où la vie quotidienne décrit un mouvement réflexif car elle revient constamment au même point de départ spatial et temporel) et la réflexion psychique chez Giannini.

> comme disponibilité gratuite permanente de soi-même ; il faut encore qu'elle soit révélée à elle-même. (Ricœur, 1992, p. 10)

De même, je poursuis dans ma pratique le geste d'enregistrement avec un intérêt prononcé pour ce qui survient et peut survenir dans le quotidien. Grâce à ma perception et à ma mémoire, je cherche à saisir le potentiel d'étrange ou de non familier que le hasard ou les incidences portent en eux, en accord avec la réflexion de Giannini. Cette faculté de saisir le potentiel – que la littérature anglaise appelle la *serendipity* depuis Horace Walpole (1754), notion remise au goût du jour grâce au travail de Sylvie Cattelin (2014) – est un aspect primordial de la créativité humaine. Il ne s'agit pas seulement de coups de chance, mais surtout d'imagination, de sagacité, de curiosité, d'une certaine connaissance préalable pour pouvoir poser un autre regard et s'ouvrir à d'autres hypothèses, pour faire preuve de ténacité et d'intérêt pour ce que l'on ne comprend pas ou pour ce qui semble être évident.

Les deux auteurs, Bégout et Giannini, se concentrent également sur le « processus de quotidianisation ». Ce processus vise respectivement la familiarisation et l'hospitalité. Vivre son quotidien est, pour Giannini, la recherche d'une expérience commune[108] ; malgré la solitude du vécu, c'est une ouverture à ce qui se passe et peut être partagé. Ce qui est un travail de recherche à accomplir chez Giannini, est de l'ordre de l'« insistance de la vie » chez Bégout.

> Ce qui oblige l'homme quotidien à bricoler ainsi avec les schèmes habituels et typiques de son expérience du monde tient dans le caractère insistant de la vie humaine. C'est cette insistance vitale, corrélative de l'extase de la transcendance dans le monde, qui donne à toute action quotidienne la marque d'une charge nécessaire. Il s'agit donc de repenser la *praxis* humaine, conçue dans sa relation entre la satisfaction des besoins et la transformation technique et laborieuse du monde, dans le droit fil de l'insistance de la vie qui incarne la puissance originelle mettant en mouvement l'existence humaine et contraignant son ouverture au monde à se refermer partiellement sur le domaine clos et fini des occupations du quotidien. *Que la vie insiste* ne signifie pas simplement qu'elle est portée par la tendance biologique de l'autoconservation, mais qu'elle

[108] L'auteur s'inspire de l'ouvrage intitulé *Phèdre* qui témoigne de la recherche platonicienne d'« une commune mesure qui rend co-mesurables les expériences » (Giannini, 1992).

> exprime tout de suite *le caractère existentiel double de l'humanité* en tant que maintien de soi dans l'ouverture à l'autre que soi. (Bégout, 2005, p. 524)

À la suite de ces considérations philosophiques, je retiens trois éléments en tant que clefs de voûte pour la problématisation de ma pratique dans le quotidien. Le premier consiste à briser la routine et à se rendre disponible pour accueillir ce qui se passe dans le quotidien, se laisser être touché par ce qui advient (en ce qui a trait à l'inattendu ou à l'imprévu). Le deuxième, lié au premier, est de saisir dans l'immédiat les découvertes passagères. Le troisième est de maintenir sur la durée la curiosité qui mène à une réflexion continue, ce que j'appelle un silence à soi dans l'« écriture de soi » (en l'occurrence avec les enregistrements, y compris la captation et le stockage des vidéos). Ces éléments rassemblés, nous pouvons désormais parler de l'instauration d'un mode de vie qui vise le « souci de soi » (le concept antique décrit par Foucault) au lieu du « manque du souci de soi » (le concept antique repris par Giannini).

Jusqu'ici, j'ai tenté de problématiser l'expérience de la vie quotidienne. Dans le prochain sous-chapitre, je m'intéresse à lier cette expérience à l'enregistrement. Comme l'expérience de la vie quotidienne et l'enregistrement se mêlent, l'attention que je porte au quotidien est forcément déjà intéressée. Il s'agit d'une pratique volontaire à partir de la perception du quotidien grâce à la disponibilité d'accueillir ce qui arrive. Le philosophe de la réception esthétique et de la définition de l'art Jean-Marie Schaeffer comprend l'« expérience esthétique »[109] comme une relation interactive avec le monde plutôt que comme une certaine façon de vivre consciemment cette expérience. Son argumentaire repose sur l'évolution des sciences[110] au sujet de l'expérience esthétique. Bien que je reconnaisse le caractère fondamental de ces

[109] L'« expérience esthétique » pour Schaeffer est une modalité d'expérience spécifique qui exploite le répertoire commun de nos ressources attentionnelles et affectives en leur important une inflexion non seulement particulière, mais à bien des égards singulière (Schaeffer, 2015). À cet égard, l'expérience esthétique ne se définit pas par un but, c'est-à-dire qu'elle constitue un traitement attentionnel non contraint par une tâche spécifique (correspondant à l'aspect « dépragmatisée » de l'expérience esthétique).

[110] Schaeffer réfère aux nombreux auteurs de différentes disciplines (psychologie, neuroscience, linguistique, philosophie) qui ont élargi la cognition aux processus sensorimoteurs (motricité, perception, émotions, coordination, imagerie, émulation, simulation) et aux différents substrats (membres, organes, artefacts, régularités environnementales).

avancées, notamment la réflexion sur l'expérience esthétique perceptivo cognitive, je me concentre dans ma thèse sur les pratiques conscientes pour aborder des expériences[111]. C'est pourquoi mon attention se porte sur les conduites de vie et non pas sur ce qui concerne la réception en tant que telle.

Étant donné que l'expérience du quotidien comprend chez moi une pratique artistique vouée à l'enregistrement (dans sa potentialité au quotidien), il m'apparaît important de parler des appareils que j'utilise dans ce mode de fonctionnement pour ce qu'ils me permettent de réaliser depuis et dans cette dite expérience du quotidien. Vivre dans le quotidien ne peut pas se résumer à une expérience pure ; les pratiques quotidiennes, quelles qu'elles soient, sont influencées par des usages technologiques. Vivre son quotidien signifie également vivre avec les technologies de notre époque. Une réflexion s'avère donc nécessaire quant à la présence et l'impact des appareils utilisés dans la vie quotidienne. Nous avons déjà constaté leur portée dans le cas de Jonas Mekas, dont l'usage de la caméra suggère une transformation de l'outil d'enregistrement en une extension du corps, une prothèse (Déotte, 2008). Mekas, à son arrivée à New York après la 2e Guerre mondiale, achète une caméra Bolex bon marché pour débuter sa pratique d'enregistrement en images en mouvement. À l'époque, l'emploi de cet appareil était largement répandu aux États-Unis. Une économie de consommation et un marché établi facilitaient à la fois l'achat de l'appareil et des pellicules, leur développement, finalement leur diffusion. D'une façon semblable, je possède une caméra (de marque Sony HDR-CX900), que l'on appelle dans le jargon « consumer camera » (expression anglophone qui explicite le lien entre le produit et son consommateur), ou « caméra amateur » (expression francophone qui souligne la différence avec les caméras professionnelles). Cette caméra, comme celle de Mekas, est qualifiée de basse technologie (*low-tech* par opposition à *high-tech*) pour sa simplicité d'usage, son coût relativement bas et sa popularité. Il est aussi important de

[111] Pensons également à Foucault dont la volonté de comprendre la subjectivation comme processus (en termes de techniques et de pratiques) est profondément mise en question par la philosophie zen [qu'il tente quand-même de comprendre (Eribon, 1991, p. 329)]

souligner que la « vidéo numérique », contrairement au film sur pellicule, ne représente pas de grand coût à la captation non plus. En conséquence, l'usage des technologies numériques procure une relative liberté[112]. D'un certain point de vue, on pourrait dire qu'elle reflète un statut social. De plus, à partir du moment où « tout le monde » peut avoir accès à cet appareil, celui-ci deviendrait même « rattaché » au corps de manière générale. De ce constat, j'arrive à l'autre dimension essentielle de la technologie utilisée : sa mobilité. Dans ma pratique, la facilité d'usage de l'appareil, le fait de pouvoir le porter à bout de bras et de le déplacer avec aisance grâce à son poids léger jouent un rôle très important. C'est précisément pour cela, pour cette caractéristique de prime abord anodine, que je peux garder ma caméra toujours sur moi.

En somme, l'expérience de la vie et de la pratique artistique, grâce à la technologie, se complètent de façon inédite et forgent un mode d'existence et une nouvelle esthétique. Les caractéristiques conviviales de l'appareil (léger de sa taille, et peu couteux) font en sorte que son usage peut s'intégrer facilement à la vie quotidienne. À partir de ce moment où ma pratique d'enregistrement façonne mon expérience de la vie quotidienne, elle crée « un dispositif dont la caméra occupe le centre, pas en tant qu'enregistreur neutre, mais comme partie prenante du triangle auteur – appareil de prise de vue – personnes filmées. » (Prédal, 2008, p. 68)

2.1.2 Cadrer son quotidien : l'enregistrement comme captation

Nous avons vu à quel point vivre son quotidien (à la fois aux plans cognitif et éthique) présuppose déjà un soin apporté tant à soi-même et à son entourage qu'à ses outils (en lien avec l'objet technique). Le geste d'enregistrement advient lorsqu'il y a une certaine disponibilité pour dérouter la routine, pourrait-on dire après tout ce qui précède.

---

[112] Pip Chodorov, éditeur des films expérimentaux chez *Re:Voir* et défenseur de la survie du cinéma en tant que médium, remarque souvent dans nos discussions que les technologies numériques demandent des infrastructures très lourdes, même plus lourdes au niveau budgétaire que celle pour le développement et la diffusion du cinéma sur pellicule.

Quelque part, c'est l'instauration de la répétition dans le quotidien qui permet cette ouverture à l'inconnu et, donc, à son possible enregistrement.

Dans ma vie, je pose des gestes dans le quotidien dont la visée est d'établir un mode de vie qui, de par sa répétition, de par sa continuité, fait naître chez moi un sentiment de stabilité. En l'absence de ces gestes quotidiens, à cause d'un changement radical, comme un déménagement[113], la pratique d'enregistrement peut alors représenter un refuge. Autrement dit, la pratique de l'enregistrement peut avoir un effet constitutif du quotidien[114]. De prime abord, quand il s'agit de surmonter les difficultés d'un nouveau milieu et d'établir un mode de vie, la conquête d'un nouveau quotidien passe par cette pratique d'enregistrement nécessaire.

Cette attitude se manifeste davantage dans mes déplacements. Ils ne sont bien sûr pas liés à un changement radical (comme l'immigration), mais ils créent cependant une mise en congé temporel de mes habitudes. Un grand nombre de mes vidéos ont été enregistrées en voyage, en visite, en randonnées (que ce soit en forêt ou en montagne), sans pour autant m'abandonner à une itinérance « touristique ». À ces occasions, l'ouverture se manifeste après avoir délaissé les lieux et les gestes accoutumés. La durée souvent délimitée de ces déplacements permet de ne pas recréer son quotidien. Mes enregistrements restent constitutifs de mon mode de vie malgré le fait qu'ils ne correspondent pas à l'environnement de la vie de tous les jours.

Une fois que mes repères sont trouvés, que ce soit dans mon nouveau chez moi, dans mon quartier, au travail, dans mes activités de tous les jours, la démarche d'enregistrement peut se faire autrement que pour répondre à un sentiment de danger lié au manque d'établissement et permet une réception profonde de l'altérité. En ce cas,

---

[113] Dans mon cas, il s'agit du départ de mon pays natal, de la Hongrie vers la France, ou plus tard de l'Europe vers l'Amérique du Nord. Ainsi, le changement pour moi s'avère être à la fois géographique et socio-culturel. Mais pour d'autres cela peut être un bouleversement émotionnel, un changement financier, ou tout autre scénario qui affecte le mode de vie.

[114] Pour certains artistes, la production régulière dans la pratique artistique est déterminée d'avance par une cadence spécifique (par exemple, jour après jour) comme il en est dans l'art conceptuel et néo-conceptuel, basés sur des protocoles (*rule based art*).

la pratique artistique devient quotidienne, c'est-à-dire qu'elle fait partie intégrante, d'une part, de la routine du quotidien par son inscription dans la vie de tous les jours (aspect spatial) et par sa cadence (aspect temporel), et d'autre part, de la disponibilité recherchée pour dérouter le quotidien. En somme, pour moi, la vie quotidienne avec son caractère routinier, autant que la pratique d'enregistrement servent de structure à mon existence. Mais la vie quotidienne doit être constamment mise au défi pour contrer son indifférence. Et c'est grâce à la certitude des mouvements de ma pratique que je peux me rendre disponible à l'incertitude.

Bien qu'elle ne participe pas d'une volonté d'intégration sociale, l'emploi d'une caméra me donne la possibilité de gagner une nouvelle autonomie : établir une nouvelle routine au début, ensuite, tout en apprivoisant mon environnement, me repositionner continuellement face à moi-même et accueillir l'autre que je rencontre. Autrement dit, je ne vise pas à expérimenter un processus par lequel je me fondrais dans un milieu ou une collectivité (comme un ethnologue le ferait). Ce processus d'enregistrement est fondé sur le fait qu'il me permet, en prenant soin de moi-même, d'engager ma sensibilité et ma curiosité pour l'altérité.

À partir de ces constats, il est intéressant de se demander comment se traduit ce double mouvement, de la solitude et de la rencontre, dans le geste d'enregistrement vidéo. Comment opérer avec ce présumé paradoxe qui voit s'établir à la fois la volonté de se fixer et de changer ? Comment est-il possible d'assumer notre comportement comme le résultat d'une chaîne de prise de décisions et non pas de quelque chose allant de soi ? Autrement dit, comment comprendre la familiarisation dont parle Bégout (2005) en tant que travail à accomplir (impliquant une dé-familiarisation ou l'accueil de l'étrange) et non pas comme mouvement naturel de notre existence ?

L'idée du cadrage de la vie par son enregistrement quotidien me paraît être un début de réponse à ces questions. Cela veut dire opérer des choix sur ce qui est retenu et ce qui est exclu de l'enregistrement. Cette pratique me met en face de ma propre vie et m'incite à l'aborder comme matière dont je dois faire sens. Ce qui peut compliquer

cette tâche concerne le caractère immédiat de l'apparition des événements et leur potentiel enregistrement. À ce stade, après avoir précisé où se passe l'enregistrement et pourquoi, je peux avancer que mon objectif n'est pas de retranscrire, mais plutôt de cadrer la vie quotidienne en vidéo. Ainsi, le quotidien apparaît plutôt comme un cadrage de l'activité que comme le sujet des enregistrements.

Un double mouvement, à la fois familiarisation et la défamiliarisation, a été identifié dans l'expérience de la vie. Le cadrage de l'expérience du quotidien par l'enregistrement se passe également dans cet état double. Pour atteindre l'objet de l'enregistrement, il est nécessaire d'être présent en action. D'autre part, il est nécessaire d'être ouvert à ce qui fait interaction entre le corps, la caméra et l'environnement. La création émerge dans l'action de cadrer, qui est continuellement altérée à la fois par la participation aux événements qui m'entourent et par leur observation[115]. Dans les paragraphes suivants, je tente de décrire ce que j'ai enregistré en fonction de cette double disposition (agir et observer).

Relation entre observation et action dans l'enregistrement du quotidien

Avant de commencer à énumérer ce qui est observé, la première chose à constater est la distance que procure la caméra à celui qui enregistre. Je me tiens en arrière de quelque chose, je regarde par cette chose. Cette réflexion trouve sa source dans la différence qui se situe entre la perception humaine et l'enregistrement par la technologie, du point de vue des systèmes de représentation (œil et caméra). L'expérience d'une situation dans le quotidien n'est pas identique à l'enregistrement que je réalise, même si mon expérience esthétique de la vie et ma pratique d'enregistrement sont intimement liés. Ainsi, l'expérience se cristallise en souvenir grâce à la mémoire, tandis que l'enregistrement constitue une trace numérique de la situation vécue.

---

[115] Pour que la créativité émerge, il faut, selon le psychologue et spécialiste de la créativité, Mihaly Csikszentmihalyi, ce va-et-vient constant entre l'observation et l'action, ou dans le détachement et l'implication (2006).

- Cadrage par la caméra

Je prends ici en exemple la comparaison entre la perception visuelle et l'inscription de la caméra numérique. L'œil reflète l'image du réel à l'intérieur de son organe, grâce au cristallin, dans la rétine. La rétine serait comme un écran sur lequel se forment des images. Mais l'œil a deux systèmes de représentation, à savoir la fovéa (une meilleure résolution optique, en continu) et la rétine périphérique (soi-disant une mauvaise résolution optique, à 90 images par seconde avec un angle de 180 degrés de captation). Ces deux systèmes de représentation nous servent pour percevoir des choses. Ils agissent en tant que systèmes d'identifications, connectés au cerveau par les nerfs optiques. Ceci dit, l'œil n'est pas seulement un système de représentation, mais fait partie des processus sensorimoteurs de tout le corps. De plus, l'œil est toujours stimulé tant par un contexte environnemental que culturel. C'est une mise en garde à propos d'une idée préconçue de la représentation de réalité qui fait toujours se confronter corps et esprit. Dans ses analyses, Johnson démontre qu'il ne s'agit pas d'une idée intérieure représentant une réalité extérieure puisque la réalité extérieure est précisément le monde expérimenté[116].

La représentation technologique diffère de la représentation biologique. La caméra que j'utilise, à l'inverse de l'œil, est limitée techniquement : elle possède un système optique équipé d'un capteur d'un pouce permettant une distance focale précise (f = 29 à 348 mm), et elle enregistre en 1920 x 1080 pixels (16:9), 50 images par seconde. Via le système d'encodage de l'appareil (codec breveté Sony : XAVC S), les images sont encodées sur la carte mémoire (SD XC de 64 GB). Cet appareil avec ses spécificités, comme tout autre type d'appareils, détermine un certain type d'image et de vision.

Après avoir remarqué la différence entre le regard humain et les images captées du réel, et avoir clarifié un tant soit peu qui ou quoi regarde qui ou quoi, une réflexion s'impose sur la qualité de ce qui est à observer. En l'accompagnant, dans ce qui suit, d'une

---

[116] « [...] there is no 'inner idea' re-presenting an 'outer reality', since the outer reality is the world *as experienced.* » (Johnson, 2007, p. 146)

description de situations de cadrage, cette réflexion souligne un certain nombre d'attitudes (mouvement, immobilité, présence, positionnement, rapport à l'appareil d'enregistrement) qui disent ce qui se passe dans le quotidien.

Il se peut que la caméra soit posée quelque part. Souvent, il s'agit de la poser devant une fenêtre qui cadre, elle-même, la réalité. La vision doit traverser encore une couche de matière, même s'il est aisé de faire abstraction de la vitre. Étant protégée à l'intérieur, ce qui se passe de l'autre côté de la fenêtre procure une expérience esthétique. Par le cadrage, tout devient « spectacle », que ce soit la pluie, la neige ou un train qui passe. Bien des fois, je me retrouve dans le reflet de l'intérieur projeté sur l'image de l'extérieur avec les lumières de la pièce et les silhouettes des objets autour de moi, comme dans un écran. Par exemple quand je pose la caméra sur mon bureau pendant que je travaille, celle-ci est dirigée vers la fenêtre avec le reflet de mon bureau et de moi-même en train de travailler. L'objet du plan est ce qui peut advenir à l'intérieur de ce cadrage, que j'appelle le « cadrage des possibles ». Je laisse la caméra enregistrer, je ne visionne le rendu que plus tard.

Il m'arrive également de poser la caméra sur un élément physique comme un rempart. Cette fois-ci, les murs ou les structures architecturales en tant que supports de la caméra participent indirectement du cadrage (à l'instar de la fenêtre, quoique différemment). Par cette disposition de la caméra, la circulation des gens ou des véhicules, bref, les microévénements non significatifs prennent sens. Ces plans, contrairement à ceux pris par la fenêtre, ne résultent pas seulement d'une position frontale ou horizontale de la caméra. Elle peut être fixée en plongeant vers le bas ou vers le haut, dans un angle horizontal différent. À titre d'exemple, je me rappelle d'un plan pour lequel j'ai posé ma caméra en haut d'un escalier au Palais de Tokyo, à Paris, pour enregistrer le soleil entrant dans les salles d'exposition. La lumière traversant la fenêtre laissait une bande brillante sur le sol en béton, comme si c'était une œuvre d'art, au même titre que celles exposées autour.

En somme, l'architecture, à la fois dans le cas de la fenêtre et du rempart, offre non seulement un support pour la caméra, mais donne un cadrage qui réoriente les images enregistrées. L'architecture participe à restreindre ma position dans l'espace ou mon champ de vision. Dans un des plans que j'ai enregistrés à Paris, ma caméra est fixée, posée sur mes genoux en face d'une fenêtre dont le store a été tiré pour empêcher le soleil d'entrer. J'enregistre cette surface fade sur laquelle seulement les ombres des arbres de la promenade et des passants en face, à l'extérieur, sont distinctes. J'attends ce qui advient dans ces jeux d'ombres et de lumières. Mon regard se fixe sur le viseur de la caméra.

Il arrive aussi que la caméra puisse être posée sur des objets trouvés ou un trépied (que j'utilise rarement) afin d'enregistrer une action à laquelle je prends part. Le support me permet de la laisser quelque part, créant ainsi une séparation sans équivoque avec mon corps. Il va de soi que dans ces cas je ne peux visionner l'enregistrement qu'une fois que je décide de suspendre l'action pour m'occuper de l'enregistrement (par exemple, pour l'arrêter). Au-delà du cadrage du regard et de l'espace, la caméra conditionne aussi la durée des plans, ce qui implique ici l'idée de cadrage temporel. Le plan que je prends pour exemple a été enregistré pendant une fin de semaine d'hiver dans le chalet d'une amie. La caméra a été posée sur le plan de travail de la cuisine et mon cadrage s'est fixé sur la salle à manger, vitrée de tous les côtés. L'enregistrement témoigne de la lumière de l'hiver, des mouvements des arbres dans le vent, du vol des oiseaux et de nos va-et-vient entre la cuisine en hors champ et la table de la salle à manger. Les mouvements visent la préparation de la table pour un petit-déjeuner à partager. Le début des préparations marque le début du plan et la fin de repas marque la fin du l'enregistrement.

Dans ce schéma de la caméra posée, il arrive qu'elle soit, malgré son immobilité, en mouvement de par son positionnement à l'intérieur d'un véhicule ou sur une structure portante : une voiture, un train, un bateau, ou bien un escalier mécanique. Dans ce cas, le regard s'inscrit dans une « stabilité mobile ». Par exemple, quand, sur le pont d'un

bateau, la caméra est posée sur le bord d'une chaise, orientée vers le port, et que le cadrage voit « s'inviter » la mer, à une allure lente et continue, jusqu'à ce qu'elle prenne toute la place. Ou bien sur le Danube, lorsque la caméra vise le bord de l'eau, et rend à l'image l'impression que les arbres se mettent à bouger. De cette façon, je filme ce que le temps suspend et capte les surprises. Je filme des passagers du bateau, au premier plan, avec le paysage en arrière-plan. Un grand-père grimace pour divertir sa petite-fille. Quand il se fatigue, il se tourne vers le paysage qu'il contemple, s'unifie à la grand-mère dans la pose, pendant que la fille essaie toujours d'attirer son attention pour continuer à jouer au jeu proposé. Les gestes inattendus de la petite famille deviennent importants dans la mesure où ils témoignent à la fois d'une interaction personnelle partagée avec l'expérience des passagers (qu'articule le paysage filant) et de la complicité entre les grands-parents et leur petite fille. Je lance l'enregistrement en apercevant la naissance marquante de ce lien touchant et je le termine quand les grands-parents se mettent à contempler le paysage avec moi (eux dans le champ de mon plan, moi en dehors). Une autre fois, le plan réalisé se conclut dans une sorte d'autoportrait : en voiture, fenêtre ouverte, je vise mon visage dans le rétroviseur. Je cadre le miroir qui, en retour me cadre en travaillant en mise en abîme. Derrière moi, en portrait, le paysage file à grande vitesse.

Passons de l'immobilité de la caméra à sa mobilité. Même si elle n'est pas posée, elle peut rester presque fixe ; je dis bien presque. Quand je tiens la caméra sur moi, même en restant statique, ma respiration et les micromouvements de mon corps à peine perceptibles s'inscrivent dans les images enregistrées. La fois où dans le port de Marseille je fixe la caméra dans mes deux mains, stabilisée sur mon ventre, je m'aperçois alors du mouvement de ma respiration qui cause un déplacement flottant de l'image vers le haut et vers le bas. Au lieu de vouloir produire un cadre fixe qui procurerait une neutralité, j'ai trouvé intéressant d'accentuer le mouvement subtil de la caméra. Les images enregistrées suggèrent une vision semblable à celle que l'on peut avoir sur un bateau grâce à l'agitation des vagues. Dans ce plan, les propriétés de ces vagues sont rappelées par les reflets de l'ombrière en structure métallique de Norman

Foster situé sur les quais du vieux port de Marseille. Le mouvement à peine perceptible de la caméra ajoute une couche de plus à ce jeu de reflets.

Finalement, nous arrivons à l'étude de la mise en mouvement de la caméra. Dans les cas décrits ci-dessous, la position observatrice de la caméra (traitée jusqu'à maintenant) est couplée à l'action de la personne qui enregistre. Ce qui devient important n'est plus seulement l'acte d'enregistrer, mais également, par cet acte, l'engagement dans les événements que je vis. Autrement dit, l'idée n'est pas seulement de bouger la caméra, mais plutôt de bouger avec la caméra, c'est-à-dire d'initier le mouvement pour souligner l'engagement de la personne qui enregistre. Mon premier exemple consiste en un plan-séquence réalisé au cours d'une petite tournée matinale d'un jardin, à la campagne. La caméra accompagne les mouvements et les orientations du corps et enregistre en synergie avec ce dernier, comme si elle en faisait partie.

À l'opposé de cette complicité, il se peut que le corps et la caméra fassent des mouvements indépendants. La caméra permet de mettre en scène le corps, tout en étant dépendant de celui-ci, lorsqu'elle est tenue, tournée vers soi, au bout d'un bras tendu par exemple. Il arrive aussi que le corps suive la volonté d'enregistrer. C'est-à-dire que le corps se soumet dans ses mouvements à la volonté de donner à voir. Ainsi, il arrive que le déplacement de la caméra soit plus mobile que le regard humain : il est aisé de la tourner, de la relever dans des angles variés, de l'approcher et de l'éloigner (en dehors de l'utilisation du zoom) d'un sujet.

Les rapports de dépendance et d'indépendance entre corps et caméra paraissent très complexes. D'autant plus qu'ils ne s'organisent pas dans le mode d'une alternance, mais bien dans l'imbrication organique qu'ils créent. Il devient difficile d'établir la source du mouvement : l'action dans le quotidien suivie par la caméra ou la volonté d'enregistrer avec la caméra suivie par le corps. Nous sommes plutôt habitués à attribuer à la caméra une importance dans l'observation et de ne pas la considérer comme un regard intégré dans l'action. La question qui se pose met de côté l'intérêt de savoir qui regarde qui ou quoi pour insister plutôt sur ce que le regard sous-tend et

désigne en hors champ, soit un corps qui participe aux événements par le fait même qu'il enregistre. Par exemple, quand je la tourne sur moi dans une vallée pour voir les montagnes, je discerne mal si c'est mon corps ou ma volonté d'enregistrer qui guide mes mouvements. D'autant plus que je prends des habitudes d'enregistrements qui, une fois conscientisées, composent des séries assumées. Ainsi, le mouvement de rotation de 360 degrés de la caméra devient à la fois procédé et thématique, parce que je le réinvestis dans d'autres circonstances. Comme au cours de la traversée d'un pont, où je fixe d'abord mes pas, puis je remonte doucement la caméra vers l'horizon et le ciel, pour ensuite la tourner vers moi et enfin retourner enregistrer mes pas.

Dans la continuité de l'engagement dans le quotidien par le rôle physique de la caméra, il m'arrive de faire partie d'une activité de groupe dont j'enregistre l'expérience. Je prends l'exemple d'une cueillette de pommes entre amis. En tenant la caméra, j'essaie de cueillir les pommes et d'enregistrer en même temps. Je peux décider de ne pas me soucier de ce que j'enregistre et ainsi tenir la caméra dans une des mains pour suivre mes mouvements ; ou je peux tout aussi bien me soucier de l'enregistrement, ce qui implique la plupart de temps d'agir en regardant le monde à travers le viseur. Des interactions très complexes se produisent dans ces situations. Je vis des moments partagés avec les amis, où mes actions sont à la fois posées et enregistrées. Pour cela, il importe de pouvoir penser et définir la place de l'enregistrement.

À d'autres moments, je cherche à saisir la manifestation de mes mouvements en symbiose avec d'autres personnes. Marcher côte à côte, au même rythme, sur un chemin avec quelqu'un et se concentrer sur ses pas et sa respiration témoignent de cet accord que je souligne avec l'enregistrement. Méditer pendant la marche en silence, à deux ou toute seule, fait partie à la fois des mouvements liés à l'action et à l'observation où corps et caméra sont présents en égal.

Semblablement, même si l'utilisation du trépied pour supporter la caméra me met à l'écart des événements, j'y suis liée et engagée avec tout mon corps pour l'enregistrer (ne serait-ce que parce que je tourne les manettes du trépied). C'est le cas lorsque j'ai

enregistré dans la campagne québécoise un match de rugby improvisée par des amis dans la neige pour marquer le Nouvel An. J'étais à la fois le maître du jeu et la personne qui documente les coups. Je suivais avec la caméra le mouvement du ballon, comme dans les retransmissions du jeu à la télévision, tout en ayant le rôle d'arbitre.

Il m'arrive, contrairement à l'engagement exemplifié dans l'épisode de la cueillette de pommes, de donner la caméra à quelqu'un de mon entourage, soit pour lui demander de me suivre, soit pour qu'il « s'exprime » avec la caméra. Dans les deux cas, transmettre la caméra incite chez moi au renouvellement du regard sur les choses. J'ai ainsi pu demander à un proche de me filmer en descendant l'escalier. Je lui ai demandé d'enregistrer un plan précis où la caméra fixe ma main qui glisse sur la rampe de l'escalier quand je descends. L'idée m'est venue en descendant l'escalier de vouloir garder une trace de la lumière surplombante que la peau de ma main réfléchissait légèrement parmi l'obscurité des éléments alentour. Au centre, la bague de ma grand-mère brillait. Pourquoi était-il à ce moment nécessaire de demander à quelqu'un de me « mettre en scène » ou plutôt de produire une représentation de moi-même ? Je voulais que la caméra témoigne de la sensualité de mon expérience, mêlant à la fois le touché (avec la rampe en bois chauffée par le soleil en contraste avec les pierres froides des marches sous les pieds), le rythme de mes pas, la vue (jeu de clair-obscur) et mon affection vouée à la bague que je porte.

- Cadrage par l'enregistreuse

La méthode d'enregistrement employée avec les images est semblable à celle mise en œuvre avec les sons. Bien que la caméra enregistre du son en captant les vidéos, j'utilise rarement ces pistes sonores synchronisées avec les images. Dans la plupart des cas, le cadrage visuel ne coïncide pas avec le cadrage sonore, il est indispensable alors de les traiter indépendamment. En conséquence, je préfère enregistrer les sons séparément avec une enregistreuse. Ainsi, mon attention peut se porter entièrement aux sons environnants et à la captation que j'en réalise. Cette pratique et les réflexions qui l'accompagne me sont venues plus tardivement dans ma démarche. Je me suis rendu

compte en préparant la diffusion de mon travail vidéographique que j'attache une importance particulière à une esthétique immersive. L'année qui a précédé la réalisation de l'exposition s'est avérée riche en expérimentation afin d'établir une pratique de prise de son.

Appréhender le monde autour de soi par l'enregistrement du son nécessite une qualité d'écoute qui ne va pas sans un certain entrainement. Ainsi, il faut patiemment chercher la manière de placer les micros. Toujours en action, je me fie alors à ce que j'entends d'abord avec mes oreilles, ensuite, par l'intermédiaire du casque d'écoute. Grâce à l'écoute attentive, je découvre des sons spontanés au cours de mes sessions d'enregistrement sur le terrain ; renvoyant à la pratique du « field recording »[117].

Comme dans le cas des enregistrements vidéo, la mobilité du corps est importante. Pour moi, une partie de la richesse du son provient de ce qui est issu du mouvement, et que le toucher, à l'occasion, libère : les bruissements, les frottements, les chocs, les contacts. Ces sons, ces petits bruits, d'origine naturelle ou qui peuvent être provoqués, me captivent pour leurs caractéristiques sonores (rythme, timbre, *etc*). Étant donné leur force d'évocation d'image faible, ils ont un caractère abstrait. Cela me donne plus de latitude au montage car ces sons ne déterminent pas le visionnement des images vidéographiques mais ils les complètent. Leur registre, celui du son et d'image reste séparés.

En accord avec le philosophe Jean-Luc Nancy, je décèle dans l'écoute une possibilité.

> Si « entendre », c'est comprendre le sens (soit au sens figuré, soit au sens dit propre : entendre une sirène, un oiseau ou un tambour, c'est chaque fois déjà comprendre au moins l'ébauche d'une situation, un contexte sinon un texte), écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible. (Nancy, 2002, p. 34)

---

[117] L'expression désigne l'enregistrement sonore à l'extérieur du studio qui s'applique à la fois à l'enregistrement des sons de la nature et ceux produits par l'être humain.

À l'écoute, les sons décrits ci-dessus se révèlent à moi notamment parce que mes sources d'inspiration sont liées à la tradition de la musique concrète[118], plus précisément aux compositions de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Luc Ferrari et Bernard Parmegiani. Mes captations sonores se font alors dans cet esprit. Leurs œuvres reposent sur des enregistrements sonores de la vie quotidienne (sur ce qui est considéré, en général, comme du bruit), qu'ils réagencent formellement par la suite. La musique concrète a participé à former ma pratique d'écoute, d'enregistrement et de montage : les procédés mis en œuvre ainsi que l'attention portée à la vie quotidienne, au cœur de ce mouvement musical, rejoignent mes propres interrogations.

Contrairement à ma pratique d'enregistrement d'images, j'ai privilégié finalement des enregistrements sonores spécifiquement conçus pour la réalisation de l'installation *Traversée*. Bien que ces enregistrements n'aient pas été traités de la même manière que les enregistrements vidéo, ils participent du même élan. Les séances d'enregistrement de son effectuées chez moi ont donné l'occasion de travailler avec des objets de mon quotidien et de les manipuler librement. Le fait d'enregistrer à domicile a permis de définir une esthétique sonore spécifique distincte des enregistrements en studio ou dans l'espace public. Ce cadre familier s'avérait propice à l'expérimentation, c'est-à-dire à faire se rencontrer des objets chargés d'histoire et d'affects et à créer des sons à partir d'eux. Cela rejoint l'idée d'activer la mémoire et de fixer dans l'instant une découverte et une possibilité. J'ai travaillé simplement avec des cailloux, des coquillages, des pommes de pin, divers petits débris, ainsi que de l'eau, du métal, du verre. Leur entrechoquement, le mouvement que leur forme induisait et l'amalgame de leur trajectoire ont généré les sons plus intéressants et les plus pertinent en vue de

[118] « La musique concrète naît en 1948, lorsque l'ingénieur du son Pierre Schaeffer (1910-1995) fonde le Studio d'essai de la Radio-Télévision française. [...] Le terme de musique concrète est à comprendre en opposition à la musique abstraite, apanage des compositeurs de musique instrumentale. Cette opposition est présente dans le schéma compositionnel, qui est désormais inversé : le son est le point de départ et non plus le point d'arrivée. Pierre Schaeffer définit ainsi en 1948 la musique concrète comme un 'collage et un assemblage sur bande magnétique de sons pré-enregistrés à partir de matériaux sonores variés et concrets' : on comprend que le concept repose sur l'enregistrement d'un matériel sonore qui peut être du bruit ou du son instrumental. » (Garrigues, s. d.)

l'exposition. Mon désir était de retrouver cette multitude de trajectoires dans l'installation en cinq sources sonores.

En résumé, j'ai tenté de rendre compte de ma disponibilité dans le quotidien. D'un côté, je me suis intéressée à la complexité de la relation entre observation et action. De l'autre, j'ai analysé les différents types de situations au cours desquelles je me trouvais en position d'ouverture, ainsi que ce que je captais à ces occasions. La découverte heureuse d'une chose totalement inattendue dans mon travail se manifeste souvent de manière qu'elle valide mon intuition. Il m'arrive d'avoir le pressentiment qu'une situation intéressante est sur le point d'arriver, j'actionne ma caméra et j'attends qu'elle se confirme devant mes yeux, et devant l'appareil qui est en train d'enregistrer. Mais il se peut que, parfois, les choses se manifestent autrement et me surprennent lorsque j'enregistre déjà. Le degré de signifiance varie selon l'intensité de mon attention sur les choses, faisant en sorte que plus celle-ci est vive, plus les choses gagnent en importance. J'ai parlé de ce qui est saisi par le geste d'enregistrement quotidien quand je me rends disponible à l'accueillir, quoi qu'il soit, et sans tomber dans la passivité. Ces moments enregistrés de la vie quotidienne sont définis par des choix de mouvements de la caméra et du corps, ainsi que par des décisions concernant le cadrage (spatio-temporel).

Maintenant que la nature des enregistrements est clarifiée, je peux poser la question suivante : dans quels buts ces enregistrements sont-ils réalisés ? Quels sont leur utilité ou leur usage ? J'ai déjà amorcé une piste de réflexion sur l'expérience du quotidien en présentant la question de la *disponibilité* en me référant à Giannini. Cette fois-ci, cette question m'incite à me pencher sur la nécessité de l'art. Car, en fin de compte, ces enregistrements sont produits en fonction d'une démarche visant une production artistique. Il est évident pour moi que mon engagement ne cherche pas à produire de « l'art pour l'art ». Je ne soumets pas non plus ces enregistrements à une narration déjà établie (fiction) ou à établir après coup (documentaire). Les captations donnent la

matière première de ma production : une fois la vie quotidienne cadrée, les enregistrements servent à la production d'œuvres.

D'autres questions émergent à cette étape. Quel est l'intérêt de travailler avec les matériaux produits par soi-même et non pas par autrui ? Pourquoi privilégier leur provenance (le vécu) et non pas leur force d'évocation ? Autrement dit, pourquoi se contenter des images capturées au cours de ma vie quotidienne, et non pas reproduire une situation ou un objet en sujet filmique en vue de tout simplement les représenter ? Enfin, comment articuler une pratique de prise d'images quand le contexte de réutilisation des images n'est pas encore déterminé ? Toutes ces questions trouvent leur réponse dans une démarche où la pratique d'enregistrement fait partie constituante du quotidien. Au final, l'engagement par l'enregistrement dans le quotidien invite à penser la question de l'hospitalité, pour accueillir l'imprévu. En action, un espace différent s'ouvre devant moi dans lequel je m'engouffre, m'extirpant de mes habitudes et me faisant porter un regard neuf sur mon environnement. Les moments et gestes captés acquièrent déjà sur le moment un sens particulier, comme une familiarité que renforce, plus tard, le fait de les isoler de leur contexte du flux quotidien.

2.1.3 Laisser reposer : enregistrement comme stockage

Jusqu'à présent, j'ai désigné l'enregistrement en tant qu'action de prendre des images de la vie quotidienne, c'est-à-dire dans le sens de la capture[119]. Mais l'enregistrement peut être vu aussi comme le fait de stocker. Car, une fois captés, que deviennent ces instants ? Quel est le soin que j'apporte à ses captations lorsqu'il s'agit de constituer des réserves, ou de les stocker ? Déjà, le stockage libère de la place au niveau numérique. Il s'agit de mettre de côté des fichiers afin de voir s'ils tiennent le temps par rapport à leur éventuelle utilisation. Cette période de repos renvoie autant à la

[119] Selon l'étymologie du mot, la capture en français est emprunté au latin *captura* qui signifie l'« action de prendre » et aussi « prise de corps » (par contre seulement en latin médiéval).

sédimentation des souvenirs (discutée dans la prochaine section) qu'à l'enregistrement effectif des fichiers.

Je différencie le lieu du stockage immédiat caractérisé par le cerveau humain et celui de la carte mémoire pour l'objet technique qu'est la caméra. Pour être brève, en ce qui concerne le cerveau, il existe plusieurs types de mémoires, et donc plusieurs centres cérébraux dédiés à l'encodage et au stockage des informations. La mémoire n'est pas figée dans une seule aire cérébrale, mais distribuée dans plusieurs zones. À la différence du cerveau, la carte mémoire de la caméra stocke les informations de façon numérique (selon les codes binaires), sans perte de qualité au regard des données enregistrées sur la carte.

Après le stockage immédiat, la prochaine étape du processus de création consiste à organiser la matière stockée dans les supports de mémoire désignés. Dans ma pratique, la sédimentation se manifeste par le transfert des images sur mon ordinateur et par l'organisation de ces instants enregistrés en ordre chronologique dans des dossiers (par année) sur l'ordinateur. Je renomme mes fichiers selon leur date de provenance. Ainsi, ces notes vidéographiques de la vie quotidienne me servent pour une production ultérieure, mais également comme un support de mémoire.

Une fois enregistrée sur l'ordinateur, je visionne ma récolte d'images. C'est un moment privilégié dans la mesure où je peux d'abord me rendre compte des résultats de mes intentions et de juger de leur pertinence. Je décide à cette occasion si les captures sont gardées ou non. Le tri s'effectue de plus en plus consciemment avec l'approfondissement de la pratique. Les plans soi-disant ratés, c'est-à-dire hors intention, me donnent des ouvertures à investiguer éventuellement. On comprend, pour résumer, que le temps écoulé entre les différentes étapes de captation-stockage-visionnement est essentiel pour ma prise de décision.

Conclusion du sous-chapitre : Enregistrer la vie dans le quotidien

En guise de conclusion pour ce premier sous-chapitre, j'ai tenté de problématiser le rapport entre l'expérience du vécu de la vie quotidienne et son enregistrement. Mon attention, que l'on pourrait qualifier de micropolitique, se porte aux choses de la vie sans prétention, aux gestes et événements infimes et anodins. Le prochain sous-chapitre se concentre sur le rapport entre l'enregistrement et la mémoire.

2.2 Cultiver la mémoire

L'objectif de ce deuxième sous-chapitre consiste à élargir la question de l'engagement dans le quotidien en y intégrant le rapport à la mémoire. De mon point de vue, l'enregistrement de la vie ne peut pas être pensé de façon indépendante d'un *souci de mémoire*. Par contre, l'enjeu des enregistrements ne se limite pas seulement aux souvenirs matérialisés, à leur préservation, leur stockage et leur réactivation. Dans ce sous-chapitre, il est question de distinguer les *images perçues*, *mémorisées* et *enregistrées* afin de reconnaître des types de mémoire liés, à savoir les *mémoires naturelle*, *artificielle* et *technologique*. Si je m'intéresse au fonctionnement de la mémoire au niveau cognitif, c'est pour aborder ce qu'elle active dans le présent, notamment au cours de ma pratique artistique d'enregistrement et de montage. Autrement dit, je propose dans un premier temps une lecture personnelle des dynamiques de la mémoire pour définir dans quelle mesure celle-ci peut être *cultivée*[120]. Puis, je tente de créer un rapprochement entre le travail plastique que je mène et la vision que j'ai forgée de la mémoire.

Dans le sous-chapitre précédent, j'ai rappelé, en ce qui concerne la différence entre le fonctionnement de l'œil et celui de la caméra, le caractère organique du corps humain. En effet, la biologie, à l'inverse de la mécanique, n'est pas prévisible. En prolongeant cette réflexion sur la question de la mémoire, nous constatons à quel point il est faux de traiter celle-ci comme un « entrepôt » du vécu. Même si nous nous souvenons du

[120] Emprunt au latin médiéval *cultivare*, « cultiver » ; du latin classique *cultus* signifiant « dont on a pris soin », participe passé de *colere*, « prendre soin ». (ATILF *et al.*, s. d.)

passé, nous le faisons d'une position *a posteriori*, dans un autre contexte. De plus, chaque fois que nous nous représentons le passé, nous le changeons inévitablement. Reformuler sa mémoire dans le présent revient à considérer celle-ci comme active. La mémoire n'est donc pas tant liée au passé qu'à notre attitude par rapport à elle et à notre organisation des expériences passées[121]. Si l'on devait définir sommairement la mémoire, les mots de ces spécialiste contemporains en la matière : « So, crucially, individual memory is dynamic, imaginative and directed in and from the present. » (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 2).

Cette vision de la mémoire n'a pas toujours été partagée. Afin de mieux saisir mon intérêt sur cette question, je propose de réaliser un très bref historique de la conception de la mémoire, à partir du moment où les sciences en font un objet d'étude. Le neuropsychologue, Francis Eustache (Eustache, 2016) situe l'émergence des neurosciences en tant que démarche scientifique de compréhension de la mémoire au XIX^{e} siècle. À partir d'observations empiriques, cette science formule ses premiers modèles théoriques de la mémoire, dont celui, toujours valide au cours du XX^{e} siècle, qui conçoit le cerveau comme une bande vidéo où est enregistré tout le vécu. Ces recherches suggéraient qu'il ne reste qu'à trouver la manière de se rappeler de nos souvenirs emmagasinés dans notre mémoire pour résoudre notre malaise face à l'oubli. Les chercheurs spécialisés sur la mémoire humaine ont proposé de nouvelles hypothèses sur la fiabilité de la mémoire seulement à partir des années 1930. Je ne retiens ici que la recherche exemplaire de la psychologue cognitiviste Elizabeth F. Loftus qui, en travaillant sur la crédibilité des souvenirs des témoins oculaires, a développé le concept de « l'effet de désinformation » (F. Loftus, 1996 [1979]). Elle a

[121] Le psychologue Frederic C. Bartlette a publié en 1932 un ouvrage pionnier, intitulé *Remembering* [remémoration]. Il soutient que « [r]emembering is not the re-excitation of innumerable fixed, lifeless and fragmentary traces. It is an imaginative reconstruction, or construction, built out of the relation of our attitude towards a whole active mass of organized past reactions or experience. » (Bartlett, 1964, p. 213). Cette citation se retrouve chez Rosenfield, qu'il considère à l'origine des travaux de Gerald Edelman (Rosenfield, 1989, p. 177). La mémoire est ainsi une *construction imaginative* « [...] en relation à un petit détail saillant, qui apparaît généralement sous forme d'image ou à travers le langage. Ainsi, le souvenir n'est rarement fidèle, même dans son expression la plus élémentaire, où ce qui est répété a été appris au cœur, et peu importe qu'il en soit ainsi. » (Rosenfield, 1989, p. 177)

démontré que les souvenirs se trouvent modifiés après avoir été exposés à des informations incorrectes sur un événement. Ses recherches prouvent que la mémoire est malléable et vulnérable à la suggestion. Dès cette époque, découle le questionnement général suivant : que sont nos souvenirs s'ils ne se construisent sur rien de précis ? A-t-on quelque chose *dans* la mémoire qui suscite l'inédit ou la spécificité du souvenir ? Qu'est-ce qu'est la mémoire ?

Plus récemment, la naissance des sciences cognitives dans les années 1960 sur la base de la cybernétique et de l'intelligence artificielle reporte l'intérêt pour la mémoire sur son caractère mécanique. En effet, les écrits spécialisés en neuropsychologie se concentrent sur les défaillances (négatives ou positives) cérébrales à partir desquelles le fonctionnement de la mémoire est analysé[122]. La poursuite de ces études sur la mémoire résulte aujourd'hui dans le développement diversifié des neurosciences. Ces approches portent à la fois, et assez classiquement, sur les examens cliniques, pour mesurer le comportement, souvent dans des situations de face à face avec le patient, et sur l'anatomie cérébrale. Plus récemment, avec le développement des technologies numériques, elles sont complétées par l'étude des activités cérébrales à l'aide de l'outil de l'imagerie de l'activation du cerveau (IRM), dont l'usage connaît un certain essor.

Ceci dit, de mon côté, ma motivation d'enregistrer la vie n'est pas orientée vers une documentation systématique du quotidien pour y combattre l'oubli et essayer de préserver le passé[123]. Ce n'est pas non plus le caractère factuel des images, en tant que

---

[122] À l'époque, plusieurs études cliniques sur la mémoire et l'oubli suscitent l'attention des spécialistes. D'un côté, deux patients sont devenus particulièrement célèbres à la suite d'études consacrés aux causes de leur amnésies (où leurs souvenirs font défaut) : HM que suivent Brenda Milner (Milner *et al.*, 1998) et Susanne Corkin (Corkin, 2013), et KC que suit Endel Tulving (Rosenbaum *et al.*, 2005). De l'autre, les études d'Alexandre Luria sur un hypermnésique (c'est-à-dire quelqu'un qui n'oublie pas) font écho (Luria, 1970). Rappelons aussi la curiosité populaire qu'un tel sujet suscitait, alors que les ouvrages du neurologue Oliver Sacks sensibilisent le grand public aux problématiques neuropsychologiques dans les années 1980 (Sacks, 1992).

[123] Cette approche de préservation continue ne peut même pas être qualifiée d'*archivistique* car l'archive désigne une autorité et une sélection selon son étymologie (Derrida, 1995). Ce sont les technologies numériques qui promettent une mémoire élargie, sans fin (voir mon développement plus tard).

ce médium constitue la preuve[124] que quelque chose qu'un moment s'est bien « passé », qui attire mon attention. Je m'intéresse davantage à une conception de la mémoire, qui, par les enregistrements, met en lumière l'engagement de celle qui enregistre au présent, comme j'ai pu l'exprimer dans le sous-chapitre précédent. Je pourrais dire que les enregistrements ne s'inscrivent pas seulement dans mon corps (soit dans ma mémoire). Ils constituent aussi des aide-mémoires externes au corps. Ce qui m'amène logiquement à poser ces questions : Quel est le statut de ces enregistrements ? Comment sont-ils traités une fois stockés à l'« extérieur » du corps, par exemple dans un disque dur ? Répondre à ces questions implique de revoir d'abord notre conception de la mémoire.

Au début de mes recherches, je pensais qu'il n'y avait qu'un pas à franchir entre ce que je retiens de moi-même de façon naturelle au niveau mémoriel et ce que je veux retenir consciemment avec les enregistrements, sans pour autant mettre en conflit le *perçu* et l'*enregistré*. Il s'est toutefois avéré que la conscience se trouve intimement liée non seulement au choix que je prends dans la prise de vidéo, mais aussi à la sélection mémorielle effectuée par le cerveau. Ainsi, par rapport à la thèse selon laquelle la mémoire est fixe et localisable (certains la réduisent faussement au cerveau), j'ai pris le parti de considérer la mémoire selon une appréhension du rapport complexe entre les enregistrements et la mémoire en lien avec la conscience.

J'ai rappelé ci-dessus dans le bref historique sur le développement des neurosciences que la compréhension de la mémoire est un thème d'actualité grâce aux nouveaux outils de recherche (notamment pour l'imagerie cérébrale) et au développement socioculturel induit par les technologies numériques. Dès les années 1980, le neurologue Israël Rosenfield propose de réviser le fondement de ces sciences. Dans son ouvrage intitulé *L'Invention de la mémoire* (Rosenfield, 1989), il dresse une revue critique de l'ensemble des approches anciennes et plus récentes de la mémoire. Selon l'auteur, « la

[124] Sur l'aspect *forensique* dans l'art contemporain, voir le dossier spécial de la revue Ciel variable, dirigé par Vincent Lavoie (Lavoie, 2013).

neurologie moderne est peut-être fondée sur les hypothèses erronées au sujet des fonctions cérébrales » (Rosenfield, 1989, p. 20). En effet, Rosenfield suggère qu'« il se peut que la localisation fonctionnelle soit erronée et que la thèse centrale, selon laquelle les souvenirs existent dans notre cerveau sous la forme de traces identifiables, soigneusement classées et enregistrées, soit fausse également. » (Rosenfield, 1989, p. 20). Il en vient à poser une série de questions, en accord avec mes propres préoccupations :

> Dans ces conditions, les souvenirs existent-ils réellement ? Et si ce n'est pas le cas, que peuvent-ils être ? Et s'il est vrai que la perception, dans l'optique traditionnelle, se fonde sur les traces mnésiques permanentes (l'image que nous voyons étant comparée à l'image emmagasinée dans le cerveau) en quoi consiste-t-elle si les souvenirs n'ont pas ce caractère de permanence ? Comment puis-je savoir que c'est une table si je ne possède pas son image conservée dans mon esprit ? (Rosenfield, 1989, p. 22)

Rosenfield fonde sa pensée à la suite des travaux du biologiste Gerald Edelman[125] portant sur une théorie darwinienne adoptée au système nerveux (« darwinisme neuronal »). L'auteur considère pertinente l'orientation des réflexions sur les neurosciences depuis la découverte d'un rapport interdépendant de la perception jusqu'à la reconnaissance[126]. Ces « processus cognitifs » ne sont nullement autonomes, mais sont à comprendre en tant qu'ils constituent plutôt un processus unique. Cette idée l'amène à penser que :

> Le monde extérieur n'enseigne pas à l'organisme ce qu'il est censé de savoir ; l'organisme doit lui-même créer du sens à partir du monde extérieur, et il n'existe aucune recette pour y parvenir. Les « centres spécialisés » [la perception, la mémoire, etc.] ne sont qu'une partie d'une stratégie combinatoire plus vaste (les processus opératoires). (Rosenfield, 1989, p. 24)

---

[125] « Son travail met en évidence le fait que la reconnaissance opère selon des catégories, et en relation étroite avec l'activité motrice déployée au cours des explorations passées et présentes que nous effectuons dans le monde extérieur. Il montre que la perception et la reconnaissance ne sont pas des fonctions cérébrales indépendantes et que les principes darwiniens de la sélection naturelle contribuent à expliquer l'organisation de la perception en catégorie constituant la base de la mémoire et de la perception. » (Rosenfield, 1989, p. 23-24)

[126] Ce dernier concept renvoie au processus cognitif décrit par l'auteur dans la citation précédente dans le texte à propos de la table.

Le scientifique Luc Steels, à la suite de ses expérimentations lancées dans le champ de la robotique, confirme la proposition de Rosenfield. Dans son intervention[127] à la série de conférences intitulée *Memory Marathon* (Gallery, 2012), Steels affirme que la mémoire est un processus dynamique qui s'accomplit en s'autoformant à chaque interaction ; avec l'environnement, avec les autres, avec soi-même. Cela veut dire de manière implicite que chaque personne est unique : « ses perceptions sont dans une certaine mesure des créations, et ses souvenirs font partie d'une imagination toujours en mouvement » (Rosenfield, 1989, p. 178)[128]. Ce point sur la dimension créative de la mémoire de tout un chacun mérite d'être souligné. Elle est constitutive d'un processus cognitif unique où la perception et la reconnaissance du monde qui nous environne se trouvent être bien plus qu'en rapport.

En somme, Rosenfield rejette les principales théories de la mémoire,[129] car il présume que le cerveau est un système biologique qui ne peut pas être compris uniquement qu'en fonction de principes biologiques. En soutenant que « hors du présent, la mémoire n'existe pas » (Rosenfield, 1989, p. 80), l'auteur insiste sur l'impermanence et la diversité des situations d'interactions du corps par rapport à ses « contextes », dans la mesure où son contexte est voué à changer constamment et parce que la mémoire ne peut pas exister sans contexte. La nature de la mémoire se comprend alors à la lumière de cette combinaison du présent immédiat et du passé immédiat. Dans ce sens, l'expression de « remembered present » d'Edelman n'est pas loin du « souvenir du passé » d'Henri Bergson[130]. Cela rejoint également la pensée du neurophysiologiste Alain Berthoz qui, dans un entretien, soutient que « la mémoire du passé n'est pas faite

---

[127] Steels titre sa conférence : *Body image and memory – a robotic experiment.*

[128] La suite de la citation est également remarquable : « La vie de l'esprit n'est pas réductible à des molécules. L'intelligence humaine ne consiste pas uniquement à accumuler des connaissances, mais à remanier, à créer de nouvelles catégories et, par conséquent, à généraliser l'information sous des formes neuves et inattendues. » (Rosenfield, 1989, p. 178)

[129] Rosenfield se réfère à deux grands axes actuels des théories de la mémoire. La première est la théorie de la localisation de la mémoire. La deuxième, comme théorie adversaire, conteste les images exactes de la perception et identifie des centres indépendants de la perception et de la reconnaissance. Ces deux axes sont également critiqués par l'auteur.

[130] Rosenfield, dans son ouvrage tant cité dans cette thèse, propose un intermède littéraire consacré à Marcel Proust (et à Freud) à ce sujet (Rosenfield, 1989, p. 80-82).

pour se souvenir du passé, elle est faite pour prévenir le futur. La mémoire est un instrument de prédiction. » (Baquiast et Jacquemin, 2003)

La théorie de l'évolution de Darwin souligne cette imprévisibilité du futur. Je développe brièvement à partir de cet élément l'idée des principes biologiques dont Rosenfield parle. Si nous considérons la mémoire comme une inscription sur un support biologique, comme les écrits de Rosenfield le suggèrent, nous comprenons le cerveau en tant que système sélectif et les souvenirs comme les conséquences de la sélection naturelle. En bref, pour survivre dans le monde, nous avons besoin d'un cerveau capable de créer du « mouvement » en réaction aux environnements chaotiques : « la conscience du mouvement vient de ce que le cerveau relie entre eux des ensembles de stimuli successifs. » (Rosenfield, 2005, p. 60) Par l'invention de toutes les formes des données sensorielles (mouvements, couleurs, goût, parfum, *etc.*), le cerveau crée des liens et organise le monde[131]. Je prends l'exemple du sens gustatif. Sachant que les aliments n'ont pas de goût, c'est le cerveau qui synthétise et interprète la perception de notre système sensoriel et crée du sens à partir de ces ressentis. « Une mémoire absolument exacte ne nous permettrait guère de survivre dans un monde en perpétuel changement », nous dit Rosenfield (Rosenfield, 1989, p. 79). Ainsi, la mémoire pourrait être pensée en tant qu'invention du cerveau, comme une partie de la conscience ; ce que propose Rosenfield dans son ouvrage consacré à la nature et la structure de la conscience (Rosenfield, 2005). C'est l'expérience du corps qui devient le point de référence de toutes les formes de conscience.

---

[131] « [C]omme les objets mobiles ou les images animées, l'image statique est perçue dans le temps, et [...] c'est dans le temps que le cerveau traite les ensembles de stimuli, les rattache les uns aux autres, selon leur succession et provoque la prise de conscience de la réalité de l'image [...]. C'est cette mise en relation, cette connexion des instants entre eux qui constitue la conscience, pas les instants eux-mêmes. La perception consciente est temporelle : la continuité de la conscience découle de la correspondance que le cerveau établit entre un instant et un autre. Sans cette mise en rapport, nous ne ferons que percevoir une série de stimuli indépendants, dissociés dans le temps, et serions incapables de transformer cette expérience en savoir et en compréhension du monde. Raison pour laquelle le savoir conscient est différent du 'savoir' informatif qu'il est possible de stocker dans une machine ou un ordinateur. » (Rosenfield, 2005, p. 61-62)

Mais que se passe-t-il quand le corps subit une transformation ? Comment cela affecte-t-il notre conscience ? John Hull, théologien qui lui-même vit une situation de perte de la vue, témoigne du fait qu'avec la transformation du corps, la nature de la mémoire (liée à la modalité sensorielle perdue) se transforme aussi (Hull, 1990). En conséquence, la cécité concerne non seulement la perception, mais tous les événements mentaux. Pour l'auteur, le cerveau transforme dans ces circonstances entièrement le système des connaissances et tous les systèmes mnésiques[132].

La mémoire, la perception et la reconnaissance qui tissent notre activité psychique quotidienne concourent par conséquent à la structure essentielle et fragile de la conscience[133]. Particulièrement, les souvenirs sont liés à la prise de conscience et au « sens de soi », d'autrui et de l'altérité.

> Il importe de ne pas négliger la nature fondamentale des souvenirs humains (et peut-être aussi animaux) : toute réminiscence se rapporte non seulement à l'événement, à la personne ou à la chose dont le sujet se souvient, mais aussi au sujet se souvenant. (Rosenfield, 2005, p. 109)

Cette compréhension de la mémoire, bien que partant de l'expérience du corps et non pas celle de la pensée, me rappelle fortement l'intérêt de Foucault à ce propos lorsqu'il étudie le souci de soi et de l'autre dans l'Antiquité. Avant de développer ce point, citons encore une fois Rosenfield :

> [E]n faisant acte de mémoire, je me rattache à moi-même et aux autres, à des expériences passées ou des stimuli perçus antérieurement. Telle est l'essence même du souvenir : cette base autoréférentielle, cette conscience de soi intrinsèquement dynamique et subjective qui évolue et change sans cesse. (Rosenfield, 2005, p. 64)

---

[132] « Chez John Hull, les procédures neurophysiologiques autrefois à l'origine de la production des images visuelles ont évolué, se transformant en procédures non visuelles adaptées à un univers perceptif où la vue n'intervient plus. » (Rosenfield, 2005, p. 247)

[133] N'oublions pas que tout le monde peut vivre une rupture des mécanismes neurologiques qui créent la conscience et déterminent la signification du monde. « [I]l nous arrive à tous, quand nous sommes en colère, blessés ou fous de joie, d''endosser' une personnalité sans forcément nous rendre compte de ce que notre réaction peut avoir de déplacée au vu des circonstances. » (Rosenfield, 2005, p. 249-250)

Malgré la qualité autoréférentielle et dynamique des processus décrits par Rosenfield, et d'une certaine manière par Foucault, je note une différence majeure dans leur conception. Selon Rosenfield, la mémoire constitue en essence une conscience de soi. Par contre, pour Foucault, ce sont les « techniques de soi » qui constituent le sujet. Le renforcement de la mémoire serait une de ces techniques.

Pourquoi avons-nous besoin de cultiver notre mémoire si la mémoire fait déjà partie intégrante de la conscience ? Autrement dit, pourquoi travailler au jour le jour pour exercer une maîtrise sur soi (qui comprend la déprise de soi également) grâce à une pratique artistique, si notre mémoire est déjà intimement liée à notre conscience ?[134] À mon sens, les « techniques de soi » permettent, tout d'abord, de revenir sur le vécu pour mieux le saisir. Dans la vie, il est fondamental de se donner un espace où il est possible de prendre du temps ou, plutôt, de créer une pratique constituant cet espace.

Dans l'Antiquité, a observé Foucault, une « technique de soi » consistait à constituer une mémoire matérielle des choses lues, entendues ou pensées et à la considérer comme un trésor accumulé pour la relecture et la méditation ultérieure. L'art de vivre (*techné tou biou*) des antiques ne peut pas s'acquérir sans cette pratique (de l'*askésis* en l'occurrence) : « Dans une pratique comme celle-là, on ne retrouve pas une vérité cachée au fond de soi-même par le mouvement de la réminiscence ; on intériorise des vérités reçues par une appropriation de plus en plus poussée. » (Foucault, 1994c, p. 361) L'auteur prête alors attention aux techniques soutenant cette appropriation pour remarquer qu'il s'agit d'exercices progressifs de mémorisation (par l'importance de l'écoute, de l'écriture ou les retours sur soi). Il se réfère à Marc Aurèle, pour qui revenir en soi-même et faire l'examen des richesses qu'on y a déposées étaient un acte primordial. « [I]l ne s'agit pas de traquer l'indéchiffrable, de révéler ce qui est caché, de dire le non-dit, mais au contraire de rassembler le déjà-dit : de rassembler ce que l'on pouvait entendre ou lire, et cela dans un but qui n'est pas autre chose que la

[134] Il n'est pas question de choisir l'une ou l'autre type de mémoire, les deux sont naturellement indispensables.

constitution de soi. » (Foucault, 1984a, p. 340) Pour Foucault, l'incorporation des souvenirs amène l'être humain à une transformation perpétuelle de soi qui entraîne sa constitution. Le « souci de soi » est orienté vers des objectifs précis comme « le retrait en soi-même, la vie intérieure, la façon de vivre avec soi-même, l'indépendance, le goût de soi-même » (Foucault, 1984a, p. 340).

Pour moi, les enregistrements du quotidien font partie d'une démarche similaire. J'ai précisé précédemment que la reconnaissance des moments à enregistrer dans le quotidien témoigne d'une disponibilité à accueillir ce qui se démarque de l'ordinaire. Une fois enregistrée, je garde les traces numériques de ces moments pour ensuite pouvoir les consulter à la prochaine étape de la production, celle du montage. Je reviendrai en détail sur ces techniques dans le troisième chapitre. Auparavant, je souligne l'importance qu'il y a de réexaminer les enregistrements à partir d'un nouveau contexte (une fois enregistrée, je revisionne). Avec Rosenfield, je suis partie du constat selon lequel le cerveau et, par conséquent, la mémoire, s'adapte continuellement à l'environnement. De ce point de vue, Foucault me permet de comprendre la « constitution de soi » et surtout d'envisager la reconnaissance et la poursuite de sa perpétuelle transformation, plutôt que d'insister sur les aspects relevant de l'intégrité de soi grâce aux aide-mémoires. À partir de ce réexamen (de revisionnement et de reécoute), une deuxième étape se dessine, celle de la transmission. Si dans l'Antiquité présentée par Foucault, les informations consignées dans un carnet forment un matériau brut en vue d'être éventuellement utilisé, par exemple pour l'écriture des traités, dans mon cas, les enregistrements servent en tant que matériau de base pour ma production. Le montage vidéographique débute par le (re)visionnement et la (re)écoute de mes enregistrements à partir desquels j'établis une nouvelle sélection. J'entame l'étape du montage à partir de cette dernière.

En somme, l'importance des *mnémotechniques* se résume à garder des traces de ce que je veux retenir de mon vécu en enregistrements, afin d'établir un rapport à moi-même et aux autres. Ce processus se complète de la transmission des fruits de la

compréhension de ces rapports sous la forme d'une installation vidéo et sonore. J'incorpore les enregistrements dans ma production à partir d'un nouveau contexte (ultérieur à la capture), et ainsi, grâce à leur remémoration, j'invente un nouveau mode d'organisation de souvenirs et, de fait, une nouvelle forme d'imagination possible. À la suite de ces réflexions, j'identifie avec la recontextualisation et la recréation des souvenirs l'élément clé des pratiques de la mémoire. Si les souvenirs font partie de la conscience (et non pas de l'inconscient), la ligne de démarcation entre la pensée et la mémoire devient moins évidente. En conséquence, je suis portée à croire que ma pensée est intimement liée à ma mémoire, d'où l'importance de la cultiver.

Quand nous commençons à nous faire une idée de la complexité des relations conscientes dans laquelle la mémoire s'inscrit, il importe de repérer les pratiques qui consolident la mémoire. Dans les prochaines sections, je vais présenter deux types d'aide-mémoire : le premier concerne la mémorisation ; le deuxième reprend l'idée des traces matérielles (dont Foucault a parlé), mais cette fois-ci sous l'angle des technologies numériques correspondant à notre époque. Par la suite, dans une troisième section, je mets en rapport ces aide-mémoires avec la plasticité des systèmes mémoriels.

2.2.1 Mettre en mémoire

Dans mon travail, les techniques de mémorisation sont primordiales aux étapes du montage d'images et de l'exposition. Après avoir évoqué précédemment les enregistrements dans le quotidien, leur emploi est à problématiser. La plupart du temps, l'enregistrement est suivi d'une période de « repos » des matériaux stockés. Ainsi, qu'est-ce qui s'opère dans ma mémoire quand je revisionne des enregistrements ? Lorsque je reprends le fil de la production, j'ai besoin de m'approprier à nouveau les images, car je les ai en partie ou complètement oubliées. Ce décalage temporel me permet de les redécouvrir. La qualité des enregistrements n'est aucunement altérée (car il s'agit des inscriptions numériques), et c'est plutôt moi qui change mon rapport vis-

à-vis d'eux. Donc, les premiers revisionnements sont de l'ordre de la réévaluation de ce rapport. En même temps, la répétition des images lors du revisionnement fait également jouer une remise en mémoire des matériaux bruts dont je dispose. La sélection de ces matériaux se fait très lentement. Il faut que je puisse me rappeler des images captées pour être capable de créer des liens entre elles. Ce sont ces liens, plutôt qu'un scénario préétabli, qui me guident dans le montage. La réorganisation de mes souvenirs est constamment en jeu dans le travail sur ces matériaux enregistrés. D'autant plus que le montage que je privilégie configure une superposition d'images. L'ordre créé dispose les images non seulement l'une après l'autre, mais également l'une sur l'autre.

Afin de se rappeler de ces souvenirs, je fais appel aux pratiques de renforcement de la mémoire, qui ont toujours été des actes présents dans notre culture. Déjà, la mémoire exercée grâce aux *mnémotechniques* avait une importance vitale à partir de l'Antiquité. Frances Amelia Yates (1975) consacre un ouvrage à cet *art de la mémoire* qui se pratique depuis l'Antiquité jusqu'à la fin de la Renaissance. Les principales sources latines[135], recensées par l'auteur, décrivent les systèmes mnémoniques à l'intérieur des traités de rhétorique[136], où deux types de mémoire sont distingués. La première, la « mémoire naturelle » (que j'appellerais plutôt *images perçues*), se grave dans l'esprit et naît en même temps que la pensée. La deuxième, la « mémoire artificielle » (que j'appellerais plutôt *images mémorisées*), se renforce ou se consolide par l'exercice[137].

---

[135] Les trois sources principales latines sur lesquelles Yates fondent son argumentaire sont l'*ars memorativa* inventé par Simonide à l'époque présocratique, transmis à la postériorité par Cicéron dans son ouvrage intitulé *De oratore*, l'*Institutio oratoria* de Quintilien et l'*Ad Herennium* d'un auteur inconnu.

[136] « Quand on étudie l'histoire de l'art de la mémoire dans l'Antiquité, on doit toujours se rappeler d'un fait fondamental, c'est que cet art faisait partie de la rhétorique : c'était une technique qui permettait à l'orateur d'améliorer sa mémoire, qui le rendait capable de prononcer de longs discours de mémoire, avec une précision impeccable. » (Yates, 1975, p. 14) Les cinq parties de la rhétorique sont *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronunciatio.*

[137] Comme j'ai expliqué plus haut, Il faut noter que je prends garde à l'idée selon laquelle les souvenirs sont gravés dans notre mémoire. Néanmoins, il est intéressant de constater quelle était la compréhension de la mémoire selon les différentes époques. Aujourd'hui, il serait indispensable de compléter cette définition de la mémoire avec un troisième type de mémoire, que l'on pourrait appeler « mémoire technologique » (ou *images enregistrés*), externe au corps.

C'est ce dernier que couvre l'étude de Yates[138]. Les principes généraux de la mnémonique reposent sur une conception architecturale : il s'agit de constituer une série de lieux imaginaires auxquels on associe des images (formes, signes distinctifs ou symboles) pour marquer un cheminement de pensée dans le but d'ordonner les images pour qu'elles rappellent les éléments d'un discours. La fréquentation des lieux en pensée et le cheminement que suggèrent les images disposées dans le bâtiment imaginaire soutiennent une remémoration alors bien ordonnée : « [...] de toutes nos impressions, celles qui fixent le plus profondément dans l'esprit sont celles qui nous ont été transmises et communiquées par les sens. » (Yates, 1975, p. 16)

Dans ma pratique de montage des images, l'essentiel de l'aspect rhétorique de la technique de mémorisation décrite par Yates ne s'applique pas. Ne serait-ce que parce que je ne cherche aucunement à illustrer un discours avec mes enregistrements du quotidien. Bien que je n'applique pas cette technique antique pour le montage de mes enregistrements, je remarque néanmoins qu'elle peut faire écho à l'installation que j'ai créée pour mon exposition intitulée *Traversée*[139]. Si je me concentre seulement sur la dimension mémorielle que l'installation suscite chez les spectateurs, je constate déjà que cette installation constitue en tant que telle un lieu particulier dans lequel cinq écrans sont suspendus. Les images qui y sont projetées forment une sorte d'ordre, par leur succession et leur répétition en boucle, définie lors du montage. Mais à la

---

[138] Cet *art de la mémoire* (« artificielle ») est considéré comme une écriture intérieure : « Car les lieux ressemblent beaucoup à des tablettes enduites de cire ou à des papyrus, les images à des lettres, l'arrangement et la disposition des images à l'écriture et le fait de prononcer un discours à la lecture. » (Yates, 1975, p. 18) Cette comparaison antique répandue prend la technologie de l'écriture comme métaphore pour parler du fonctionnement de la technique de remémoration et ainsi, du fonctionnement de la mémoire. Je dois m'arrêter à cette conception de la mémoire pour noter qu'elle est imprudente. Même si les deux, soit la technologie et les techniques, servent en tant qu'aide-mémoire, il est important de les distinguer. Comme je l'ai exprimé plus haut, l'anthropomorphisme des outils technologiques peut nous amener sur de fausses considérations : nous projetons le fonctionnement de ces outils à la compréhension de notre fonctionnement humain. Ceci étant dit, il est intéressant de considérer l'interdépendance ou les influences respectives du développement de la mémoire grâce aux *images mémorisées* (mnémotechniques) et aux *images enregistrés* (rendu possible par les technologies de reproduction, tout d'abord avec la photographie, ensuite le cinéma, la vidéo et finalement les technologies numériques de notre époque).

[139] J'analyserai cette exposition en détails à la fin de mon quatrième chapitre qui est consacré aux dispositifs.

différence de la technique de mémorisation, j'ai apporté une attention soutenue à cet effet d'ordre pour le rendre moins évident : les spectateurs déambulaient dans la salle sans jamais pouvoir embrasser du regard les images projetées sur les cinq écrans simultanément. Dans l'installation, tout est orchestré pour que l'on retienne facilement ce qui est présenté. D'autant plus que les images évoquent des sensibilités que les spectateurs ont pu vivre de leur côté : la puissance du vent de la mer, la quiétude ou encore le goût des aliments sont implicitement représentés dans mes enregistrements. La reconnaissance des objets, des paysages, des lumières, ou des mouvements du corps représentés dans les vidéos suscite la remémoration des spectateurs ; à commencer par moi-même en tant que premier spectateur de mes œuvres.

À propos des techniques de mémorisation décrites par Yates, nous constatons que les écrits antiques témoignent non seulement de l'importance du choix et de l'ordre des lieux et des images, mais également de la nature des images. Les sources latines ont posé l'idée selon laquelle il faut aider la mémoire en suscitant des chocs émotionnels. Ce sont les *images agentes* en latin, c'est-à-dire les images frappantes qui marquent la mémoire. Ainsi, leur réactivation serait plus aisée. Cela m'amène à souligner un point majeur en ce qui concerne le regard. Le sens de la vue serait en ce qui concerne des mnémotechniques le plus efficace de tous les sens. Au final, l'importance de l'affectivité dans toute évocation des souvenirs est essentielle, que Rosenfield cite également (Rosenfield, 1989)[140].

L'installation *Traversée* intègre sur plusieurs niveaux ces *images agentes*. D'abord, j'ai dit que je me concentre sur ce qui fournit le matériau de l'ordinaire dans ma pratique d'enregistrement du quotidien. Ces enregistrements vidéographiques sont les traces visuelles de ce qui me touche. Ensuite, le montage en superposition et en transparence à partir de ces enregistrements accentue l'effet de rencontre opportune des images et suscite de façon inédite des chocs émotionnels ; comme le décrit Yates. Enfin, dans

[140] Rosenfield attribue à Freud la découverte de cette importance accordée à l'affect. Avec ces mots : « L'idée selon laquelle les états affectifs déterminent l'évocation des souvenirs, joue un rôle décisif dans la théorie freudienne. » (Rosenfield, 1989, p. 21)

l'installation, la disposition des cinq écrans sur lesquels les vidéos sont projetées dans l'espace ainsi que le jeu de superposition et de transparence dans le montage spatial provoquent de nouveaux stimuli.

Puisque partager avec les spectateurs mes expériences du quotidien me concerne pour les nouvelles expériences que la fréquentation de l'installation fait naître chez eux, les techniques de mémorisation décrites par Yates m'apportent des précisions. Dans la conception de la mémoire de Henri Bergson, qu'il qualifie de « survivance des images passées » (2008 [1939], p. 68), je retrouve l'idée essentielle de la création[141] à partir de ces mêmes *images agentes*. Avec l'exposition *Traversée*, j'ai tenté de forger une expérience de la mémoire où les « images-souvenirs » des spectateurs sont évoquées grâce à ma pratique artistique (dans la rencontre des trois niveaux nommés ci-dessus). Et personnellement, cette pratique est conduite, en elle-même, par les « techniques de soi » qui établissent un rapport étroit entre la mémoire et la conscience.

Dans son ouvrage, Yates analyse aussi les conceptions de la mémoire chez les Grecs antiques, notamment la loi de l'association d'Aristote et l'idée de Platon sur les souvenirs provenant d'une vie antérieure. Puis, prêtant attention au passage de l'Antiquité au monde chrétien du Moyen Âge, elle remarque que Saint Thomas d'Aquin (figure de saint patron de la mémoire) envisageait la mémoire des prédicateurs sur la base d'un ensemble de règles articulant une comparaison entre récompenses (vertu) et châtiments (Aliaga *et al.*, 2002) afin de susciter des *intentiones* spirituelles. Les représentations (dans la mémoire) du Paradis et de l'Enfer deviennent des symboles du chemin à suivre ou à ne pas suivre guidant la faculté de remémoration. Le pouvoir

---

[141] La théorie de la connaissance de Bergson affirme un dualisme entre l'âme et le corps, affirmation qui sera grandement critiquée plus tard par les théories de la cognition située (Varela *et al.*, 2010). Son ouvrage intitulé *Matière et mémoire* porte le sous-titre *Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Dans l'introduction de l'ouvrage, Fréderic Worms dit que « Bergson veut montrer que notre corps est bien en contact avec la matière réelle de l'univers, et pourtant la déforme radicalement pour des raisons nécessaires et en quelque sorte *a priori*, même si elles sont objectives et vitales. Tel est le but de la théorie de la 'perception pure' et de la notion d'image qui y est mise en œuvre. Au contact d'une matière réelle (les images sont objectives, dehors, ni dans le cerveau ni dans l'esprit), notre corps les adapte à son action, les 'sélectionne' (c'est le titre du chapitre [IV]), et ainsi les déforme (c'est leur part imaginaire). » (Bergson, 2008, p. 11-12)

suggestif de ces métaphores est largement reconnu. Yates soutient que le passage de la tradition orale de l'art de la mémoire à la tradition écrite, et à l'expression artistique à la même époque, s'effectue grâce aux images marquantes qui servent de symboles pour désigner la conduite de vie[142]. Cela voudrait dire que les représentations artistiques avaient une utilité première quant à la consolidation de la mémoire dans l'entretien de la morale[143].

En somme, envisager tout art comme *art de la mémoire* signifie, dans l'optique de l'histoire des mnémotechniques, que l'art est un mode d'organisation de la psyché, fondé sur le principe de l'imagination selon Yates. Cette lecture de l'histoire de l'art m'est chère, car moi-même je lie les enjeux de la création dans ma pratique artistique à une *culture de la mémoire*, dans le sens du mot cultiver.

2.2.2 Garder en mémoire

En mettant de côté les mnémotechniques qui se basent sur la mémorisation et ainsi sur la mémoire individuelle, j'aborde maintenant la question de la *mémoire culturelle*. Les souvenirs sont également à comprendre par rapport à des systèmes sociaux distincts. Ces derniers agissent, d'une certaine manière, comme moyens d'encadrement du flux des sensations transmis par notre système sensoriel et interprété par notre cerveau. « Without social frameworks (Halbwachs, 1994) memories would flicker like dreams anchor in the theatre of consciousness, in the paramount of everyday life (Schütz, 2008). » (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 2) À ce propos, l'égyptologue Jan Assmann

---

[142] L'importance accordé à la Prudence, comme la connaissance de ce qui est bon ou mauvais, est cruciale dans ce changement. Déjà Cicéron dans son *De intentione* décrit la vertu en quatre parties : la Prudence, la Justice, la Constance et la Tempérance. La Prudence est constituée, elle-même de trois parties : la mémoire, l'intelligence, la prévoyance. Ainsi, selon Cicéron, la mémoire fait partie de la Prudence (Yates, 1975, p. 32).

[143] À partir de ce premier constat, Yates poursuit ses recherches à la Renaissance, où Giulio Camillo Delminio construit son *Théâtre de la mémoire*. Ce théâtre remplit la fonction du système de mémoire de l'Antiquité et en constitue un objet architectural (un système de lieu physique) avec des images des dieux planétaires, dépeint avec des détails qui suscite des émotions. L'art de la mémoire se transforme en un art hermétique et occulte avec l'œuvre de Camillo Delminio. Par la suite, Yates décrits et commente, toujours du point de vue de la mnémotechnique, les pensées de Raymonde Lulle, Pierre de la Ramée et surtout de Giordano Bruno.

soutient l'idée selon laquelle « the contents of cultural memory, the ways in which they are organized, and the length of time they last are for the most part not a matter of internal storage or control but of the external conditions imposed by society and cultural contexts » (Assmann, 2011, p. 5).

Par rapport à ces assertions, je pose les questions suivantes. Quels sont les cadres socioculturaux de notre mémoire aujourd'hui ? Quels sont les aide-mémoires technologiques de notre époque que l'on peut consulter si la mémoire nous fait défaut ? Qu'est-ce qu'on vise à transmettre avec ces technologies ? Comment les nouvelles technologies de la mémoire aident-elles à récolter et réactiver nos expériences ? En somme, qu'est-ce que devient la mémoire dans le contexte socioculturel où les technologies numériques changent notre rapport à elle ?

Le neuro-anthropologue Merlin Donald, auteur de l'ouvrage *Les origines de l'esprit moderne*, retrace d'un point de vue anthropologique les origines et l'évolution de la culture et de la cognition humaine. Dans cette genèse, il s'adresse à la neuropsychologie en mettant en rapport le développement cognitivo-culturel avec le développement cérébral. Il avance que « [...] les effets de ces changements technologiques sont de même type que les changements biologiques antérieurs, en ce sens qu'ils peuvent produire des modifications de l'architecture de la mémoire humaine » (Donald, 1999, p. 10-11). L'une des originalités de l'ouvrage de Donald est d'incorporer des facteurs biologiques et technologiques dans un seul continuum évolutionniste. Donald voit trois étapes historiques du développement des capacités symboliques humaines dans l'évolution de la culture et de la cognition : la culture mimétique (au sens de capacité d'imitation), la culture mythique et finalement la « technology-supported culture ». Cette dernière se caractérise par le stockage symbolique externe et la culture théorique. Grâce à la lecture et à l'écriture, elle marque un changement de l'écologie cognitive dominée auparavant par la communication de face à face. Les technologies informatiques intensifient ces changements en offrant des capacités encore plus étendues pour le stockage externe et la récupération

d'informations. En suivant l'argumentaire de Donald, l'homme d'aujourd'hui est doué de différentes formes de représentations de connaissance qui contiennent des vestiges des stades antérieurs de l'apparition humaine, ainsi que de nouveaux dispositifs symboliques qui ont radicalement modifié son organisation.

Cette perspective évolutionniste permet-elle de tisser un lien avec la métaphore des couches que mon montage en superposition et en transparence suggère ? À vrai dire, je trouve plus approprié de faire cette association que celle des impressions dans la mémoire, comme je l'ai argumenté plus haut. La conception de l'installation pour l'exposition *Traversée*, qui met de l'avant un feuilleté d'images et l'effet archéologique rattaché, m'intéresse parce qu'elle désigne les différents stades historiques du développement humain, au lieu de servir comme métaphore pour le fonctionnement de la mémoire. En effet, la mémoire ne fonctionne pas par couches, mais par connexions. Ceci étant dit, la question peut se poser autrement, en laissant de côté la représentation de la mémoire par la métaphore des couches : est-il possible d'appréhender la mémoire comme pouvant être vu *à travers* quelque chose ? *À travers* implique l'idée des couches autrement que comme métaphore de la représentation de la mémoire. Dès lors, comment apparaissent la superposition et la transparence comme effets de notre perception ? Comment cela « sédimente »-t-il la conscience ? Mettre ensemble différents enregistrements dans une même vidéo suggère avec évidence une pluralité de durées se confondant dans le présent du visionnement par le spectateur. Ainsi, non seulement les vidéos et leur installation mettent l'accent sur la visibilité des couches d'images, mais leur visionnement par le spectateur sous-tend chez lui l'ajout d'une couche à un vécu sédimenté.

À un autre niveau, il faut aussi reconnaître que l'usage croissant des technologies numériques dans le quotidien a grandement affecté la mémoire et la conscience. Si, par le passé, les métaphores médiologiques pour désigner les mécanismes de la mémoire privilégiaient les médiums qui fixaient la mémoire (par exemple le vinyle, la bande ou le disque), elles font place de nos jours à une conception de la mémoire dont on pourrait

dire que ses supports sont « dématérialisés » et correspondent plutôt à des flux. Ce sont les données (data) et les codes binaires sous forme d'appareil (d'ordinateur ou de téléphone portable) ou de réseau (comme l'Internet) qui matérialisent les souvenirs de notre époque.

Comme tant de personnes de mon entourage, je vis mon quotidien avec ces technologies sophistiquées. Mais je ne peux pas m'empêcher de garder une approche critique en ce qui les concerne. Les auteurs du recueil de textes déterminants à propos de la mémoire à l'ère des technologies numériques, intitulé *Save As... Digital Memories* (Garde-Hansen *et al.*, 2009), m'ont servi à problématiser ce phénomène.

Aujourd'hui, la mémoire est devenue pour Andrew Hoskins, spécialiste en « memory studies », *médiatisée* (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 27-43). Puisque le quotidien compte désormais sur le développement d'un paysage médiatique et numérique, l'auteur soutient que cette situation génère un changement social. La caractéristique principale de ce processus réside dans une nouvelle *logique médiatique* selon laquelle les données « raisonnent », c'est-à-dire qu'elles génèrent, ordonnent et accumulent les informations. L'auteur suggère de reconnaître ce tournant numérique pour nous inciter à réévaluer la relation entre les technologies de l'information et la conscience.

> The everyday has a new 'unconscious' in the form of inaccessible (to most of us) computer code that drives the language of new media communication (emails, mobile phones, social networking etc.). 'Code is the unconscious of language' (Hayles, 2006, p. 137), but it is also the unconscious of memory. (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 25)

Considérer le code informatique comme l'inconscient de la mémoire nous pousse à nouveau à mettre en parallèle le fonctionnement de la technologie et de l'être humain. Malgré le danger que cette comparaison comporte, il est intéressant de souligner que les pratiques numériques se contentent la plupart du temps d'une interface (software). Leur fonctionnement (hardware) reste opaque aux yeux de leurs utilisateurs, même si ces utilisateurs embrassent à la fois le rôle du consommateur et du producteur (puisqu'en utilisant les technologies numériques, ils produisent de l'information).

Les auteurs de l'ouvrage (Garde-Hansen *et al.*, 2009) envisagent les médias numériques bien au-delà d'une vie mentale à l'extérieur du corps et comme simple dépôt des souvenirs. Ils rappellent que les utilisateurs de ces médias sont dans un rapport interactif avec ces technologies (où l'expérience est spatialisée et navigable).

> [...] we cannot simply state that digital media externalise mental life and provide a new approach to memory practices because users experience them interactively. Nineteenth-century scrapbooks (collage) and early twentieth-century avant-garde film (montage) also achieved a level of interactivity. They too imagined human experience as spatialised and navigable and it is these two features that have reasserted themselves so strongly in the early twenty-first century and raise important challenges to thinking about memory and history. (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 130)

La question classique sur la mémoire et l'oubli devient plus nuancée. Il est commun d'entendre parler au sujet du numérique des problèmes du trop-plein d'informations, de préservation, de l'obsolescence des technologies et d'une perte de la faculté de la mémoire. La production, la gestion et la communication des données personnelles deviennent des activités répandues des utilisateurs de ces technologies, même s'ils se contentent des interfaces pour ce faire.

> Clearly, there is currently a digital archive fever at work, fueled by memory-hungry technologies, increased memory capacities of databases and faster, more reliable networked connections. The proliferation of digital media tools in the average household has meant that consumers are now having really to think about how they organise their files, how those files can be archived and how those archives can be shared with others: as password-protected 'digital vaults', as personal websites, as blogs or on social network sites (SNSs). (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 130-131)

En résumé, notre quotidien connaît une nouvelle structuration et de nouveaux modes d'appréhension grâce à la trousse à outils numériques. Et c'est sans compter sur la prolifération des produits numériques provenant à la fois des activités privées et publiques, à la base d'une « culture de surveillance ».

> The convergence of cameras and videorecorders, with wireless technologies, computers and data archives means that time and narrative are no longer limited to the single image witnessed during the reign of cinema in the twentieth

> century. The current demand for a multifaceted, interactive and instantaneous visual interface for representing the complexity of human interaction has meant that digital media function as an escape from the sequential structuring of daily life. [...]. They now have at their disposal a digital toolkit that allows them to refashion memories and histories in multiple ways in order to tell multiple versions of events. (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 130)

Une des conséquences de la démocratisation des technologies numériques est la représentation diversifiée des interactions humaines. Dans le quotidien de tout un chacun, cet usage assidu des technologies numériques mêle l'intime et le collectif ; il le confond dans bien des cas. Alors, la question cruciale qui se pose devient la suivante.

> For instance, does the dizzying circulation of increasingly recent-past discourses via mass media create a perpetual amnesiac present and the documentation, storage and reassemblage of our past(s), of and through digital technologies, condemn human memory, or does a more intense and visual experience of living memory afford us a more 'useable' past? (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 23)

Cette question touche aux conséquences de l'immédiateté de la production et de la publication contemporaines des données : ces usages favorisent la création de *devenir-souvenirs*. Les enregistrements audiovisuels ou documentaires réalisés dans le quotidien grâce à la disponibilité et à la portabilité des appareils numériques produisent une forme de retour immédiat sur les événements jugés significatifs spontanément. S'agit-il d'un présent déjà passé, dans la mesure où nous documentons le vécu et interagissons virtuellement avec le monde sous forme d'envoi ou de *post*, avant même de vivre le moment présent ; ou bien d'un présent éternel dans lequel le virtuel et le réel entremêlés nous font vivre continuellement des expériences ? Dans tous les cas, se manifeste paradoxalement un manque que j'identifie : celui de prendre le temps de vivre ce qui est à vivre dans le moment, sans y coller une interprétation ou lui trouver une utilité quelconque. Le repos ou l'oubli, si nécessaire pour le système nerveux, semblent faire défaut aux « digital memories ». Décidément, nous n'avons pas le temps (ou plutôt nous ne le donnons pas à nous-mêmes) de faire le lien entre la perception, la reconnaissance et la mémoire ; les piliers de notre conscience, d'après Rosenfield (Rosenfield, 2005). Contrairement à la croyance que la vie se vit dans un « zapping »

de plus en plus présent (en passant d'une chose à une autre, d'une idée à une autre sans attention), je pense que l'attention de chacun est présente, mais extrêmement réduite. Le rapport contemporain au quotidien me pousse à définir une alternative au « perpétuel présent amnésique » en parlant d'une « mémoire vivante ».

Cette alternative à propos de la mémoire ne cherche pas à critiquer les pratiques contemporaines de zapping, mais propose de réfléchir à l'exercice de mémorisation dans un tel contexte. Aujourd'hui, il ne suffit plus d'avoir accès aux technologies numériques, qui ne sont tout de même pas chose acquise pour la majorité de la population humaine sur le globe. Le problème socio-économique en ce qui concerne les technologies s'est déplacé de l'accès aux technologies vers les compétences à acquérir pour les utiliser d'une manière innovante : « In order to practise digital memories, one must be fast enough and skilled enough to deal with the proliferating range of hardware, software and applications that were once ring-fenced by professional media organisations but which are now fair game. » (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 134)

En somme, ces premiers constats à l'égard des changements entraînés par l'évolution de notre mémoire qui reposent sur l'interdépendance des facteurs technologiques et biologiques m'ont poussée à me positionner. Finalement, la stratégie que je crée pour déjouer les contraintes que ce contexte m'impose fait valoir la création.

Premièrement – avant de continuer à développer ce point –, le moteur de mon travail est la prise de conscience, littéralement, et la sélection de ce qui est à retenir, à l'opposé de la capacité de stockage potentiellement infinie des fichiers numériques. Il est vrai que l'avantage d'une caméra numérique par rapport à un appareil analogique se trouve dans le fait de pouvoir enregistrer sans être limité par les supports matériels à l'espace de stockage réduit et qui coûte cher. Autrement dit, la pression budgétaire n'est pas ressentie pendant l'enregistrement. Ma réflexion est posée sans que la technologie l'induise.

Deuxièmement, je crée une disponibilité à accueillir ce qui se passe dans le présent. Je cherche à retrouver un espace-temps où les choses sont vécues et où la conscience se crée. Pour ce faire, je ne me connecte pas à Internet, pourtant les caméras que j'utilise proposent cette option. Je conçois des enregistrements comme des notes vidéographiques qui ne sont pas organisées pour être publiées directement. Il est important que je puisse prendre du recul vis-à-vis des images enregistrées pour qu'elles servent à un réexamen, y compris de moi-même. Il est possible de considérer que les *post* sur des réseaux sociaux ou des envois numériques permettent aussi ce réexamen ultérieur. Mais le retour sur soi, à mon sens est à effectuer avant même d'aller vers l'autre, de publier. Dans ma démarche, le travail de cristallisation des idées grâce au visionnement de mes enregistrements et à leur organisation précèdent leur diffusion.

Troisièmement, ma démarche permet d'améliorer ma compréhension des choses qui m'entourent et d'établir les liens entre elles. Elle m'amène à problématiser mon fonctionnement, non pas dans le but de renforcer mon intégrité identitaire, mais au contraire pour la remettre constamment en question. *A contrario* des codes informatiques soi-disant intelligents, qui mettent les utilisateurs à l'aise en proposant des contenus qui leur ressemblent, de mon côté, je cherche à faire jaillir l'altérité.

En guise de conclusion à l'ouvrage *Save As*, les auteurs avancent l'idée selon laquelle « [d]emocratised digital practices of prosumer (the combination of producer and consumer) memories are active, collaborative and self-branding. » (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 129) À partir de cette définition, je me demande comment il est possible, dans les pratiques numériques, de constituer une mémoire qui ne soit pas orientée vers l'individualisme dans les représentations. Autrement dit, comment l'individualisme induit par les technologies numériques, orientées dans un marché pour le profit (voir la dépendance), est-il compatible avec leur soi-disant fonctionnement collaboratif ? Comment le « je-téléphone » (IPhone) sert-il non seulement son possesseur, mais aussi la communauté dans lequel il est inscrit, ou plutôt on devrait dire, la communauté qui

se crée parmi leurs utilisateurs ? Comment la création de l'image de soi pourrait-elle s'émanciper de la logique de branding dans laquelle elle est enserrée[144] ?

Ma tactique est de développer et proposer des techniques parallèles à celles qui sont commercialisées. Ma démarche personnelle vise le partage des sensibilités et du commun sans chercher du profit, sans être intéressée au niveau financier. Cela ne résout pas le problème d'un système qui renferme l'individu sur lui-même, mais pointe plutôt l'émergence d'une « pratique de liberté ». Pour résister à cette dynamique de renforcement du pouvoir des entreprises qui produisent les technologies qui sont censées émanciper l'être humain, mais qui bénéficie de l'indépendance que les utilisateurs développent face à ces technologies, je me suis engagée à constituer une pratique artistique. Après tout mon argumentaire, il est de plus en plus clair que cette pratique est un engagement et non pas comme un refuge où se retirer.

D'autres proposent de retourner radicalement vers la « mémoire organique ». Ainsi, la *mémoire incarnée* (« embodied memory ») représente une alternative contre l'effacement drastique de la mémoire des archives (« archival memory ») du monde numérique[145]. Le concept d'« embodiment » ouvre un champ large de compréhension

---

[144] Anna Reading analyse des formes de mémoire générées par nos téléphones portables intelligents (équipés avec les multimédias et connectés à l'internet) qu'elle désigne comme « memobilia », à savoir des « wearable memories » (Garde-Hansen et al., 2009, p. 81-95). Paul Longley Arthur analyse les types d'écritures, plus précisément la biographie numérique et la « life writing », qui sont issus des communications numériques dans lesquelles les traces de la vie des gens sont contenues aujourd'hui (Garde-Hansen et al., 2009, p. 44-59). Bien que ces communications soient facilement accessibles, l'auteur remarque qu'elles sont sans doute moins « détectables » à l'avenir par rapport à leurs prédécesseurs en copie papier. Joanne Garde-Hansen dans son article intitulé *MyMemories: Personal Digital Archive Fever and Facebook* (Garde-Hansen et al., 2009, p. 135-150) propose une lecture de Facebook comme l'archive des archives. Facebook procède à l'archivation de manière à révéler le principe de contrôle de la mémoire de l'entreprise. Les utilisateurs de Facebook participent et interprètent l'interface de Facebook mais ne détiennent pas l'accès aux archives du réseau social.

[145] Selon Shaun Wilson (Garde-Hansen *et al.*, 2009, p. 184-197), ce n'est pas l'amnésie des médias qui nous menace, mais au contraire, un « surplus de mémoire ». Il cite James Gleick, l'auteur de l'ouvrage *Faster: The Acceleration of Just About Everything* paru en 1999 pour appuyer son idée selon laquelle la perte de la mémoire n'est pas un problème. Les archivistes officiels ou auto-proclamés sont partout depuis les années 1990, grâce à l'Internet. Il attire l'attention de ces lecteurs plutôt sur un nouveau phénomène. En naviguant et en « remixant » des versions du passé, il devient de plus en plus difficile de déterminer la fiabilité des sources. Potentiellement, il n'y a pas de domicile (ainsi archives) « digne de confiance » pour y consigner la mémoire.

du monde en se basant sur l'expérience de celui-ci par le corps. L'artiste et théoricienne, Erin Manning met l'accent sur la nécessité de surmonter le modèle du corps et de soi, en tant qu'entité contenue et la notion de l'humain comme mesure et mesureur de tout (Manning, 2013). À partir de ce champ, la chercheure en « performance studies », Diana Taylor, met l'accent sur la priorité de la réanimation constante de notre vécu en vue d'acquisition des connaissances. Elle avance l'idée selon laquelle « [e]mbodied and performed acts generate, record, and transmit knowledge » (Taylor, 2003, p. 21).

Le retour à la « mémoire organique » vis-à-vis de la « mémoire synthétique » est mobilisé par la sensibilisation de l'être humain à son écosystème et à ce qu'il peut, lui-même, avoir comme responsabilité face à la question de la mémoire à l'intérieur même de ce dernier. Cela nous amène loin d'une nostalgie vis-à-vis d'autres époques où la responsabilité des archives reposait de façon durable dans la main des institutions de l'État avec un patrimoine national à conserver. Le philosophe, Jacques Derrida nous aide à nous rappeler de la dimension politique de la mémoire liée aux archives. « Nul pouvoir politique sans contrôle de l'archive, sinon de la mémoire. La démocratisation effective se mesure toujours à ce critère essentiel : la participation et l'accès à l'archive, à sa constitution et à son interprétation. » (Derrida, 1995, p. 15) À partir de la sensibilité décrite par Manning, le laboratoire pour la pensée en mouvement, SenseLab, est en train de développer sa propre archive critique : « the anarchive »[146].

---

[146] « 1) The anarchive is best defined for the purposes of the Immediations project as a *repertory of traces* of collaborative research-creation events. The traces are not inert, but are carriers of potential. They are reactivatable, and their reactivation helps trigger a new event which continues the creative process from which they came, but in a new iteration. 2)Thus the anarchive is not documentation of a past activity. Rather, it is a *feed-forward mechanism* for lines of creative process, under continuing variation. 3) The anarchive needs documentation – the archive – from which to depart and through which to pass. It is an excess energy of the archive: a kind of *supplement* or surplus-value of the archive. 4) Its supplemental, excessive nature means that it is never contained in any particular archive or documentation element contained in an archive. *It is never contained in an object.* The anarchive is made of the formative movements going into and coming out of the archive, for which the objects contained in the archive serve as springboards. The anarchive as such is made of formative tendencies; compositional forces seeking a new taking-form; lures for further process. Archives are their waystations. 5) Since it exceeds the archive and is uncontainable in any single object or collection of objects, the anarchive is by nature a *cross-platform phenomenon.* It is activated in the relays: between

Dans ma démarche, la dimension politique de l'archive est palpable. Je dénonce l'injustice du système actuel dans lequel les médias numériques ne sont pas transparents. De mon point de vue, je tente de créer des techniques mémorielles adaptées aux contraintes que le contexte actuel impose. Puisqu'il est impossible d'appliquer les mêmes techniques désuètes, je suis amenée à innover. En fin de compte, ce n'est pas tant les changements induits par les technologies numériques que je trouve problématiques, mais plutôt le système de production dans lequel elles s'inscrivent.

De fil en aiguille, je retrouve la triple problématique du pouvoir-savoir-subjectivation de Michel Foucault, même par rapport à la question de la mémoire. Dans un entretien sur le cinéma français des années 1970 (Foucault, 1975a), Foucault prend en considération la portée des connaissances historiques et commémoratives sur la « constitution de soi » et les pratiques du pouvoir. Il remarque la tension entre l'histoire officielle et leur contestation par la « mémoire populaire » ou non officielle. Foucault en parlant de ces films français (en particulier au sujet de la Résistance française) suggère que la mémoire est « a very important factor in struggle [..] if one controls people's memory, one controls their dynamism » (Foucault, 1975a). Ces films, selon Foucault, étaient engagés dans « a battle [...] to reprogramm [...] the 'popular memory'; and [...] to [...] impose on people a framework in which to interpret the present [...]. So people are shown not what they were, but what they must remember having been. » (Foucault, 1975a) Même s'il est discutable que les films puissent aussi grossièrement « reprogrammer » la « mémoire populaire », il est à retenir que la mémoire est l'un des champs où la culture et le pouvoir sont emmêlés. La mémoire,

---

media, between verbal and material expressions, between digital and off-line archivings, and most of all between all of the various archival forms it may take and the live, collaborative interactions that reactivate the anarchival traces, and in turn create new ones. 6) The anarchive pertains to the event. It is a kind of event derivative, or surplus-value of the event. This makes it an essential element of the Immediations project, whose stated aim has been to develop an approach to research-creation as a practice of interdisciplinary event design, or to quote the original application, as the practice of creating innovative 'platforms for organizing and orienting live, collaborative *encounters*'. 7) Approached anarchivally, the product of research-creation is process. The anarchive is a technique for making research-creation a *process-making engine*. Many products are produced, but they are not *the* product. They are the visible indexing of the process's repeated taking-effect: they embody its traces (thus bringing us full circle to point 1). » (SenseLab, s. d.)

dans ce contexte, est considérée comme une force politique, une forme de connaissance assujettissante qui peut servir en tant que champ d'opposition et de résistance potentielles, mais qui est également vulnérable à l'endiguement et à la « reprogrammation ».

En définitive, les aide-mémoires, par la pratique de l'organisation de la mémoire que je mène, servent à la fois la subjectivation et la pratique de pouvoir, au sens foucaldien des termes. Aujourd'hui, nous avons des technologies numériques qui soulèvent des nouvelles problématiques quant à l'implication de leurs utilisateurs qui sont simultanément consommateurs, producteurs (notamment dans l'interactivité) et distributeurs (par le partage). Dans ce contexte, l'enjeu de ma pratique est de créer des techniques qui permettent un retour à soi à travers les enregistrements du quotidien, le montage vidéographique en superposition et en transparence, et finalement le montage spatial sous forme d'installation. En somme, ces techniques constituent une *culture de la mémoire*, qui est essentielle pour le « souci de soi et de l'autre » pour deux raisons : d'un côté, ces techniques témoignent d'un nouveau mode d'organisation de la mémoire et de l'autre côté, elles suscitent des nouvelles expériences à partir des souvenirs partagés avec les spectateurs.

2.2.3 Se préparer au futur

La mémoire sert aussi à prendre des précautions et à se préparer à ce qui advient. Quand nous faisons appel à la plasticité des systèmes mémoriels, nous nous préparons à notre futur. Santiago Ramón y Cajal était le premier à appliquer le terme de la plasticité au cerveau pour parler de la capacité du cerveau de créer, défaire ou réorganiser les réseaux de neurones et les connexions de ces neurones. Il est allé jusqu'à recommander une « gymnastique cérébrale » pour l'amélioration mentale, présageant les idées et les tendances du XXI^{e} siècle sur l'exercice du cerveau (Ehrlich, 2017). Selon notre détermination, nous pourrions, d'après Cajal, sculpter notre cerveau.

La plasticité des systèmes mémoriels signifie qu'il est possible d'envisager le devenir des souvenirs. Les neuroscientifiques ont développé des stratégies pour le contrôle de la mémoire et de l'attention par proposition d'associations (Eustache, 2016). Ainsi, dans une visée thérapeutique, les troubles de stress post-traumatique pourront être soignées. L'autre domaine où la plasticité du cerveau est déterminante est l'apprentissage. La neuroéducation s'est développée en empruntant et appliquant les découvertes des neurosciences justement afin d'adapter au mieux l'enseignement aux capacités du cerveau et à notre fonctionnement cérébral.

Soumettre ma pratique à cette optique d'ouverture vers le futur ne m'est pas étranger. La répétition des images que j'ai enregistrées par les revisionnements sert la mémorisation, comme j'ai déjà exprimé, mais le montage de mes enregistrements demande un travail de création de nouveaux liens. Je réalise que le travail de réécriture de mes souvenirs grâce aux nouvelles associations me permet de constituer une base à partir de laquelle je serai prête à affronter le futur.

Conclusion du sous-chapitre : Cultiver la mémoire

Dans ce sous-chapitre, j'aurais pu parler des différents systèmes de mémoire qui sont responsables de nos connaissances spécifiques et personnelles (soit *la mémoire épisodique* qui est autonoétique[147] et dépend du temps subjectif) et de nos connaissances générales (soit *la mémoire sémantique* qui est noétique et indépendante du temps subjectif) (Petit, 2006, p. 36-37)[148]. Au lieu de traiter ses systèmes de mémoire, je me suis concentrée sur l'examen de la mémoire par rapport à la perception, la reconnaissance et la conscience. Par la suite, j'ai montré l'importance des aide-mémoires, tant au niveau de la consolidation des souvenirs qu'au niveau de leur gestion, afin de se préparer à vivre pleinement sa vie dans tout ce que son quotidien lui

[147] *Noèse* signifie l'acte par lequel on pense.

[148] Très brièvement, le *système épisodique* (temps, espace) et la *mémoire procédurale* comprennent respectivement la mémoire autobiographique et les savoir-faire motrices, indispensables pour la résolution des problèmes. Par contre, la *mémoire sémantique* est hautement associative et crée notre vision du monde. (Petit, 2006)

offre. Selon Foucault, « l'objectif [du souci de soi] n'est plus de se préparer à la vie adulte ou à une autre vie, mais de se préparer à un accomplissement total : la vie » (Foucault, 1994f, p. 396).

2.3 Arts d'existence

Dans le but de situer ma pratique artistique, ce sous-chapitre explore les pratiques artistiques contemporaines qui tissent un lien étroit entre l'art et la vie. D'abord, il tente de démontrer comment l'art est appréhendé comme relevant de la pratique et de la technique, au moment où il y a quelques siècles son caractère intellectuel lui est détaché. Cette appréhension plus limitée de l'art a comme conséquence de positionner l'art dans une marginalité sociale. Ensuite, il présente le problème de la difficulté de juger le statut de l'art dans l'art contemporain. Dans ce contexte, j'observe la tentative de notre époque de relier la pratique et la pensée dans les programmes universitaires en recherche-création. Par la suite, il rappelle, à partir de l'exposition *Hors limites. L'art et la vie 1952-1994*, une sélection de pratiques artistiques contemporaines qui rapprochent l'art à la vie. À partir de ces pratiques, je formule la mienne sous l'angle de l'engagement, comme je l'ai fait tout au long du chapitre. À cette étape, j'alimente ma réflexion en particulier à partir de celle de Foucault et de Dewey afin de définir ce qui pourrait être une vie comme œuvre.

L'opposition historique, qui renvoie l'un face à l'autre les aspects pratiques et manuels de l'art et ses aspects intellectuels par lesquels les connaissances s'acquièrent, n'a pas toujours était aussi ferme. Selon l'historien de l'art Marc Le Bot, *ars* et *technè* se dissocient comme termes seulement dans la culture moderne de l'Occident (Le Bot, s. d.). Son point de vue de sociologue de l'art, d'après lequel l'œuvre se trouve prédéterminée par son infrastructure matérielle[149], lui permet de dégager des causes et des tendances du rapport entre ces deux termes. Le Bot soutient que la dissociation de

[149] Jean Baudrillard avec son ouvrage sur le système des objets (Baudrillard, 1978) et Pierre Francastel avec sa réflexion sur l'art et la technique (Francastel, 1988) étaient conduits par cette idée également.

l'art et la connaissance a été provoquée par l'institutionnalisation de l'art et l'instauration de l'approche muséale conduisant à la sacralisation de l'art[150]. Cela pousse l'art, au XVIII[e] siècle, dans une sorte de marginalité sociale[151] : « ce n'est donc plus qu'au titre de la morale que l'art demeure *cosa mentale* selon le mot de Léonard de Vinci » (Le Bot, s. d.). Au cours du siècle suivant, l'art se démarque des modes de travail et devient de plus en plus le signe d'un privilège et d'une appartenance à la classe sociale dominante. Le Bot argumente que « le capitalisme industriel détruit la possibilité d'un rapport concret de création entre l'homme et l'objet de son travail » (Le Bot, s. d.). Ainsi, l'art manifeste l'occasion de s'émouvoir et de produire un pur plaisir esthétique par la beauté : « En regard de l'univers technique de l'action, l'art se pose donc comme conduite contemplative, modalité du loisir, pure culture. » (Le Bot, s. d.) C'est à l'aube du XX[e] siècle que les avant-gardes portent une critique à l'encontre de cette approche élitiste. En acceptant la modernité technique, ces derniers embrassent l'idée selon laquelle l'art doit être réinséré dans la société technicienne afin d'établir un nouveau type de collectivité sociale et un nouvel ordre de perception esthétique. Selon Le Bot, l'idéologie fonctionnaliste découle de ce mouvement, où l'investissement personnel et les rapports symboliques (dont l'objet esthétique et artisanal était jadis lieu) sont interdits.

Ce préambule historique démontre que l'art et la connaissance n'ont pas été toujours opposés et que leur place dans la société a grandement évolué. Désormais, comment prolonger la réflexion de Le Bot sur l'histoire du rapport entre la pratique et la pensée dans l'art contemporain ? Car, nous devons faire face à la difficulté que notre époque rencontre à juger l'art. Je constate, comme tant d'auteurs contemporains, que les critères artistiques de l'art (la technique, le métier, le talent, le génie, les règles) ne sont plus validés par maints artistes ni même par des écoles d'art ; que les critères esthétiques de l'art (le beau, la satisfaction, la communicabilité) ne sont guère plus

---

[150] Comme marqueur historique, il suffit de retenir la fondation du Louvre qui date de 1793.

[151] Je précise tout de suite que cette marginalité de l'art dans la société et dans la vie de tous les jours sera largement contestée par John Dewey dans son ouvrage intitulé *Art as experience* paru en 1934 (Dewey, 2012).

validés ; que les notions majeures de l'art (l'œuvre[152], l'auteur[153], le dessin[154]) sont parfois abandonnées. Dès lors, l'art est ce qui est décidé comme tel ou pris pour tel ou reconnu comme tel ou vendu comme tel. Cela constitue un cercle vicieux où l'art est ce qui est fait par des artistes et l'artiste est celui qui décrète faire de l'art. Le philosophe de l'art et théoricien de culture Christophe Genin va jusqu'à la proposition d'abolir la notion d'art, qui s'est vidée de son sens d'après lui.

> À quoi bon de continuer à vouloir parler d'art, si ce n'est pour alimenter le marché de l'art, quand la seule unité de tous ces objets semble être de remplir la même fonction, à savoir d'être des événements culturels ? Le concept d'art serait-il donc absorbé dans celui de culture, dont l'art est une des manifestations ? La culture elle-même semble se perdre dans la notion d'ingénierie culturelle dont l'objet est l'organisation de la société des loisirs au niveau de la circulation planétaire des touristes. (Genin, 2009, p. 14)

La crise de l'art évoquée par Genin, sujet qui a donné matière à beaucoup d'autres publications, sous-tend également la pertinence de penser à l'art en termes de critères d'appréciation esthétique. Dans son ouvrage sur la querelle (au sens d'une « plainte de justice ») de l'art contemporain, le philosophe Marc Jimenez s'interroge sur les normes d'évaluation et d'appréciation esthétiques par lesquelles un jugement sur l'art est porté (Jimenez, 2005). Il se demande « quel tribunal serait censé, de nos jours, recevoir les plaignants, sinon celui de l'histoire, autrement dit du temps qui choisit entre les œuvres inoubliables et celles dont il convient de ne pas se souvenir » (Jimenez, 2005, p.15-16). Je remarque au passage que la question du jugement en lien avec l'art est intimement liée avec celle de la mémoire : d'après l'auteur, la réflexion « de quoi nous nous souviendrons » (sélection naturelle) prévaut sur « à quoi nous donnons de l'importance » (sélection réfléchie). Jimenez constate un écart grandissant entre le monde de l'art, les experts de l'art contemporain et les spectateurs, à savoir une tension

---

[152] L'œuvre est une notion dépassée par celle de processus, d'acte, ou d'expérimentation dans l'art contemporain.
[153] Voir les textes de Foucault et de Barthes sur la question de l'anonymat et de la mort de l'auteur, respectivement.
[154] Les genres historiquement établis selon les médiums deviennent obsolètes avec l'intermédialité.

entre la légitimation institutionnelle dont bénéficie l'art et sa reconnaissance publique modeste.

Les manières d'aborder l'art sont autant remises en question que les pratiques artistiques elles-mêmes. La sociologue de l'art Nathalie Heinich parle d'un changement de paradigme avec l'émergence de l'art contemporain. D'après l'auteur, il est question avec l'art contemporain de faire l'expérience des limites, de transgresser l'éthique, le juridique et l'esthétique, de s'attacher au régime de l'authenticité, d'outrepasser l'objet (le contexte fait partie de l'œuvre), d'inventer un nouveau vocabulaire, de faire participer des spectateurs, de diversifier des matériaux (multiplication des compétences), de traverser les disciplines (intermédialité) et de créer des récits (discours et médiation) (Heinich, 2014). La philosophe et plasticienne Anne Cauquelin, à son tour, voit dans l'art contemporain un régime de communication (par rapport au régime de consommation de l'art moderne) où les nouvelles technologies abolissent la distinction entre producteur, consommateur et juge de goût, et où le contenant prévaut sur le contenu, créant ainsi une réalité au second degré (simulation) (Cauquelin, 2011 [1992]).

En résumé, à la fin des années 1980, la question *contextuelle*[155] de l'art prime dans la théorie de l'art, au détriment de la question *ontologique*[156]. D'une certaine manière, le « fonctionnalisme esthétique » de Goodman (Goodman, 1992) et la « transfiguration » de Danto (Danto, 1989) prolongent la réflexion de Le Bot sur l'idéologie fonctionnaliste. Aujourd'hui, quand nous faisons le constat (avec Genin, Jimenez, Heinich et Cauquelin) de la difficulté de circonscrire l'art, il est nécessaire de se détourner des questions contextuelle et ontologique. Pour moi, la seule question valable à ce propos est celle *existentielle*[157] : à savoir questionner l'existence à travers l'art.

---

[155] Quand est-il l'art ? Quand un objet fonctionne-t-il comme œuvre d'art ?
[156] Qu'est-ce que l'art ? Qu'est-ce qui est artistique ? Qui est l'artiste ? Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?
[157] Michel Foucault dans un entretien explicite la différence entre son approche et celle de Sartre au sujet de l'existence. « *Mais si l'on doit se créer soi-même sans le recours à la connaissance et aux lois universelles, en quoi votre conception est-elle différente de l'existentialisme sartrien ?* M.F. – Il y a chez Sartre une tension entre une certaine conception du sujet et une morale de l'authenticité. Et je me demande toujours si cette morale de l'authenticité ne conteste pas en fait ce qui est dit dans la

Autrement dit, quel est le sens de la vie que l'on se donne par l'art ? Cela revient à penser l'art non pas comme supplément (où l'art serait une valeur ajoutée au geste ordinaire), ni comme substitution (où l'art effacerait la nature ordinaire du geste pour la remplacer par l'artistique), mais comme activité existentielle (où dans tout acte, l'art est un mode d'existence dans la vie). Pour mieux l'appréhender de la sorte, il convient de dissocier le jugement artistique (du monde de l'art, par des normes, conventions et économies) du jugement esthétique (compris comme l'ensemble des expériences collectives et partageables).

John Dewey, dans une approche praxique et démocratique de l'art, propose d'appréhender l'art non pas par son médium, mais par sa réception subjective et par l'expérience qu'il instaure. Dans l'*Art comme expérience* (Dewey, 2012), l'auteur dénonce le fait d'isoler la beauté du reste des concepts humains et des objets d'art dans les institutions comme dans les musées. Selon Dewey, la qualité esthétique renvoie à la manifestation d'une expérience commune et non à un phénomène à part. Toute expérience résulte d'un jeu réciproque de forces mises en mouvement entre un évènement extérieur et une personne. L'art (Dewey parle de l'œuvre d'art) étant une forme d'expression, celui-ci doit pouvoir être communiqué aux autres. L'art tend donc essentiellement à mettre les humains en rapport les uns avec les autres et à constituer entre eux un lien d'expérience commune et immédiate.

En ce qui me concerne, l'ouverture que j'essaie de saisir à travers la recherche-création consiste, d'une part, à pouvoir retisser les liens entre pratique et réflexion (voir mon chapitre méthodologique) et, d'autre part, à poursuivre une vie où l'art en tant qu'expérience partagée, à la fois personnelle et collective (voir Dewey), est le moyen par lequel je m'engage à me soucier de moi-même et des autres (voir Foucault). Dès

---

transcendance de l'ego. Le thème de l'authenticité renvoie explicitement ou non à un mode d'être du sujet défini par son adéquation à lui-même. Or il me semble que le rapport à soi doit pouvoir être décrit selon des multiplicités de formes dont l''authenticité' n'est qu'une des modalités possibles ; il faut concevoir que le rapport à soi est structuré comme une pratique qui peut avoir ses modèles, ses conformités, ses variantes, mais aussi ses créations. La pratique de soi est un domaine complexe et multiple. » (Foucault, 1984a, p. 331-332)

lors, comment les pratiques artistiques contemporaines m'ont-elles permis de prendre conscience de cette ouverture ? Je tente de répondre à cette question en rapportant les enseignements tirés de l'exposition *Hors limites. L'art et la vie 1952-1994*[158]. L'exposition propose une lecture ambitieuse de l'histoire de l'art contemporain en thématisant le rapprochement de l'art à la vie. Le grand nombre d'œuvres exposé fait valoir deux grandes périodes de création, allant de 1952 à 1968 pour la première et de 1968 à 1994 pour la deuxième. Sans vouloir dresser une revue critique de l'exposition ni justifier son importance par rapport à d'autres expositions, je souhaite rappeler la réflexion mise de l'avant[159] articulant les idées suivantes : assurer une « nouvelle liberté en art », « faire de l'œuvre un événement total » quant au monde sensible et finalement susciter l'« impact physique [de l'art] sur les spectateurs » (de Loisy, 1994). Ces problématiques sont non seulement pertinentes, mais font écho à ma recherche personnelle. Puisqu'il est impossible, dans cette thèse, de passer à travers tous les courants représentés dans l'exposition, je propose de m'attarder seulement sur l'idée de l'œuvre au-delà de l'objet et sur une nouvelle conception de l'art (que j'ai appelé *existentielle*) exécutée dans les arts vivants (performance, happening, « events ») et dans le cinéma expérimental[160].

---

[158] Elle a eu lieu, grâce à son commissaire Jean de Loisy, entre le 9 novembre 1994 et le 23 janvier 1995 au Centre Pompidou, à Paris. N'ayant pu assister à l'exposition, je m'appuie sur son catalogue d'exposition pour la présenter.

[159] « Actionnisme, Nouveau Réalisme, Happening, Poésie Sonore, Fluxus, Performance, Art corporel, Environnements... Avec une centaine d'œuvres, l'exposition célèbre les artistes qui, après-guerre, ont su inventer *un art nouveau, hors des conventions esthétiques traditionnelles, résolument tourné vers la vie* [je souligne]. Cette aventure extrêmement féconde met en évidence les relations étroites qui ont pu exister pendant cette période entre musique, poésie, théâtre et arts visuels. Elle montre aussi la volonté des artistes de faire de l'œuvre un événement total s'adressant à tous les sens et incluant les notions de processus ou de durée. Les quelque 70 artistes représentés dans l'exposition créeront ou restitueront leurs œuvres clés, à l'origine de cette nouvelle liberté en art pour la première exposition de ce type en France. Le spectateur sera confronté à ces démarches de façon interactive par les œuvres, les films, les environnements, les sons qui restitueront l'impact physique que les artistes cherchaient à transmettre par l'utilisation et la combinaison de tous les moyens physiques ou technologiques disponibles à cette époque. » (de Loisy, 1994)

[160] Dans l'entretien que le commissaire donne au *Magazine du Centre Pompidou* (n° 83), Jean de Loisy répond à la question comment présenter quarante ans de création, comme suit. « L'exposition est limitée aux sources et aux conséquences de la performance ou du happening sur les œuvres. Ce n'est pas une histoire de l'action ou de la performance mais une série d'exemples qui montrent la façon dont les œuvres, tableaux, sculptures, films, photos, environnements ont intégré dans leur définition physique la

Du point de vue du cadrage de la vie par l'art, dans une perspective historique, il est important de soutenir l'idée selon laquelle l'art s'étend au-delà de l'objet et de l'œuvre. Les quatre œuvres historiques que Heinich (Heinich, 2014) évoque en ce qui concerne l'effacement de la *représentation* devant un nouveau mode de *présentation* sont : *L'urinoir* de 1917 de Marcel Duchamp (le ready-made), *Dessin effacé* de 1953 de Robert Rauschenberg (l'art conceptuel), *Papier traversé* de 1955 de Saburô Murakami (la performance) et finalement *Le vide* de 1958 de Yves Klein (l'installation). Malgré le fait que l'œuvre *4'33''* de 1952 de John Cage ne constitue pas un objet proprement dit, je l'ajouterai à la liste historique de Heinich. D'autant plus qu'il est aisé de considérer John Cage passant de l'objet ready-made aux sons ready-made. Le critique d'art Jeff Kelley le formule ainsi : « [l]es œuvres de Cage constituaient des sortes d'expériences destinées à cadrer le bruit de fond de la vie et, par conséquent, à recadrer notre conscience esthétique, et même spirituelle. » (Kaprow et Kelley, 1996, p. 50) À partir de ces exemples (qui sont des marqueurs historiques reconnus également par l'exposition *Hors limites*[161]), il n'y a qu'un pas à faire pour imaginer la possibilité de rompre l'importance paradigmatique de l'objet artistique en l'orientant vers l'artiste même. Duchamp s'exprime clairement à ce sujet dans un entretien : « Essentially, is that you should try to live artistically, make your life a painting or a work of art, in your gestures and your reactions. [...] I'm my own living Ready-made, so to speak. » (Bell, hiver 1987) En somme, l'œuvre d'art est comprise au-delà de l'objet d'art, en tant qu'elle se manifeste dans l'existence de celui qui fait et pense (Duchamp), ou de celui qui cadre et écoute (Cage).

À partir du moment où nous considérons l'art en tant que la vie cadrée et non pas représentée, les arts vivants, où le corps et l'action sont en jeu directement, abattent

---

notion d'événement. Manquent évidemment beaucoup d'artistes clefs de cette période comme Oldenburg, Tanaka, Oppenheim, Rebecca Horn ; manquent aussi les expériences capitales de Richard Serra ou Bob Morris, ou les conséquences de cette aventure sur des artistes comme Richard Long ou Robert Smithson etc... Cette exposition est la première en France sur le sujet, elle est inaugurale et imparfaite, d'autres se préparent sur le même thème ici ou là, qui compléteront et corrigeront cette esquisse. » (Pompidou, 1994, p. 7)

[161] Voir l'article de Pierre Restany intitulé *1960 : l'année hors limites* (de Loisy, 1994, p. 22-35).

davantage de frontières entre le travail artistique et le quotidien. Je retiendrai seulement, même si je dois mettre de côté de nombreuses pratiques pertinentes[162], la « Theorie die Plastik » de Joseph Beuys, les arts vivants de Robert Filliou, les happenings d'Allan Kaprow et finalement le « diary film » de Jonas Mekas.

La fameuse phrase de Joseph Beuys selon laquelle tout homme est un artiste est fondée sur une réflexion de l'artiste et activiste sur la créativité.

> Nous avons besoin de ce sol sur lequel tout homme se ressent et se reconnaît comme créature créatrice, agissant sur le monde. La formule 'tout homme est un artiste', qui a suscité beaucoup de colère et que l'on continue à mal comprendre, se réfère à la transformation du corps social. Tout homme peut, et même doit, prendre part à cette transformation pour que nous puissions la mener à bien aussi vite que possible. (de Maison Rouge, 2006, p. 42)

À mon avis, Beuys identifie un besoin de relier le travail pratique et l'acquisition des connaissances à travers la création (qu'il appelle « Soziale Plastik »), en postulant que dans la mise en forme (qui requiert la sensibilité), il y a éminemment pensée (soit volonté et raison) (Beuys et Harlan, 1992)[163]. La portée politique de la réflexion de Beuys s'étend jusqu'à considérer que l'art sert à une transformation du corps social en tant que « science de la liberté » (Beuys et Harlan, 1992, p. 20). Dans la monographie d'envergure en français de l'œuvre de Beuys, le philosophe et critique d'art Jean-Philippe Antoine met l'accent sur la problématique de la mémoire liée à cette liberté.

> À partir d'une réflexion sur la constitution catastrophique de l'expérience, [Beuys] a inventé des stratégies publiques du souvenir, simultanément archaïques et neuves, qu'informent les notions d'image et de lieu. C'est à elles qu'il confie le « dur travail du ressouvenir » indispensable à l'épanouissement démocratique et à la valeur de l'art. (Antoine, 2011)

---

[162] Voir le catalogue de l'exposition (de Loisy, 1994).

[163] Pour Beuys son activité se résume à la recherche. « [C]e que j'ai ressenti comme manque, c'est que toutes ces questions fondamentales, c'est à dire la véritable recherche du fondement de l'art et sa fonction, ne pouvaient trouver de réponses aux Beaux-Arts. Et c'est ce qui alors m'a d'autant poussé de creuser la question. Pour le moment, je présenterai la chose ainsi : creuser la question. Et je continue à creuser la question jusqu'à ce jour, car je ne me fais pas d'illusion, je n'ai pas dépassé le stade de commencement d'un travail de fouilles et de bouleversement dans ce champ, je sais bien que je n'ai pas atteint ne serait-ce que l'enveloppe la plus extérieure. » (Beuys et Harlan, 1992, p. 18)

De manière semblable à Beuys, Robert Filliou substitue le concept de créativité à celui d'art. Cela signifie pour les deux que chaque individu possède son potentiel de création et peut devenir le créateur de sa vie. Filliou considère la vie comme le lieu et le moment d'une « création permanente ». De ce point de vue, être artiste signifie créer. Dès que l'être humain cesse de créer, il cesse d'être artiste. La publication de Filliou de 1970 intitulée *Teaching and Learning as Performing Arts*[164] donne la définition suivante à l'art : « L'ART est une fonction de la VIE plus FICTION, la fiction tendant vers zéro. Cet élément de fiction, c'est-à-dire le passage, le point minimum entre l'art et la vie, la vie et l'art, m'intéresse beaucoup. » (Filliou *et al.*, 2000) Filliou vise à « donner un nouveau souffle » à « des concepts habituels vidés de sens » en les réinterprétant. Il propose ainsi que « Art : créativité, Anti-art : diffusion et distribution des œuvres issues de cette créativité, Non-art : créer sans se préoccuper de savoir si les œuvres seront distribuées ou non. » (Filliou *et al.*, 2000, p.69) La créativité devient un « concept bien plus utile » que celui d'art en tant que « forme de loisirs organisés »[165]. Cette dernière rappelle l'*otium*[166], c'est-à-dire le temps libre de loisir, comme le souligne la philosophe Anne Mœglin-Delcroix dans la postface de la publication de Filliou (Mœglin-Delcroix, 2000)[167]. L'artiste est ainsi pensé par Filliou comme un

---

[164] La première édition a paru en 1970 à Cologne, dans une version bilingue allemand-anglais avec la participation de John Cage, Benjamin Patterson, Allan Kaprow, Marcelle Filliou, Vera, Bjossi, Karl Rot, Dorothy Iannone, Dieter Roth, Joseph Beuys. Par la suite, elle a paru en français en 1998, sous le titre *Enseigner et Apprendre Arts Vivants*.

[165] « Je parle beaucoup de l'art et je vous entends déjà demander : mais au fait, qu'est-ce que l'art ? Et bien il y a quelques années, je répondais : ce que font des artistes. Et que font des artistes ? Ils organisent leur loisir de manière créative. Vous pouvez trouver beaucoup d'autres définitions – moi aussi – mais dans le cadre de cette étude, je m'en tiendrai à celle-ci : *l'art est une forme de loisir organisé* [je souligne]. » (Filliou *et al.*, 2000, p. 23)

[166] Voir le rapport entre la notion d'*otium* et les supports de mémoire chez Foucault (Indistrualis, s. d.).

[167] « Je définirais le 'sens de la poésie' comme le fait d'apprécier les loisirs, la 'poésie' comme organisation créative de ces loisirs et les 'poèmes' comme élargissements de l'espace de liberté. » (Filliou *et al.*, 2000, p. 23) L'article de Cécile Mahiou et Benjamin Riado sur l'œuvre de *Principe d'équivalence* résume, à mon sens, de façon efficace l'enjeu de cette citation de Filliou. « On voit ici combien ces qualifications de la poésie s'écartent d'une conception traditionnelle d'après laquelle un art se définit par le matériau qu'il travaille. La poésie est moins le travail du langage que *l'engagement de l'artiste* [je souligne], lequel doit penser les pratiques créatives comme propédeutiques à la libération de l'individu. La *Création permanente* apparaît comme le souhait d'une société ou l'art est à ce point non-spécifique que tout peut en prendre l'habit. Dans cette perspective, l'art se voit écarté du cercle tautologique dans lequel l'enferme les conceptuels, au lieu de quoi, à l'opposé, il se dissout dans une praxis sociale au sein de laquelle la créativité n'est plus tant son moteur que sa condition de possibilité.

« décideur »[168] qui inclut l'existence dans les critères d'appréciation esthétique. L'élargissement du domaine de l'art au-delà même des valeurs esthétiques, c'est-à-dire allant jusqu'aux valeurs existentielles, amène à une préoccupation éthique que Filliou nomme « art de vivre ».

Comme je viens de le montrer, Beuys et Filliou partagent le point commun de concevoir la créativité comme force libératrice. Mais le plus important pour moi est qu'ils envisagent la créativité comme l'élargissement de l'art à l'existence et à la mémoire. Selon l'historienne de l'art Cyrille Bret, la créativité apparaît chez ces deux artistes en tant que réactualisation du geste créateur.

> Enfin, l'ultime parenté entre les enjeux plastiques et philosophiques de la *Recherche sur l'origine* [œuvre de Filliou][169] et des considérations de type anthropologique consiste en ce que tout questionnement sur l'origine, tout essai de représentation ou de mise en récit de l'origine, constitue fondamentalement une recréation de l'origine, comme l'avait déjà remarqué par analogie Joseph Beuys à propos du chamanisme : « Car tout créateur répète et réactualise le premier geste, le geste créateur du monde et replonge l'homme dans sa plénitude originelle ». (Bret, 2010, p. 33-34)

Ce geste créateur nous ramène à un temps de la vie humaine où régnait une unité solide entre l'existence et les technologies, la pratique et la pensée. La répétition de ce geste créateur est la garantie de la transformation de l'être humain grâce à la transmission et la réactualisation du geste (voir ma réflexion sur la mémoire).

Allan Kaprow, dans son texte intitulé *L'art et la vie confondus* (Kaprow et Kelley, 1996), montre également dans la distinction entre « l'art semblable à l'art » et « l'art

---

Ce changement de paradigme engage aussi à modifier le rapport du public à l'art, que les murs blancs de la galerie n'ont plus vocation à protéger de l'indistinction, notamment esthétique. » (Mahiou et Riado, s. d., p. 14)

[168] « [L'art] ne peut être que volontaire et le fait d'un artiste en pleine possession spirituelle de son art, c'est-à-dire disposé à aligner l'activité créer sur la non-activité vivre. » (Mahiou et Riado, s. d., p. 16)

[169] La définition de la recherche par Filliou se résume en la proposition suivante. « Je proposais que la recherche ne soit pas le privilège de ceux qui savent, et au contraire que la recherche soit le domaine de ceux qui ne savent pas, de sorte que chaque fois qu'on tourne son attention vers quelque chose qu'on ne sait pas, on fait de la recherche. » (Perron-Racine, 2014, p. 26).

semblable à la vie »[170] à quel point il est crucial de se concentrer sur les pratiques qui visent la transformation ou l'acquisition des expériences[171], en somme une « connaissance de soi » (Kaprow et Kelley, 1996, p. 254).

> En simplifiant, l'art semblable à l'art considère que l'art est séparé de la vie, et de tout le reste, tandis que l'art semblable à la vie considère que l'art est en liaison avec la vie et tout le reste. En d'autres termes, il y a un art au service de l'art et un art au service de la vie. Celui qui fait l'art semblable à l'art tend à devenir un spécialiste et celui qui fait l'art semblable à la vie, un généraliste. (Kaprow et Kelley, 1996, p. 238)

Selon la proposition de Kaprow, un nouveau type de pratique se développe à partir de « l'art semblable à la vie ». Cet art, essentiellement « expérimental » (« parce que proche de la vie »), s'appuie sur une attention aiguë portée aux gestes quotidiens. Kaprow s'interroge ainsi de savoir si cette art (« semblable à la vie ») ressemble à la vie réelle.

> Disons plutôt que l'art est un tissu d'activités qui fait sens avec une ou toutes les parties de nos vies. (C'est un raccourci un peu gauche, mais il met l'accent sur le but et l'interprétation de ces actes, au lieu de les attribuer à un comportement de pure routine, posant la question de savoir si réellement de tels actes sont de la politique ou des marches dans la nature.) Selon cette définition le modèle de l'art se déplace de l'histoire spécialisée de ce champ vers un vaste territoire embrassant non seulement l'art semblable à l'art, mais aussi la recherche religieuse, philosophique, scientifique et sociopersonnelle. [...] L'art semblable à la vie peut être une voie (à sens unique) de partage des responsabilités pour ce qui peut être le problème le plus pressant du monde. (Kaprow et Kelley, 1996, p. 255)

Malgré la différence du travail plastique de Beuys, de Filliou et de Kaprow, leurs approches rendent volontairement plus indistincte la frontière qui sépare l'art et la vie.

---

[170] « [N]ous trouvions que le non-art pouvait être transformé en art muséal selon le monde occidental, simplement en lui donnant les cadres corrects. » (Kaprow *et al.*, 1996, p. 245) Les trois voies décrites par Kaprow sont les suivants : 1. sélectionner certains aspects de non-art et les exposer (stratégie de Duchamp), 2. sélectionner certains sites non-artistiques et y présenter un ready-made trouvé ou fabriqué, 3. isoler les éléments de la vie avec pour seule limite l'imagination et entrer dans l''art' ou pas à volonté. Kaprow critique avec lucidité ces voies en disant que « [d]ans chacune de ces directions de l'art semblable à la vie, si le genre choisi était étonnamment frais, le cadre, le public et le but de nos choix était encore typiques de l'art semblable à l'art. » (Kaprow et Kelley, 1996, p. 246)

[171] Voir le lien dans la littérature entre Dewey et Kaprow (Barbereau, 2003).

La fameuse phrase de Filliou, selon laquelle « l'art est ce qui fait la vie plus intéressante que l'art » (Filliou, 2003), formule la nécessité de l'art en tant que « signification objet d'une expérience » (Kaprow et Kelley, 1996, p. 254).

L'héritage de ces artistes (Beuys, Filliou et Kaprow) est pour moi aussi important que celui du cinéaste Jonas Mekas[172]. Il maintient encore aujourd'hui, à l'âge de 96 ans, une pratique d'enregistrement au quotidien développée sous la forme du « diary film » à partir des années 1960. L'enjeu de cette pratique repose sur la volonté d'élaborer une vision personnelle où la perception du monde se trouve altérée par une connaissance plus profonde de soi et des autres à travers, d'une part, l'enregistrement de ses expériences et, d'autre part, les commentaires en *voix off* ajoutés *a posteriori*. Ce qui fait œuvre[173] dans le travail de Mekas relève justement de cette pratique que je comprends comme un engagement jour après jour à donner sens à sa vie[174]. La caméra et le montage sont pour lui des outils pour isoler et retenir certains moments de la vie[175], que ce soit un bout de discussion autour d'une table avec les amis, une promenade solitaire en ville ou un événement familial[176].

> Pour moi, le cinéma, l'objectif de la caméra ne capture que la surface de la réalité. Mais il est extraordinaire que tout y soit révélé, sans pour autant que le

---

[172] J'ai pu étudier de près son œuvre. Voir mon mémoire de maîtrise (Kerekes, 2010), ainsi que les deux expositions que je lui ai consacré à Budapest (Kerekes, 2012) et à Montréal (Kerekes, 2013).

[173] « In reality all my film work is one long film which is still continuing... I don't really make films: I only keep filming. I am a filmer, not a film-maker. And I am not a film 'director' because I direct nothing. I just keep filming. » (Yue, 2005) C'est le faire qui est au cœur de l'activité de Mekas. L'agir ne se présente pas à l'antipode de la pensée. Mekas ne souligne pas non plus l'engagement dans la vie comme un conflit entre le réel et la fiction. Il s'agit plutôt d'appuyer l'idée selon laquelle l'action trouve sa nécessité dans l'existence et l'expérience de la personne qui agit. De ce point de vue, il serait intéressant d'analyser son approche à partir de la théorie de John Dewey.

[174] « Où commence le travail 'sérieux' et où se termine le jeu ? Qui le sait... Comme si un art sérieux avait davantage de valeur qu'un art ludique. Comme si la création était seulement un but, et non un résultat. [...] Vous vivez parce que vous voulez écrire un poème. Nous en écrivons parce que sinon nous ne pourrions pas vivre. Être ou ne pas être. Écrire ou ne pas écrire. Rappelez-vous, sur son lit de mort Kafka a demandé que l'on brûle ses écrits... » (Mekas, 2004, p. 156) Ce lien entre le travail et le jeu que Mekas tisse, n'est pas inconnu de Filliou (voir plus haut).

[175] « [To] extract little fragments of reality transformed into something else. » (Obrist, 2010)

[176] « Je ne peux filmer, et en quelque sorte ne promouvoir que ce que j'aime et admire. Je filme des enfants. Je filme l'amitié que je considère comme essentielle, les hommes et les femmes autour d'une table en train de manger et boire. [...] Rien d'autre ne me paraît essentiel autour de moi en Amérique. » (Hibon et Bonnefoy, 1992, p. 66)

> montage intervienne. La surface reflète l'ensemble des choses ; le physicien David Bohm dit d'ailleurs quelque chose de semblable. Pour lui, chaque atome révèle une infime part d'un ensemble. Rien ne peut être caché. (Hibon et Bonnefoy, 1992, p. 65)

Mekas fait don du recueil de sa poésie quotidienne à ses spectateurs. Il rejette l'idée de la professionnalisation et de la spécialisation de l'art et, par conséquent, incite tout le monde à se mettre en action et à saisir la beauté de la vie[177].

Mekas, à l'instar de Beuys, Filliou et Kaprow, établit une éthique à travers sa pratique. Cet *éthos*, comme les Grecs l'appelaient, se rapporte à la fois à la manière d'être et à la manière de se conduire. En somme, ces démarches m'invitent à repenser ce qui, dans la pratique artistique, fonde l'engagement de l'artiste. De ce point de vue, la question de la place que l'art prend dans la vie perd de son intérêt. Il s'agit d'en finir avec la distinction entre les modes d'existences : avec d'un côté le mode opératoire (faire de l'art) et de l'autre le mode de vie (être artiste). Il n'y a plus de différence entre l'engagement de faire de l'art ou faire autre chose, entre l'engagement professionnel au regard de son activité et l'engagement personnel en fonction de sa conduite de vie. Ainsi, quand l'art et la vie sont intimement liés dans la pratique artistique, l'engagement manifeste une éthique.

De mon côté, je conçois ma pratique artistique à la lumière des enseignements tirés de l'exposition *Hors limites* et du travail des artistes présentés ci-dessus. Jusqu'ici, tout au long de ce chapitre, j'ai proposé de penser l'art comme un engagement. Je développe cet engagement en tant qu'enregistrement du quotidien et culture de la mémoire, car je considère l'*éthos* (tel que je l'ai défini plus haut) comme le moteur de la création. Par le fait même, je fais mienne la réflexion de Foucault sur le « souci de soi et de l'autre » que l'on peut envisager en tant que création d'une forme de vie. Je rejoins Foucault quand il dit que « l'idée selon laquelle la principale œuvre d'art dont il faut se soucier,

---

[177] « I consider that I am proposing, what I am showing is a different way, a different option, and that is beauty and being positive. » (Frye, 2007)

la zone majeure où l'on doit appliquer des valeurs esthétiques, c'est soi-même, sa propre vie, son existence. » (Foucault, 1994a, p. 402)

2.3.1 Ma pratique artistique en tant que recherche-création

En parcourant très brièvement les enjeux généraux et historiques de l'art, j'en viens finalement à problématiser le rapport de ma propre pratique à l'art actuel. Je m'interroge sur la tension que j'aperçois entre certaines pratiques artistiques reconnues par le monde de l'art et le besoin existentiel que j'exprime avec ma propre pratique (après Beuys, Filliou, Kaprow et Mekas). De manière générale, pourquoi perdure aujourd'hui ce que l'on appelle l'art en tant que domaine spécifique de la vie défini par un marché[178] ? Pourquoi les pratiques de régulation et de normalisation du monde artistique n'ont-elles pas été rejetées à la suite de leur mise en question, ce dont témoigne l'exposition *Hors limites* ? Jusqu'ici, j'ai parlé du problème de l'art en soulevant la question de son jugement et de sa définition. Les réponses, qui ont été proposées et ont attiré mon attention, déplacent clairement l'artistique vers l'esthétique, voire vers l'existentiel, ainsi que l'art vers la création[179].

Ces bifurcations affichent une vision de l'art qui se confronte aux enjeux économiques et à l'injonction d'adaptation au système qu'il représente. Ce constat rejoint en partie les considérations du *Rapport Rioux*, analysées auparavant dans mon chapitre méthodologique. Celui-ci formule une perspective au sujet de l'éducation comme suit :

> On pourrait affirmer que, dans la mesure où le développement toujours plus poussé de la société technicienne a miné les traditions qui incorporaient : « les différents buts à atteindre dans la société globale », ceux-ci sont maintenant en grande partie déterminés par la finalité même des processus cumulatifs de la société : croissance économique et développement technologique. Les buts de la société industrielle avancée, son idéologie sont incorporés dans son système

[178] Je reviendrai sur l'impact des pratiques artistiques sur la société dans mon quatrième chapitre.

[179] Ce déplacement raisonne, à mon sens, avec la méthodologique foucaldienne, dans la mesure où « ce nouveau mode d'investigation consiste à prendre les formes de résistance aux différents types de pouvoir [en occurrence celui du domaine artistique] comme point de départ » (Dreyfus et al., 1984, p. 300). « Plutôt que d'analyser le pouvoir du point de vue de sa rationalité interne, il s'agit d'analyser les relations du pouvoir à travers l'affrontement des stratégies. » (Dreyfus et al., 1984, p. 300-301)

> de production même. Dans un tel type de société, les différents agents d'éducation ont jusqu'à maintenant visé à produire un homme *normal*, c'est-à-dire, un homme adapté à ce type de société ; un homme qui produit et qui consomme comme la société le lui prescrit. Non seulement la sociologie théorique, en faisant du concept d'équilibre son concept-clé, favorise-t-elle l'adaptation, la normalité statistique, mais les différentes disciplines appliquées des sciences humaines fondent leurs prescriptions thérapeutiques sur l'idée qu'il faut que les individus s'adaptent coûte que coûte à la société et ne rompent pas l'équilibre du statu quo. Le grand saut que devra accomplir la société de demain, c'est celui du passage de l'homme *normal* à l'homme *normatif*. Selon le biologiste Kurt Goldstein, une existence simplement adaptée peut être celle d'un organisme malade et cependant ajusté à un milieu rétréci. L'homme sain, dit-il, n'est pas l'homme *normal*, mais l'homme *normatif*, l'homme qui peut créer et assumer des normes. À l'homme extério-dirigé de nos sociétés industrielles avancées devra succéder l'homme autonome qui *saura* fonder sa personnalité et sa conduite sur des valeurs qu'il *saura* créer et assumer. (Rioux, 1968, p. 13-14)

L'idée selon laquelle l'art doit éviter de satisfaire des normes (qui ont pour seul but de servir un système de production) est le point de départ du rapport. Par la suite, la distinction limpide qu'il désigne entre les êtres humains « normaux » et « normatifs » est cruciale dans la mesure où elle donne l'ouverture à une nouvelle voie, celle de la création. La création est comprise dans ce rapport comme la capacité essentielle de l'humain à réinventer son cadre de vie et soi-même. Il s'agit de mettre en lumière ce modèle de comportement créatif dans la vie de tout un chacun. Ainsi, encore une fois, le problème de l'art (qui représente un système, un « monde ») est déplacé vers la création (qui représente une qualité humaine, un mode d'existence avec lequel nous devons renouer davantage).

Penser l'humain en tant qu'« autonome », à savoir coupé du système dans lequel il s'inscrit, est une utopie. Michel Foucault nous rappelle tout au long de son œuvre à quel point le soi est déterminé par le dispositif dans lequel il vit, en même temps qu'il doit assumer le pouvoir qu'il exerce sur soi-même et les autres[180]. Ainsi, la proposition

---

[180] N'oublions pas que ce pouvoir est celui de la « souveraineté de soi » (Foucault, 1984b, p. 130) : « Sans doute l'objectif principal aujourd'hui n'est-il pas de découvrir, mais de refuser, ce que nous sommes. [...] Il nous faut promouvoir de nouvelles formes de subjectivité en refusant le type d'individualité qu'on nous a imposé pendant plusieurs siècles. » (Dreyfus *et al.*, 1984, p. 308)

du *Rapport Rioux* devient intéressante à mon sens, quand on la complète avec la réflexion de Foucault sur le « souci de soi et de l'autre ». C'est-à-dire que la tentative de prise en main de soi et sa réinvention (selon l'exemple des Antiques) passe au niveau personnel par les « pratiques de liberté » dans « les arts de l'existence », dans les mots de Foucault[181], soit par la création, selon le *Rapport Rioux*.

La philosophe Judith Revel saisit de façon limpide la double face de l'art dans la pensée de Foucault : celle du geste créateur et sa condition socio-économique.

> Il y a dans la pensée de Foucault l'idée que l'art, la production artistique, représente, en même temps et de manière indissoluble, à la fois un geste créateur et la fixation de modes d'assujettissement ou de dispositif de pouvoir/savoir. Une fois l'idée d'une toute puissance subversive de certains gestes artistiques – ou d'une sorte d'extériorité radicale, de dehors absolu de la parole transgressive des littérateurs – écartés, il faut en effet penser l'art à la fois comme processus de création et comme l'une des sous-catégories d'une plus large économie des savoirs, des représentations et des codes qui organisent notre rapport au monde. (Revel, 2008, p. 18)

En somme, dans le *Rapport Rioux*, l'être humain, qui constitue soi-même et les normes sociales autour de lui, est « normatif ». Bien que Foucault, avec la « constitution de soi », décrit une relation beaucoup plus complexe entre le soi et son environnement que celui appelé « normatif » (voir l'introduction de ce deuxième chapitre), nous pouvons dégager un point commun entre ces deux positions : l'être qui vit pleinement a besoin de la création afin de mettre en place, se réaliser et ainsi réaliser ses valeurs. Par conséquent, l'esthétique et l'éthique sont intimement liées dans la création. Ainsi, la pratique artistique est un cheminement personnel qui n'est pas indépendant du système socioculturel dans lequel elle s'inscrit[182].

---

[181] « Je ne crois pas que l'on puisse trouver aucune trace de ce qu'on pourrait appeler 'normalisation', par exemple dans la morale philosophique des Anciens. La raison en est que l'objectif principal, la cible essentielle recherchée par cette morale étaient d'ordre esthétique. D'abord, ce genre de morale était seulement un problème de choix personnel. Ensuite, elle était réservée à un petit nombre de gens ; il ne s'agissait pas alors de fournir un modèle de comportement à tout le monde. » (Foucault, 1984a, p. 323)

[182] La création, en tant qu'action humaine, repose nécessairement sur un « équipement adapté » à la fois matérielle (série d'artefacts et de matériaux) et mental (compétences intellectuelles). Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan, 1964) a étudié le comportement matériel de l'homme de l'époque paléolithique pour

Aujourd'hui, quand je constate une absence des codes moraux valides (comme Foucault a déjà remarqué d'ailleurs dans les années 1980[183]), et quand les effets du réchauffement climatique se font de plus en plus sentir, quand les inégalités socio-économiques s'accroissent et, finalement, quand les gouvernements échouent à proposer des pistes de solutions, envisager la place de la création me semble essentiel. Dans ce contexte, se tourner vers le geste à la fois personnel et commun à tous de la création signifie de renouer avec soi-même une relation qui relève d'une pratique concrète et d'une pensée constamment stimulée par cette même pratique, sans pour autant tomber dans un individualisme « insulaire »[184]. Cette posture que je fais mienne est celle de mon temps, et fait écho aux conditions politiques et socio-économiques actuelles.

Inscrire mes activités dans la recherche-création[185] me paraît significatif à plusieurs égards. Premièrement, comme je l'ai déjà exprimé ci-dessus, je tente de renouer l'art et la recherche en m'investissant à la fois dans la pratique et la réflexion. Deuxièmement, j'envisage ces deux « constituants » comme des activités de création qui ne peuvent pas être restreintes à un domaine particulier de la vie, mais qui touchent à l'ensemble des activités vitales. Dans le contexte où ses éléments sont réunis, il n'y a plus de différence, pour moi, entre art et création, ni entre esthétique et éthique. Les adjectifs tels que underground, amateurs, expérimental, ou d'autres encore me

---

montrer que « le geste et la parole repose » sur une technique, une économie et un langage organisés en des lieux et par des groupes sociaux particuliers. Bien que Foucault reconnaît ces capacités (qu'il appelle « aptitudes »), il met la lumière sur l'acquisition de nos « attitudes » (Foucault, 1994f, p. 785), soit nos conduites de vie qu'il étudie à travers les « techniques de soi ». « Par exemple, le rapport entre la manipulation des objets et la domination apparaît clairement dans *Le Capital* de Karl Marx, où chaque technique de production exige une modification de la conduite individuelle, exige non seulement des aptitudes mais aussi des attitudes. » (Foucault, 1994f, p. 785)

[183] « [S]i je me suis intéressé à l'antiquité, c'est que pour toute une série de raisons, l'idée morale comme obéissance à un code de règles est en train, maintenant de disparaître, a déjà disparu. Et cette absence de morale répond, doit répondre à une recherche qui est celle d'une esthétique de l'existence. » (Foucault, 1994i, p. 732)

[184] Voir les articles de Zizek (Zizek, 2017) et Curtis (Curtis, 2017).

[185] Je remarque une différence dans la formulation entre la *recherche artistique*, qui répond aux problèmes de l'art et la *recherche-création* qui répond au contexte existentiel.

paraissent dépassés. D'autant plus que même le canon du monde de l'art intègre et réintègre ces pratiques, jadis marginales.

2.3.2 Ma pratique artistique en tant que « constitution de soi »

Tout bien considéré, je comprends la pratique artistique – au sens élargi – en tant que « constitution de soi » qui repose sur un engagement, celui du « souci de soi et de l'autre » (*epimeleia heautou* en grec, *cura sui* en latin), c'est-à-dire sur l'action de se rendre compte de sa constitution en tant que sujet éthique par rapport à ses activités de création.

À partir d'une problématisation du rapport à soi, Foucault interroge l'importance des « techniques de soi » (Foucault, 2001d) dans nos propres pratiques pour développer une ontologie de la subjectivité, autrement dit l'invention de soi comme création. Il se base, en partie, sur l'attitude épicurienne à l'égard de soi, des autres et du monde, selon lequel l'homme doit s'occuper de sa propre âme[186]. Selon Foucault, cela n'est pas simplement la condition d'accès à la vie philosophique, mais le principe de toute conduite rationnelle dans toute sorte de vie active. Il ne s'agit pas d'une prescription foucaldienne, bien qu'il considère vitale la vigilance de toute vérité fabriquée. L'interrogation de Foucault, rapportée au point de vue du sujet et du pouvoir qu'il étudie, est la suivante : quel est ce soi dont je dois m'occuper pour pouvoir m'occuper comme il faut des autres que je dois gouverner ?

Pour répondre à cette question, Foucault lie, comme nous avons vu plus haut chez d'autres auteurs et comme je conçois moi-même la pratique artistique, l'éthique et l'esthétique par l'existence ; elle-même étant constitutive de pratiques (Foucault, 1994i). Judith Revel, auteure de l'ouvrage intitulé *Dictionnaire Foucault*, résume sa réflexion comme suit.

---

[186] « Il faut s'inquiéter de l'âme – telle est la principale activité du souci de soi. Le souci de soi est souci de l'activité, et non souci de l'âme en tant que substance. » (Foucault, 1994f, p. 791)

> L'esthétique de l'existence liée à la morale antique marque chez Foucault le retour au thème de l'invention de soi (faire de sa vie une œuvre d'art) : une problématisation à laquelle il était déjà arrivé en filigrane dans certain nombre de textes 'littéraires' dans les années 1960 (par exemple chez Raymond Russel, mais également dans les analyses consacrées à Brisset et à Wolfson), et qu'il reprend vingt ans plus tard. (Revel, 2008, p. 50)

L'« esthétique de l'existence » est un thème que Foucault forge dans les deux derniers volumes de son *Histoire de la sexualité*, parus en 1984.

> Par là [soit par l'art de l'existence] il faudra entendre des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes non seulement se fixent des règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et réponde à certains critères de style. (Foucault, 1994j, p. 545)

Sa perspective, au seuil de sa mort, reprend celles de Sénèque (« vivre chaque jour comme si c'était le denier ») et de Marc Aurèle (« la perfection morale comporte qu'on passe chaque journée comme si c'était la dernière »). Il s'impose à lui-même de « se faire juge de soi-même et [de] mesurer le progrès moral qu'on aura accompli jusqu'à son dernier jour » (Foucault, 1994c, p. 365). À ce stade, l'ambition de Foucault aspire à prouver l'importance de faire l'histoire de l'existence comme art et comme style[187]. Il dit :

> Ce qui m'étonne, c'est le fait que dans notre société l'art est devenu quelque chose qui n'est en rapport qu'avec les objets et non pas avec les individus ou avec la vie ; et aussi que l'art soit un domaine spécialisé, le domaine des experts que sont les artistes. Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi une lampe ou une maison sont-ils des objets d'art et non pas notre vie ? (Foucault, 1984a, p. 331)

---

[187] « D'un mot : on a l'habitude de faire l'histoire de l'existence humaine à partir de ses conditions ; ou encore de chercher ce qui pourrait, dans cette existence, permettre de déceler l'évolution psychologique historique. Mais, il me semble aussi possible de faire l'histoire de l'existence comme art et comme style. L'existence est la matière première la plus fragile de l'art humain, mais c'est aussi sa donnée la plus immédiate. » (Foucault, 1984a, p. 345)

À cette idée, selon laquelle la vie peut être envisagée comme œuvre d'art, font écho les propos de Dewey[188]. Chez ce dernier, je retrouve la même volonté de rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus soi-disant normaux de l'existence (Dewey, 2012 [1931], p. 41). D'ailleurs, Dewey remarque, de manière assez crue, que la séparation de l'art et la vie, ainsi que la spécialisation du domaine artistique, concernent non seulement ceux qui sont exclus du « jeu de l'art », mais contraignent le comportement des artistes mêmes.

> Les artistes ont l'impression qu'il leur appartient d'abord leur travail comme un moyen à part, isolé d''expression de soi'. Afin de ne pas céder à la tendance imposée par les forces économiques, ils se sentent souvent obligés d'exagérer leur différence jusqu'à l'excentricité. En conséquence, les produits artistiques revêtent à un degré plus important encore l'aspect d'objets indépendants et ésotériques. (Dewey, 2012 [1931], p. 39)

À partir des postulats de Foucault et de Dewey et en problématisant ma propre pratique artistique, je cherche à comprendre dans cette thèse comment la « constitution de soi » peut s'exercer aujourd'hui. Il est évident que notre contexte actuel est bien différent de celui des Anciens (que ce soit celui des Antiques étudié par Foucault ou le début de XX^{e} siècle quand la théorie de Dewey est née). Foucault, de son côté, voit la différence entre les époques comme suit :

> Dans ce qu'on pourrait appeler le culte contemporain de soi, l'enjeu, c'est de découvrir son vrai moi en le séparant de ce qui pourrait le rendre obscur ou l'aliéner, en déchiffrant sa vérité grâce à un savoir psychologique ou un travail psychanalytique. Aussi, non seulement je ne m'identifie pas la culture antique de soi à ce qu'on pourrait appeler le culte contemporain de soi, mais je pense qu'ils sont diamétralement opposés. Ce qui s'est passé, c'est précisément un renversement de la culture classique de soi. Il s'est produit dans le christianisme, lorsque l'idée d'un soi auquel il fallait renoncer – parce qu'en s'attachant à soi-même on s'opposait à la volonté de Dieu – s'est substituée à

[188] « Ce n'est que lorsque le passé cesse de le troubler et que les anticipations pour le futur ne le perturbent pas qu'un être se trouve dans une union totale avec son environnement et qu'il est par conséquent pleinement vivant. L'art célèbre avec une intensité particulière ces instants où le passé vient enrichir le présent et où le futur stimule ce qui existe dans le présent. » (Dewey, 2012, p. 53)

> l'idée d'un soi à construire et à créer comme œuvre d'art. (Foucault, 1984a, p. 339)[189]

L'exercice de soi dans la pensée et l'activité philosophique de Foucault repose sur l'*ascèse*. Il précise que chez les Grecs « le problème n'était pas d'instaurer un rapport achevé à soi-même, mais au contraire il fallait se déchiffrer soi-même et renoncer à soi. » (Foucault, 1984a, p. 341) L'être qui vit pleinement dans l'Antiquité fait économie de son plaisir, c'est ce qui est appelé l'« art de vivre »[190]. Dans ces analyses historiques, Foucault parle de deux formes d'austérité, celle de l'esthétique de l'existence chez les Grecs et celle de la nécessité de renoncer à soi du monde chrétien (Foucault, 1984a, p. 341). Il constate ensuite une évolution où « [d]e l'Antiquité au christianisme, on passe d'une morale qui était essentiellement recherche d'une éthique personnelle à un système de règles » (Foucault, 1994i, p. 731-732)[191].

En référence à la lecture de Foucault, je m'interroge sur ce qui serait une vie comme œuvre à accomplir aujourd'hui. Je demeure vigilante, suivant son enseignement, quant à l'importation ou la reprise simple du concept de « constitution de soi ». L'analyse de Foucault prend appui sur l'histoire, comme le philosophe Gilles Deleuze l'indique dans un chapitre d'ouvrage consacré à *La vie comme œuvre d'art* :

> L'histoire selon Foucault nous cerne et nous délimite, elle ne dit pas ce que nous sommes, mais ce dont nous sommes en train de différer, elle n'établit pas notre identité, mais la dissipe au profit de l'autre que nous sommes. [...] Bref, l'histoire est ce qui nous sépare de nous-mêmes, et ce que nous devons franchir

---

[189] « Pour résumer : il y a eu inversion dans la hiérarchie des deux principes de l'Antiquité, 'prends soin de toi' et connais-toi toi-même'. Dans la culture gréco-romaine, la connaissance de soi est apparue comme la conséquence du souci de soi. Dans le monde moderne, la connaissance de soi constitue le principe fondamental. » (Foucault, 1994f, p. 789)

[190] « [Les Grecs] avaient une *technè tou biou* où l'économie du plaisir jouait un très grand rôle. Dans cet 'art de vivre' la notion selon laquelle il fallait exercer une maitrise parfaite de soi-même est rapidement devenu le problème central. Et l'herméneutique chrétienne de soi a constitué une nouvelle élaboration de cette *technè*. » (Foucault, 1984a, p. 329)

[191] « Cette élaboration de sa propre vie comme une œuvre d'art personnelle, même si elle obéissait à des canons collectifs, était au centre, il me semble, de l'expérience morale, de la volonté morale dans l'Antiquité, alors que, dans le christianisme, avec la religion du texte, l'idée d'une volonté de Dieu, le principe d'une obéissance, en morale prenait beaucoup plus la forme d'un code de règles (seulement certaines pratiques ascétiques étaient plus liées à l'exercice d'une liberté personnelle). » (Foucault, 1994i, p. 731-732)

> et traverser pour nous penser nous-mêmes. Comme dit Paul Veyne, ce qui s'oppose au temps comme à l'éternité, c'est notre actualité. (Deleuze, 1990, p. 130)

L'histoire est un laboratoire pour Foucault, où en délimitant son sujet à une époque précise, il cherche des réponses aux questions posées par l'actualité dans laquelle il vit[192]. De mon côté, je m'intéresse à son concept d'identité qui « se dissipe », dont seulement le changement importe dans ses différences et dans ses échos. En faisant siennes les pratiques des Antiques (par leurs études), il se questionne constamment et renonce aux certitudes qu'il pouvait avoir.

C'est en cela que la pratique foucaldienne est importante pour ma propre pratique. C'est sur cette même base d'exercice sur soi qu'un rapprochement peut être fait entre activité philosophique et artistique. Dans ce contexte, l'expérience esthétique est à la fois une esthétique de l'existence, c'est-à-dire qu'elle n'est pas une expérience pure – comme l'analyse Schaeffer (Schaeffer, 2015) –, mais une expérience qui est orientée vers une éthique. « L'esthétique de l'existence dans la mesure où elle est une pratique éthique de production de subjectivité, est en même temps assujettie et résistante : c'est donc un geste éminemment politique. » (Revel, 2008, p. 51)

Ainsi, le problème de l'art à travers l'« esthétique de l'existence » n'est plus un acte de résistance, un geste critique du créateur contre les dispositifs du pouvoir en place, ni l'*épistémè*[193] d'une époque (comme il l'a pu théorisé dans les années 1960), ni la concurrence de la science[194] (comme il l'a problématisé dans les années 1970), mais

---

[192] Il mentionne son intérêt philosophique guidé par l'actualité à plusieurs reprises : « je me demande si notre problème aujourd'hui n'est pas, d'une certaine façon, le même, puisque, pour la plupart, nous ne croyons pas qu'une morale puisse être fondée sur la religion et nous ne voulons pas d'un système légal qui intervienne dans notre vie morale, personnelle et intime. » (Foucault, 1984a, p. 325) Dans un ouvrage qui rassemble des lectures critiques sur l'auteur, Jürgen Habermas mentionne que Foucault « a le présent pour cible » (Couzens Hoy, 1989, p. 121-126).

[193] « Ensemble des connaissances permettant les diverses formes de sciences à une époque donnée. » (ATILF *et al.*, s. d.)

[194] Dans *La Volonté de savoir* Foucault oppose l'*ars erotica* à la *scientia sexualis*. (Foucault, 1994 [1976])

une forme de la « gouvernementalité » (l'ensemble des « arts d'existence »[195] et des « arts de gouvernerner »[196]).

> [C]e que Foucault appelle [...] la 'gouvernemantalité' : à la fois l'idée d'une subjectivation définie comme geste de création (du sujet par lui-même), celle d'une nouvelle rationalité permettant le gouvernement de ce processus. Loin de s'opposer frontalement, la liberté intransitive (de la subjectivation, entendue comme création, comme ars) et les déterminations des savoirs/pouvoirs s'entrecroisent donc de manière complexe et intime. (Revel, 2008, p. 18)

Finalement, il est intéressant de noter que Foucault propose tout au long de son œuvre un rapport à explorer entre gouvernamentalité et politique de l'anonymat. L'anonymat est à comprendre à mon sens, comme un concept qui substitut à celui de l'identité dans la pensée de Foucault.

> Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire. (Foucault, 2008, p. 29)

Si Foucault conteste le concept d'identité, c'est parce que ce concept signifie, de son point de vue, une entité en tant que personnification d'un rôle ou d'une fonction symbolique. Il refuse de saisir ce concept comme substance. Le sociologue Jean-Claude Kaufmann, à son tour, remet en cause également la qualité substantielle de l'identité et soutient l'idée selon laquelle il s'agit plutôt d'un processus[197] où se rencontre deux dynamiques contradictoires : la recherche de cohérence de vie comme processus de définition de soi, d'un côté, et l'invention de soi à partir d'une sortie de soi, de l'autre (Kaufmann, 2004). La première dynamique correspond à une « logique fusionnelle » avec soi-même, c'est-à-dire à une clôture de sens. Il s'agit d'une identité

---

[195] Les « arts de l'existence » signifient : « [...] se produire soi-même comme sujet [...], c'est 'faire de sa vie une œuvre d'art', c'est-à-dire de dessiner l'intérieur des mailles tissées par les dispositifs de savoir, les modes d'assujettissement et les rapports de pouvoir, l'espace d'une subjectivation, d'une invention de soi par soi, d'une liberté. » (Revel, 2008, p. 18)

[196] Les « arts de gouverner » signifient : « [...] s'appliquer à développer des arts de gouverner, c'est inclure dans une nouvelle économie des pouvoirs la gestion de[s] processus de subjectivation, chercher à les contrôler et à les orienter, et non pas à les nier ou à les interdire. » (Revel, 2008, p. 18)

[197] Voir également « l'homme comme un processus » chez Norbert Elias (Elias, 1991).

déjà donnée, d'une identification. La deuxième dynamique marque l'ouverture de sens par la réflexivité dans une « logique fissionnelle » avec soi-même (Kaufmann, 2004, p. 110). Elle désigne un travail identitaire qui vise la création et l'invention de soi-même à partir d'un matériau sociologique[198] et qui provoque des décalages avec les attendus de la socialisation (Kaufmann, 2004, p. 153). En bref, ces deux dynamiques se résument aux processus de la socialisation pure et de la subjectivation[199]. Je remarque que le *Rapport Rioux*, étudié plus haut, se concentre également sur la différence entre ces deux dynamiques, qui se manifeste dans la conception de l'« homme normal », d'un côté et l'« homme normatif » de l'autre. Le rapport privilégie de façon intelligible le deuxième qui se manifeste par l'innovation et la création, au détriment du premier. Kaufmann met à pied d'égalité ces deux dynamiques, sans juger l'importance de l'un par rapport à l'autre.

Toutefois, dans son ouvrage, Kaufmann reconnaît une actualité forte au concept d'identité, qu'il explique par le changement du rapport entre l'individu et l'État depuis la « modernité avancée » des années 1960-1970. De nos jours, l'individu se place au centre de son existence en se fiant à son propre jugement ; phénomène résultant de la montée de l'individualisme et de l'« approfondissement de la démocratie » dans la vie quotidienne. Le travail identitaire de chacun est contraint tous les instants par les

---

[198] « L'identité est une invention permanente qui se forge avec du matériau non inventé. » (Kaufmann, 2004, p. 102)

[199] « L'individu moderne est en effet placé devant l'obligation de construire et reconstruire sans cesse sa cohérence autour d'un axe qui n'est autre que ce que l'on appelle identité. À la logique fissionnelle de la réflexivité généralisée, qui déconstruit en tous sens les moindres certitudes, il doit opposer la logique fusionnelle de la construction de soi, les lignes de vie qui font sens. Il est irrémédiablement piégé entre son envie de comprendre et son impossibilité de poursuivre trop avant dans les questionnements. Cette contradiction débouche sur un curieux résultat. Le mouvement réflexif, qui ne peut être atténué dans sa dynamique formelle, est canalisé de façon précise ; la réflexion est orientée. Les informations recueillies sont filtrées par la grille identitaire et intériorisées seulement quand elles ne sont pas trop dissonantes. Cela n'est guère surprenant. Ce qui l'est davantage, c'est que la réflexivité la plus tournée vers soi-même autour des questions centrales (« Qui suis-je ? ») cristallise une croyance en une essence cachée de l'individu. Qu'il suffirait de découvrir pour savoir qui l'on est vraiment. La vérité de soi serait à dégager des profondeurs du secret intime. Plus l'individu est déstabilisé par divers questionnements, plus il se raccroche à cette idée d'une vérité pure et originelle enfouie dans les profondeurs de soi. L'intime renfermerait dans ses secrets obscurs la clé de la vérité biographique. » (Kaufmann, 2003, p. 149)

nombreuses prises de décisions où la question qui importe n'est pas « qui suis-je », mais « qu'est-ce que je fais pour telle ou telle action » Kaufmann (Kaufmann, 2004)[200].

Par rapport aux constats historiques de Kaufmann, la réflexion de Foucault me semble, une fois de plus, pertinente. À l'évidence, son œuvre est fondée sur la subjectivation et la réflexivité, mais tout en étant critique par rapport aux changements sociétaux concernant l'individu, tel que décrit par Kaufmann. L'importance qu'il accorde à l'anonymat témoigne, à mon sens, de sa volonté de mettre l'accent sur la déprise de soi dans la mesure où elle mène à une sortie de la représentation grandissante de l'individu dans la société. Le philosophe Érik Bordeleau rappelle dans son ouvrage cette réflexion qui a pour fondement la critique de l'attachement à l'identité (Bordeleau, 2012)[201].

> Foucault se relève comme figure exemplaire d'une expérience offensive de l'anonymat : un Foucault critique radical de l'intériorité privée et producteur de fictions aptes à interrompre le service identitaire néolibéral et à nous déprendre des identités assignées. (Bordeleau, 2012, p. 34)

Bordeleau tente alors, à partir de la pensée foucaldienne, de pallier le manque de réflexion sur « les expériences de déprise et de désubjéctivation qui ouvrent sur les nouveaux modes d'être-ensemble » (Bordeleau, 2012, p. 31). Il reprend le questionnement de Foucault, à savoir comment faire sien la force de l'anonymat[202].

> Nous avons à conquérir l'anonymat à nous justifier de l'énorme présomption à devenir un jour enfin anonyme, un peu comme les classiques avaient à se justifier de l'énorme présomption d'avoir trouvé la vérité, et d'y attacher leur nom. Le problème était autrefois pour celui qui écrivait de s'arracher à l'anonymat de tous, c'est de nos jours d'arriver à effacer son propre nom et de

---

[200] « La perception de l'intime change : il n'est plus seulement le lieu de secret, du quant-à-soi ou de la liberté de conscience, il devient ce qui permet de se déprendre d'un destin au profit de la liberté de choisir sa vie. » (Ehrenberg, 1998, p. 123)

[201] « Car, si l'entreprise de pensée foucaldienne exige de liquider l'identité, il n'en demeure pas moins qu'elle renvoie aussi à la personne – à la première personne –, et qu'elle s'engage sur la voie de subjectivations politiques affirmatives (en réponse aux mauvaises langues psychanalytiques : la question de l'anonymat n'est pas simplement une sorte de pulsion de mort qui avance masquée). » (Bordeleau, 2012, p. 79-80)

[202] Je ne pourrais malheureusement pas contextualiser dans cette thèse le concept d'anonymat de façon historique. Il est tout de même à noter qu'il naît à un temps où la lutte/résistance et le militantisme social sont cruciaux.

> venir loger sa vie dans ce grand murmure anonyme des discours qui se tiennent. (Foucault, 1970)

En somme, le point d'ancrage de l'anonymat chez Foucault, que je partage entièrement avec lui, est dans le rapprochement de la théorie et la pratique, de la vie et la pensée. Ce rapprochement permet également la reconnaissance de la multiplicité que tout un chacun porte en soi ; avec les mots de Deleuze, « nous sommes tous des groupuscules »[203].

Conclusion du chapitre

Dans ce chapitre j'ai tenté de montrer comment, par ma pratique d'enregistrement du quotidien et par la culture de la mémoire, j'envisage ces actions comme étant similaires aux « techniques de soi » décrites par Foucault. Je me suis intéressée dans ce chapitre à penser mes actions en tant que miroir de mon approche et de ma vision artistique. Autrement dit, je me suis penchée sur la vie humaine en tant qu'esthétique et éthique.

Je prévois dans le prochain chapitre de me diriger vers les moyens concrets d'exécution, soit les techniques de création qui mènent elles aussi vers une esthétique. Chez Foucault, les « techniques de soi » peuvent être la méditation, la mémorisation du passé, l'examen de la conscience, la vérification des représentations à mesure qu'elles se présentent à l'esprit (Foucault, 2001c). Une des formes de ces actions exercées de soi sur soi, à savoir se prendre en charge, se modifier, se purifier, se transformer, se transfigurer, est l'« écriture de soi ». L'analyse des techniques, que j'ai pu mettre en place dans ma pratique, s'ouvre par la problématisation de mes enregistrements quotidiens de vidéo en tant qu'« écriture de soi ». De là, découlent les

---

[203] Dans un entretien de Foucault avec Gilles Deleuze, Deleuze résume son concept du « devenir-imperceptible », l'art subtil de devenir comme tout le monde : « Pour nous l'intellectuel théoricien a cessé d'être un sujet, une conscience représentante ou représentative. Ceux qui agissent et qui luttent ont cessé d'être représentés, fût-ce par un parti, un syndicat qui s'arrogeraient à leur tour le droit d'être leur conscience. Qui parle et qui agit ? C'est toujours une multiplicité, même dans la personne qui parle ou qui agit. Nous sommes tous des groupuscules. Il n'y a plus de représentation, il n'y a que de l'action, de l'action de théorie, de l'action de pratique dans des rapports de relais ou de réseaux. » (Foucault et Deleuze, 2001, p. 1176)

effets de transparence et de superposition qui personnalisent cette écriture que je compte analyser.

CHAPITRE III

TECHNIQUES DE VIE

L'engagement témoigne d'une série d'actions qui est pensée en termes de conduite. Il manifeste un mode de vie centré sur le « souci de soi et de l'autre » qui a ceci de particulier, en ce qui me concerne, qu'il favorise un questionnement sur l'éthique. L'enregistrement, la culture de la mémoire et la pratique de la recherche-création : ces actions nécessitent d'être interrogées à la lumière des manières par lesquelles je les réalise. Ce chapitre examine les stratégies et la mise en œuvre de ma pratique artistique. Je m'approprie l'expression « techniques de vie » de Michel Foucault (Foucault, 1994f) pour qualifier ma méthode artistique.

L'objectif général de Foucault dans son œuvre est de « faire une histoire de l'organisation du savoir tant en ce qui concerne la domination qu'en ce qui concerne le soi » (Foucault, 1994f, p. 785). Par ce qu'il nomme « gouvernementalité », il analyse dans le monde hellénistique et chrétien les techniques de domination exercées sur les autres et les « techniques de soi ». Il aborde quatre « techniques de soi », définies par la philosophie stoïcienne, qui ont intensifié et approfondi l'« expérience de soi » : 1) les notes sur soi-même (les *hupomnêmata* et la correspondance) ; 2) l'examen de soi-même et de sa conscience (l'*anokhôrêsis*)[204] ; 3) la maîtrise de soi (l'*askêsis* : en tant

[204] En se référant au concept de la « retraite en soi » dans les pratiques de Marc Aurèle, il décrit un moyen d'agir qui fait écho à ma pratique d'enregistrement. Non seulement il s'agit d'une pratique quotidienne, mais il est question de la mémoire dans la mesure où cette dernière vise la remémoration. « Les stoïciens spiritualisèrent la notion d'*anokhôrêsis* [...]. Faire retraite en soi constitue non seulement une attitude générale, mais un acte précis que l'on accomplit chaque jour : on fait retraite à soi à des fins de découvertes – mais non pas la découverte de ses fautes ou de ses sentiments profonds ; on fait retraite en soi afin de se remémorer les règles d'action, les principales lois qui définissent la conduite. C'est une formule mnémotechnique. » (Foucault, 1994f, p. 799)

que *meletê* comme l'exercice de la pensée et *gumnasia* comme l'entraînement réel)[205] ; et finalement 4) l'interprétation des rêves. Foucault, dans son analyse, souligne les passages de l'époque de Platon à l'époque hellénistique[206] et par la suite, de la culture païenne à la culture chrétienne[207].

De mon côté, je n'ai pas l'ambition de faire une histoire de ces « techniques de soi ». Je m'intéresse plutôt aux pratiques actuelles d'organisation de vie (Foucault a lui-même élargi la question du savoir à la vie) à travers les pratiques artistiques qui mettent en place ces « techniques de soi ». Je m'oriente dans ce chapitre vers les techniques développées par moi-même et par mes contemporains. Le point commun entre ma pratique et celles, en particulier, de Line Nault, Aki Onda et John Price apparaît dans un intérêt partagé décliné en trois niveaux : pour l'enregistrement quotidien, pour ce que j'ai appelé la culture de la mémoire et pour l'emploi de la superposition et transparence au plan plastique. Si je considère exemplaire la pratique de ces trois artistes, c'est pour ces raisons, et c'est aussi parce qu'ils travaillent sur les médiums que j'explore moi-même, à savoir les images en mouvement (que ce soit le film ou la vidéo) et le son. Mettre en rapport leurs productions respectives n'a jamais été fait auparavant, d'autant plus sous l'angle de la « constitution de soi ». C'est une lecture que je propose de faire à partir de mon propre travail. En effet, je m'interroge sur les façons d'œuvrer à partir de la problématique de la « constitution de soi ». Le développement des techniques précises me pousse à réfléchir sur cette problématique

---

[205] « L'*askêsis* est un ensemble de pratiques par lesquelles l'individu peut acquérir, assimiler la vérité, et la transformer en un principe d'action permanent. L'*alêtheia* devient l'*éthos*. C'est un processus d'intensification de la subjectivité. » (Foucault, 1994f, p. 800)

[206] « Dans Platon, c'est grâce au dialogue que se tissait le lien dialectique entre la contemplation de soi et le souci de soi. À l'époque impériale, deux thèmes se font le jour : d'une part, le thème de l'obligation d'écouter la vérité et, d'autre part, le thème de l'examen et de l'écoute de soi comme moyen de découvrir la vérité qui se loge dans l'individu. La différence qui se marque entre les deux époques est l'un des grands signes de la disparition de la structure dialectique. » (Foucault, 1994f, p. 797)

[207] « La différence entre la tradition stoïcienne et la tradition chrétienne est que, dans la tradition stoïcienne, l'examen de soi, le jugement et la discipline ouvrent l'accès à la connaissance de soi en utilisant la mémoire, c'est-à-dire la mémorisation des règles, pour faire apparaître, en surimpression, la vérité de l'individu sur lui-même. Dans l'*exomologêsis* [le pécheur sollicite la pénitence], c'est par la rupture et une dissociation violente que le pénitent fait apparaître la vérité sur lui-même. Il importe de souligner que cette *exomologêsis* n'est pas verbale. Elle est symbolique, rituelle et théâtrale. » (Foucault, 1994f, p. 808)

foucaldienne : « quel est ce soi dont il faut prendre soin et en quoi ce soin consiste-t-il »[208] (Foucault, 1994f, p. 791) ? Ou plus exactement, « [c]omment se gouverner en exerçant des actions où on est soi-même objectif de ces actions, le domaine où elles s'appliquent, l'instrument auquel elles ont recours et le sujet qui agit ? » (Foucault, 1994g)

Line Nault, *2012*

Premièrement, je m'intéresse à Line Nault (1973-), artiste interdisciplinaire, chorégraphe et interprète qui vit à Montréal. Son installation intitulée *2012* (*cf.* Figure 14 et 15)[209] prend appui sur une production quotidienne de vidéos sur une période d'une année entière. Au cours d'un entretien pour le Festival Mois Multi (Multi, 2014), l'artiste raconte son interrogation dans la préparation de cette œuvre, à savoir comment donner sens aux journées qui lui resteraient à vivre si la fin du monde arrivait[210], ou comment réaliser une chronique de la fin de monde annoncée dans son quotidien. Elle tient un journal de bord dans lequel elle note ses réflexions sur le renouvellement de sa pratique et sur la forme à donner à l'œuvre correspondant à notre ère numérique, où les différents médiums se rencontrent (les expressions corporelles, les images en mouvement, les sons et les textes). La principale consigne qu'elle se donne consiste à rapporter chaque jour ce qui la marque. Il s'agit pour elle de décrire l'impression première qu'elle retient de sa journée : la sensation qui s'ancre dans son corps. Dans une approche somatique, c'est-à-dire par l'apprentissage de l'expérience de son corps en mouvement, elle approfondit la connaissance d'elle-même. Durant cette année, son processus de création est bouleversé : au lieu de mettre en scène son travail de réflexion chaque jour (comme elle avait projeté de le faire à l'origine), elle identifie des scènes

---

[208] « Théoriquement, la culture de soi est orientée vers l'âme, mais tout ce qui se rapporte au corps prend une importance considérable. » (Foucault, 1994f, p. 794)

[209] L'installation interactive produite par Recto Verso avec l'appui du studio Artificiel. Elle a été présentée à plusieurs reprises depuis 2013 : dans le cadre de l'atelier ouvert (20 et 22 décembre 2012, 5 février 2013) et de l'événement SPARK (21 octobre 2013) au studio Artificiel à Montréal, au Mois Multi de Méduse à Québec (14 au 23 février 2014) et tout récemment, au BIAN à la Maison de la culture Plateau Mont-Royal à Montréal (8 mai au 9 juin 2014).

[210] La fin du monde devait arriver selon certains calculs le 21 décembre 2012 (Foucart, 2012).

de la vie quotidienne qui représentent sa capsule journalière « par anticipation » (Multi, 2014). Tout devient signifiant dans sa vie, et, par le fait même, sujet de création. L'essentiel pour elle est de « prendre en charge » sa journée et ainsi de ne pas la laisser passer. Avec ses mots, elle développe « une capacité de s'ancrer dans le quotidien » afin de « magnifier l'acte créateur au quotidien » (Multi, 2014). L'esthétique de l'œuvre *2012* émerge de cette éthique de travail.

À partir de ses enregistrements quotidiens réalisés durant toute l'année, elle conçoit une plateforme interactive numérique[211] dans laquelle le déplacement du spectateur, par sa façon de rentrer dans l'espace ou d'en sortir, donne accès aux images et aux textes. C'est une projection d'images en mouvement en huit couches superposées sur le mur d'un espace neutre, peu éclairé (soit celui d'un *white cube* traditionnel en art contemporain)[212]. Ces couches, selon Nault, « donnent une texture de masse de vidéo » (Multi, 2014) et sont en mouvement continu. De plus, elles se déplacent l'une sur l'autre en formant des bandes dans le cadre rectangulaire de la projection. Les images ainsi superposées et transparentes renvoient aux différents moments de l'année, toujours suivant un ordre chronologique. Le spectateur en se déplaçant dans l'espace d'exposition et en se rapprochant de la projection, accentue avec son corps, grâce à ses mouvements traduits en coordonnées via un système de capteurs de proximité, une des couches. Il accède ainsi, par un effet de colorisation, de *zoom in* et de ralentissement des mouvements de couches à une capsule vidéo en particulier.

L'œuvre de Line Nault est processuel, car la création exige une régularité et une invention quotidienne. Autrement dit, l'artiste établit, par cette œuvre, à la fois un mode de création et un mode de vie. Au cours d'un entretien avec l'artiste[213], celle-ci me confie sa volonté de non seulement instaurer une pratique mais d'en faire en soi un objectif (parce qu'elle s'est sentie en danger à cause des tâches de gestion propres à la

---

[211] En collaboration avec Alexandre Burton (logiciel vidéo), Guillaume Arseneault (développement technique), Audrey Villiard (étalonnage).
[212] Il s'agit d'une rétroprojection sur une surface de 7 x 11 pieds.
[213] J'ai réalisé un entretien avec l'artiste le 18 avril 2016.

vie des artistes, comme les demandes de subventions, *etc.*). Par cette pratique, elle renoue un lien avec elle-même et retrouve son espace de création, où qu'elle soit. Dans ses mots, elle « génère du sensible artistique dans le quotidien ». Ce qui revient à une gestion de la création recherchée. Dans la réalisation de l'œuvre, Nault opte pour la constitution d'une base de données, intégrant des enregistrements du quotidien. C'est un générateur multimédia qui, selon des règles inconnues spectateur, opère le montage de *2012*. L'esthétique multicouche de l'installation réfère subtilement à l'épaisseur de la matière (vidéo, sonore et textuelle) qui constitue l'ensemble du travail. Son rapport à la mémoire est explicite dans le sens où l'artiste sélectionne soigneusement des bribes de sa vie quotidienne qu'elle cherche à retenir, à ne pas oublier. De prime abord, c'est un travail sur soi, avant que ce soit une interrogation sur la représentation. Juger ce qui vaut d'être gardé dans sa mémoire revient à se demander au niveau personnel ce qui vaut d'être vécu sous la pression de la finitude et de la mort. Ses choix arrêtés, l'artiste décide de mettre au même niveau tous les enregistrements dans le générateur. L'interactivité de l'œuvre, guidée par la présence et par le déplacement des spectateurs dans l'espace de diffusion, peut être pensée comme un méta-montage interférant avec le travail préalable de l'artiste. Les spectateurs, à leur tour, par leur curiosité, « creusent » dans la matière proposée dans l'installation. La réception ressemble à une fouille archéologique : en « soulevant des couches », les spectateurs effacent les autres. La particularité du travail avec le générateur est que le public ne voit jamais la même installation.

Aki Onda, *Casette Memories*

Deuxièmement, j'oriente mon intérêt vers le travail de Aki Onda (1967-), musicien électronique, compositeur et artiste visuel qui vit à Brooklyn. Depuis 1988, il utilise principalement les bandes magnétiques sous forme de cassettes et le « walkman » pour l'enregistrement des bruits de tous les jours. Il conçoit ces enregistrements comme s'il s'agissait des notes dans un carnet, dans ce qu'il appelle un « sound diary ». À ce jour, il a produit et accumulé plusieurs milliers de cassettes qui constituent les matériaux à

partir desquels il travaille, à l'occasion de performance ou de composition[214]. Il souligne que ce grand nombre d'enregistrements réalisés au fil des années n'a pas seulement un rapport avec des sons, mais avec ses souvenirs personnels (Soundry, 2014). Issue de cette pratique, l'œuvre évolutive *Cassette Memories* connait plusieurs formats (*cf.* Figure 16 et 17). Durant des années, l'artiste a fait de nombreuses performances dans de nombreux pays[215]. Trois albums CD ont également été produits[216]. Les cassettes ont été aussi exposées en tant qu'objets, dans différents musées sous le titre de *Cassette Diary*[217].

Grâce à ses performances, Onda « réactive » ses souvenirs personnels dans un lieu qui a sa propre histoire et mémoire. L'artiste souhaite ainsi réveiller les souvenirs du lieu, interpeller cette présence qui émane du lieu. Son objectif consiste à créer un dialogue fait de résonnances (au sens physique et figuré du terme) à partir de ces deux types de souvenirs, à la fois personnel et provenant du lieu. Nous voyons bien que performer, pour lui, signifie exprimer sa volonté d'explorer d'autres lieux que celui de la représentation en musique (studio, scène, *etc.*), qu'il estime limité. Avec son choix du lieu (soit à l'intérieur d'un espace architectural ou en plein air), il ne « cadre » pas seulement le contexte de sa musique, mais il crée un échange avec l'« esprit » du lieu en évoquant et en transformant ses propres souvenirs.

---

[214] De façon anecdotique, il raconte dans un entretien (Soundry, 2014) qu'il est photographe à la base, mais que sa caméra est tombée en panne. Comme il n'avait pas assez d'argent pour en acheter une autre, il a utilisé son walkman pour enregistrer son quotidien. Il est intéressant de constater combien le choix du médium dépend de l'économie (voir ma réflexion sur la commercialisation des caméras plus haut).

[215] En 2013 à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris ; en 202 au Goutte d'Or à Paris en ; en 201 1au Court Carré du Louvre à La Nuit des Musées à Paris ; en 2009 au Festival Courtisane de Gent ; en 2006 à Erlanger Hoerkunstfestival à Erlangen et à The Kitchen à New York ; en 2005 à Send + Receive de Winnipeg, à Osaka Harbour Red Brick Warehouse d'Osaka, à Tokyo Performing Arts Market de Tokyo et à Music In A Garden à Scheidgen Architektur Pavillion, Zulpicher Wall à Cologne ; en 2004 à Argos Festival à Bruxelles et à Blacks de Londres.

[216] Le premier volume par Phonomena Audio Arts & Multiples en 2003 portant le titre *Ancient & Modern* ; le deuxième par Improvised Music From Japan en 2003 intitulé *Bon Voyage!* ; et le troisième par Important Records en 2012, *South of the Border.*

[217] Une édition spéciale, *Diary*, a été publiée en 2011 par Unframed avec un court essai de l'artiste, des reproductions en photo de ces cassettes et un C-60 Cassette Compact de ces enregistrements.

La réflexion de l'artiste au sujet des souvenirs ne se limite pas seulement au lieu, mais il témoigne également de l'influence importante de la culture cinématographique sur sa composition. Quand il travaille à partir des bruits enregistrés, il applique au son les techniques de montage provenant d'un héritage visuel. La bande sonore consiste en plusieurs trames sonores superposées (en « layering »), souvent en boucle et traités en direct (lors de la performance) avec une gamme de mini enregistreurs, des effets de guitare et d'amplificateurs vintage. Au final, Onda voit une cohérence dans son approche mnémonique à la fois sonore et visuelle dans la mesure où ses « field-recordings », issus de son travail d'enregistrement des environnements sonores donnant la matière de base de ses performances, sont liés à ses souvenirs visuels. De fait, dans sa mémoire, les sons rappellent les images. En plus, les souvenirs sonores fixés par les enregistrements qu'il partage avec les spectateurs stimulent l'imagination du public.

En rapport avec la mémoire, je remarque dans la pratique d'Aki Onda l'importance accordée à l'idée de durée, et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, l'artiste est sensible à la durée dans le processus de collecte de sons, ne serait-ce que parce que les enregistrements et la vie se mêlent dans les souvenirs. Contrairement à Line Nault, il élargit sa pratique au-delà d'une production définie en poursuivant l'enregistrement même aujourd'hui. Ensuite, Onda s'accorde du temps pour développer la manière dont il « joue » avec ses matériaux sonores : non seulement le collecte est processuel, mais les techniques qu'il élabore au fur et mesure pour traiter ses enregistrements sont également évolutives. Par opposition à Line Nault, à nouveau, il ne se cantonne pas à un dispositif technique préétabli. Enfin, il se préoccupe de la manière dont sa performance sonore s'inscrit dans le lieu et suscite une expérience, jusqu'à un niveau mémoriel, chez les spectateurs. Il s'agit, là aussi, d'un effacement des limites entre le début et la fin du temps de l'expérience : la durée chez Aki Onda est à comprendre au-delà de l'œuvre, des techniques établies, de la mémoire personnelle (car en résonnance avec un lieu et avec un public) et même de la vie (en mêlant art et vie et en faisant appel aux « esprits » d'un univers spirituel).

Dans mon rapport à l'œuvre d'Aki Onda[218], je m'interroge sur la spécificité de sa matière sonore. Non seulement par rapport à la spécificité de notre perception sonore (vis-à-vis de notre perception visuelle par exemple), mais également dans le rapport du son à la mémoire quant à sa capacité à évoquer des images. La démarche de l'artiste puise dans deux moments clé : celui qui se manifeste de manière continue dans le quotidien (par le sujet de ces captures et la technologie à bas coût utilisée), et celui de sa production quand il manipule et mixe ces enregistrements. Sa démarche est particulièrement pertinente lorsqu'il diffuse ses enregistrements de telle manière qu'ils résonnent dans les lieux avec lesquels il interagit. Ainsi, il interroge la stratégie *in situ* de l'art contemporain tout en s'inscrivant dans une tradition spirituelle japonaise où le rapport aux lieux est fondamental, dans le sens où l'expérience authentique que l'on a du lieu prime sur son aménagement (Berque, 2007).

John Price, *domashnyee kino / home movie*

Troisièmement, je me penche sur la pratique cinématographique de John Price (1967-), cinéaste indépendant qui vit à Toronto[219]. Price est fasciné par le matériau filmique, avec lequel il enregistre dans le quotidien. Il travaille ainsi depuis 1986 à la jonction des formes du « journal intime filmé » et du « home movie ». Il n'enregistre pas, pour autant, les clichés de ce quotidien, comme les « home movies » le font par essence. Son attention se concentre plutôt sur ce qui survient dans le présent, sans scénario préétabli[220]. Sa pratique, qui pourrait être qualifié de politique à mon sens, réside dans

---

[218] Je l'ai rencontré à plusieurs reprises pour discuter de son œuvre, et j'ai eu l'occasion d'assister en personne à sa performance sur l'Île de Frioul, au Festival Mimi, le 2 juillet 2015.

[219] « John Price is an independent filmmaker who has produced experimental documentaries, dance and diary films since 1986. His love of analog photography led naturally to extensive alchemical experimentation with a wide range of motion picture film emulsions and camera formats. Engagement with these modes of creation connected the way an images texture communicates subtext and is a key feature of his work and the work he shoots for others. » (Price, s. d.-a)

[220] Mike Hoolboom retranscrit les propos de l'artiste : « I don't make movies from scripts... there are no actors... I shoot movie film like a traveller would shoot stills... as a diary or memory of experiences... travels... birthdays... christenings... break-ups... weddings... parades... holidays... good-byes... using old 16mm film and processing it myself is cheaper than going digital... the emulsion's texture somehow communicates on an emotional level and the process fascinates me... editing is like organizing a scrapbook... it is a process of reflection... who you were when the images were recorded and who you have become and how you have changed... how everything changes... an intensive process of

la captation des micro-moments de la vie, qu'il agrandit pour les spectateurs. Il considère ainsi ses « journaux » comme une documentation qui, au-delà de la capacité du cerveau à accéder aux souvenirs, représente la mémoire comme « an alternate forum of reconstruction »[221]. Dans ses mots, « [t]ime erodes memory into amorphous fragments, reconstruction is equal parts fiction and truth. In any event, this is the way I've chosen to remember. » (Price, s. d.-b) La texture de ses « reconstructions » cinématographiques est grandement influencée par le hasard. Mis à part des moments imprévus, enregistrés, celui-ci se manifeste dans la matière sur laquelle Price enregistre. L'artiste utilise dans sa production des pellicules de film qu'il trouve ou reçoit gratuitement. Celles-ci, périmées, proviennent des réserves dont personne, d'après lui, ne veut se servir. À cause de leur état, elles ne reflètent plus convenablement la réalité et, de plus, elles ne sont pas contrôlables dans la production (Zuilhof, s. d.).[222]

Son film en couleur sur 35 mm de 27 minutes, intitulé *domashnyee kino / home movie* me paraît particulièrement intéressant (*cf.* Figure 18 et 19). [223]. Il a été produit entre 2007 et 2010. C'est un « home movie » à trois niveaux : en regard de son sujet, de son lieu de production et de ses techniques de production (à la fois dans les captures et dans le traitement de matériaux également). Dans ce film, le cinéaste retrace l'évolution du rapport au monde de ses deux enfants. Il s'agit d'un éloge aux flux du son et de la lumière de la vie quotidienne, au cours duquel il accorde un soin particulier à la technique. Price a traité les pellicules, lui-même, à la maison. L'impression des films

---

observation, meditation and reflection... I think it's an attempt to communicate a sense of the richness of humanity... the theatre of the absurd... the fragility of past and present... besides, friendship and loving is the only way I know how to make sense of this place. (August, 2001) » (Hoolboom, s. d.)

[221] « My journals recorded the dramatic irony through times of personal change. It is this documentation, beyond the capacity of my brain to access fragments of these memories, which remain an alternate forum of reconstruction. » (Price, s. d.-b)

[222] « I am never absolutely sure how the emulsion will react... age affects stock in different ways... increased base fog, decreased contrast, decreased sharpness, oxidation of the color dyes... Often I am developing the films with chemistry not designed to 'work' with that particular stock. The results vary tremendously. The more one experiments with a process, the more confident one becomes that the result will yield a positive outcome if one is inclined to continue with the experimentation. » (Zuilhof, s. d.)

[223] J'ai pris connaissance de ce film à la Cinémathèque Québécoise où une programmation du collectif Double Négatif l'a présenté, en présence du cinéaste, les 15 et 16 février 2013.

aussi, en partie, était faite de ses mains. En somme, il maîtrise parfaitement ces techniques.

Dans la pratique d'enregistrement de Price, je retrouve le même geste quotidien que chez Onda ou chez Nault. Ce geste sert à donner sens à leur existence à partir d'une cueillette d'événements intéressants qui les touchent et les démarquent de leur dimension ordinaire. L'intérêt qu'ils portent à ces événements réside à la fois dans une recherche esthétique et éthique. Nault utilise des technologies numériques où la contrainte matérielle se manifeste peu. Ainsi, sa pratique n'est limitée que par sa volonté ou par la finitude de son existence humaine. À la différence de cette dernière, c'est surtout le matériau cinématographique chez Price et les cassettes chez Onda qui induisent une fin ou un aboutissement.

Son rapport complexe avec la pellicule se manifeste également lors du montage par surimpression (en anglais *double exposure*) et fondus réalisés dans la caméra même. Dans l'œuvre de Price, c'est son rapport à la mémoire, dans l'emploi de cette technique, qui personnellement attire le plus mon attention. Ce rapport est extrêmement subtil, car il ne s'agit pas seulement de se remémorer ce qui a été enregistré sur la pellicule, mais aussi d'enregistrer à nouveau sur la même pellicule en pensant aux liens à faire entre les bribes déjà enregistrées et leur surimpression par de nouvelles bribes à l'intérieur même de la caméra. Tout ce processus de remémoration se passe à l'aveugle, car dans la machine. Cette technique altère la mémoire de l'artiste : son souvenir est mis au contact avec un autre contexte. En conséquence, par ce procédé, la mémoire des technologies utilisées (qui se rapporte à la chimie, aux machines, *etc.*) d'ordre esthétique se complète d'une réflexion éthique sur la mémoire humaine.[224]

---

[224] Par ailleurs, Price exprime plus tôt, dans la série des journaux intimes filmés, le rapport entre mémoire et son savoir-faire, sensibilité technique : « This filmed journal approach has led to a hand made aesthetic, an experimental investigation into the way various photo-chemical processes interact with mechanical and optical elements to communicate a tone or mood. With each roll I become more sensitive to the effect critical choices entail. Focal length, diaphragm opening, film speed and stock, chemical process (high or low contrast developer?), negative or reversal chemistry, solarized or reticulated? Which positive stock should this footage be printed onto, how much contrast or saturation? Should the

Au final, j'ai brièvement tenté de relever des éléments fondamentaux de ces trois pratiques artistiques à la lumière de ma propre pratique. Il ne s'agit pas, bien sûr, de réaliser des études de cas, mais j'ai plutôt essayé de déployer mon intérêt personnel par rapport à ces trois types de productions (multimédia, son et film) qui reposent sur le processus de création dans le quotidien. Chacune emploie des formes qui suscitent une réflexion sur le sens de notre existence (y compris le sens de la création) à travers la plasticité de nos souvenirs. L'expérience de la vie s'articule, autant pour ces artistes que pour moi, dans le travail d'enregistrement du quotidien et dans celui du montage en couches. Ils y parviennent en élargissant les notions d'œuvre et d'art à une production évolutive dans la vie quotidienne, centrées à la fois sur des questionnements éthique et esthétique.

Ce chapitre est consacré au déploiement de ces « techniques de vie » dans ma pratique tournée vers le travail visuel et sonore. Je rassemble en deux grandes sections les éléments qui se rapportent au cadrage et à la superposition. Dans un premier temps, je m'intéresse aux différents niveaux du cadrage quant à l'écriture vidéographique et sonore de soi, le montage et l'expérimentation spatiale. Dans un deuxième temps, j'analyse la mise en forme par la superposition en tant que degré de transparence et superposition, technique induite par la reproduction mécanique (photo, film, vidéo, numérique) et finalement comme spécificité des matières et matériaux utilisées dans la réalisation de mon œuvre (plexiglas, son et lumière).

3.1 Cadrer, c'est se gouverner

Ce premier sous-chapitre vise à mettre en lumière les techniques propices à un « gouvernement de la mémoire ». Nous avons vu plus haut que se constituer comme sujet qui se gouverne (que ce soit dans n'importe quel rapport humain) implique que l'on soit constitué comme sujet ayant « souci de soi » (Foucault, 1994b, p. 722). De ce

---

speed/framing/superimposition possibilities be explored through optical rephotography? These are questions of memory. » (Price, s. d.-b)

point de vue, seul le sujet gouverne sa mémoire, rappelant le principe de Socrate selon lequel celui-ci, dans ces conditions, exerce bien son pouvoir, prend ses responsabilités et pratique ainsi sa liberté. Dans les mots de Foucault : « [i]l s'agit [...] d'armer le sujet d'une vérité qu'il ne connaissait pas et qui ne résidait pas en lui ; il s'agit de faire cette vérité apprise, mémorisée, progressivement mise en application, un quasi-sujet qui règne souverainement en nous. » (Foucault, 1994c, p. 362)

Les études de Foucault sur la « constitution de soi » sont largement reprises – je démontrerai plus bas à quel point à contre-sens –, pour être associées à la « réalisation de soi » dans la société, au sein du travail ou encore en rapport avec la gestion de la vie personnelle[225]. Le « projet de soi », à savoir l'« individu » comme projet social (étudié par la sociologie)[226], instaure un nouvel angle de définition des institutions et du raisonnement économique à partir des années 1960-1980[227]. Un changement épistémologique s'opère dans le raffinement des conceptions de l'action où les individus font un usage rationnel de la rareté des ressources. Les thèses sur le récit, d'une certaine manière, viennent compléter (ou offrent un contrepoint à) celles portant sur le calcul rationnel, dans le but de rendre compte de la complexité d'un individu.

---

[225] Selon Bordeleau, la source de cette confusion réside, en partie, dans la réception nord-américaine de Foucault qui a surtout « insisté sur le droit à la différence [qui a amené par exemple aux *queer theories*], laissant en plan la critique de l'attachement à l'identité [que l'auteur explique par le contexte libéral et multiculturaliste] » (Bordeleau, 2012, p. 23).

[226] Bourdieu, P. (1984). *Questions de sociologie.* Paris : Éditions de Minuit. ; Dubar, C. (1998b). *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles* (2e édition revue). Paris : Armand Colin. ; Elias, N. (1991). *La société des individus.* Paris : Arthème Fayard. ; Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity. Self and society in the late modern age.* Cambridge, UK : Polity Press. Giddens, A. (1992). *The transformation of Intimacy. Sexuality, love & eroticism in modern societies.* Stanford, CA : Stanford University Press. ; Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction.* Paris : Éditions de Minuit. ; Harter, S. (1999). *The construction of the self. A Developmental Perspective.* New York : Guilford Press.

[227] « Dans le domaine de l'orientation, cette individualisation des conduites et des décisions a pour contexte un monde du travail en pleine mutation avec un haut degré de brassage des emplois et de risque de précarisation. Les parcours scolaires et professionnels sont à la fois plus ouverts, plus complexes et plus incertains et les transitions sont multipliées et déstandardisées. Réfléchir à son orientation devient alors un questionnement individuel tout au long de la vie, une réflexion sur soi dans un contexte en changement, et la psychologie de l'orientation devient une psychologie de l'identité. » (Dumora *et al.*, 2008)

L'instrument favorisé est le *récit identitaire*, à savoir la mise en récit de soi pour que l'individu arrive à forger son identité, à stabiliser une continuité autobiographique dans l'incertitude sociale et ainsi à maîtriser l'intégration de son passé et l'anticipation de son avenir. La *narration de soi*, concept du philosophe Paul Ricœur, aide l'individu à reconnaître ses repères biographiques dans une analyse rétroactive de soi [Ricœur cité par Kaufmann (Kaufmann, 2004, p. 151)]. La forme narrative évacue l'idée de fixité au profit d'une logique d'enchaînement. Chacun se raconte l'histoire de sa vie qui donne sens à ce qu'il vit. La neuropsychologie, pour sa part, comprend la mémoire en tant qu'élément constitutif de l'identité. Le sociologue Jean-Claude Kaufmann (Kaufmann, 2004) rappelle la diversité des approches à cet égard, qu'il soit question de : *mémoire autobiographique* (Francis Galton), *everyday memory* (Ulrich Niesser), *moiïté* (Éduard Claparède), *self* (Martin Conway). En bref, celles-ci visent à analyser la capacité de l'individu à se mettre en récit. L'« accomplissement de soi » a également été problématisé en psychologie. Je ne mentionne ici que l'approche humaniste selon laquelle l'accent est mis sur la quête d'un soi véritable[228] et la vocation professionnelle au sein du travail[229] à travers un effort de rétrospection. En somme, la « réalisation de soi » est un sujet récurrent dans les recherches philosophiques, sociologiques, neuropsychologiques et psychologiques. Elles s'accordent sur le point crucial de la nécessité de la « construction de soi » tout au long de la vie à travers un récit continu sur soi-même afin de bâtir l'identité de l'individu. Elles voient l'essence de l'identité dans cet exercice de se raconter. Ce travail itératif est considéré comme un processus constant au cours duquel l'individu est amené à déterminer son image de soi dans des négociations avec autrui et l'altérité.

Ma motivation et la démarche que j'instaure pour cette thèse-création ne concernent pas la mise en récit de soi, telle que vue à l'instant. En effet, les approches qui visent

---

[228] Maslow, A. H. (2004), *L'accomplissement de soi : de la motivation à la plénitude*, Paris : Eyrolles. ; Rogers, C. (1961), *Le développement de la personne* (*On Becoming a Person*), Dunod, 2005.

[229] Duffy R. D. et Sedlacek W. E. (2007), The presence of and search for a calling: Connections to career development, *Journal of Vocational Behavior*, vol. 70, 590-601 ; Dobrow S. R., Higgins M. C. (2005). Developmental networks and professional identity: A longitudinal study. *Career Development International*, 10, 567–583.

la réalisation de soi définissent par avance le plan d'action de l'individu. Celles-ci se trouvent à forger une sorte de solution à l'interrogation sur soi, en recourant notamment au récit autobiographique. Elles supposent une continuité à des éléments erratiques de la vie. Kaufmann (Kaufmann, 2004) souligne à ce titre que l'identité biographique tend à unifier l'existence en recousant ses fils. L'auteur analyse en contrepoint l'« identité immédiate » pour mettre en lumière le côté fragmenté de l'identité. Celle-ci est constituée des images mentales de soi qui reposent, en arrière-plan, sur des références éthiques. L'« identité immédiate » se manifeste dans l'instant présent de l'action par une décision « fixiste », contextualisée et ponctuelle, instantanée et pragmatique. Il s'agit de « vivre l'action elle-même, plutôt qu'à travers le sens donnée à cette action » et de « se laisser porter, en redoublant mentalement ce que l'on fait, pour être ce que l'on est, pour que l'action crée le sens, plutôt que le sujet ait à créer le sens de l'action » (Kaufmann, 2004, p. 229). Le concept de Kaufmann présume qu'il est possible d'être ce que l'on fait, en « faisant appel » instantanément à l'éthique ou à la morale. Avec ce concept d'« identité immédiate », Kaufmann donne une place importante à la représentation de soi et à l'image mentale en comparaison des représentations matérialisées qualifiées comme des « extensions de soi ». L'auteur considère que ce second type de représentation est trop développé et étudié de nos jours (Kaufmann, 2003).

Ce qui me semble être un paradoxe en ce qui concerne la réflexion de Foucault et ses soi-disant « reprises » se trouve dans le choix du vocabulaire employé. D'un côté, il est question de « *construction* de soi » (comme projet ou réalisation de soi), de l'autre, Foucault parle de « *constitution* de soi ». Autrement dit, ce qui m'intéresse dans l'approche de Foucault se rapporte au fait qu'il ne s'agit pas de se construire, mais de se rendre compte de sa constitution dans les relations de pouvoir dans la mesure où l'identité est dépendante de ces dernières. Je rappelle que la question de Foucault est : « que faire de soi-même ? quel travail opérer sur soi ? comment 'se gouverner' en exerçant des actions où on est soi-même l'objectif de ces actions, le domaine où elles s'appliquent, l'instrument auquel elles ont recours et le sujet qui agit ? » (Foucault,

1994g, p. 213). En m'appuyant sur ces questions foucaldiennes, je contourne la quête identitaire, ou plutôt je la replace dans une autre perspective. Dans le deuxième chapitre, je me suis intéressée à l'expérience du quotidien à partir du problème du vécu, analysé par Bégout et Giannini, dans la domestication et la défamiliarisation. En même temps, il se manifeste également à ce niveau le double dynamique identitaire que Kaufmann désigne comme la « logique fusionnelle et fissionnelle » (construction de soi et réflexivité). Il est clair que le problème de l'identité est souvent abordé du point de vue de la construction. Tandis qu'une approche autrement plus intéressante peut être envisagée pour « arriver » indirectement à l'identité. Dans ce chapitre, je me concentre sur les « techniques de soi », plus précisément sur celles en rapport à la mémoire. Cette démarche m'incite à écarter à la fois l'« identité biographique » et l'« identité immédiate » en tant que marqueurs, pourtant justes, du processus identitaire. Je répète que ma pratique artistique est animée par la *constitution* de soi et non pas par sa *construction*, même si cette dernière trouve une place légitime à d'autres plans.

L'apport de la réflexion de Foucault sur la subjectivation à travers les « techniques de vie » inscrites dans les « pratiques de soi » réside dans la réorientation de la problématique identitaire vers les techniques. De cette manière, ces dernières englobent la double dynamique identitaire kaufmannien, reposant à la fois sur la socialisation et la subjectivité, la répétition et la rupture. Dans les mots de Foucault,

> je m'intéresse en effet à la manière dont le sujet se constitue d'une façon active, par les pratiques de soi, ces pratiques ne sont pas néanmoins quelque chose que l'individu invente lui-même. Ce sont les schémas qu'il trouve dans sa culture et qui lui sont proposés, suggérés, composés par sa culture, sa société et son groupe social. (Foucault, 1994b, p. 719)

La méthode foucaldienne de problématisation de la subjectivation consiste à remonter dans le temps et analyser les couches historiques de cette « constitution de soi »[230].

---

[230] « [...] il s'agit de commencer une enquête sur les modes institués de la connaissance de soi et sur leur histoire : comment le sujet a-t-il été établi, à différents moments et dans différents contextes institutionnels, comme un objet de connaissance possible, souhaitable ou même indispensable ? Comment l'expérience qu'on peut faire de soi-même et le savoir qu'on s'en forme ont-ils été organisés à travers certains schémas ? Comment ses schémas ont-ils été définis, valorisés, recommandés,

Pour ma part, je trouve dans la recherche-création un schéma institutionnel de la connaissance du sujet artistique (à ce niveau autoréflexif). Je l'exploite dans ma thèse-création comme un lieu à partir duquel il est possible de s'interroger sur d'autres méthodes que celles archéologiques. D'une façon, je considère que le travail (déjà effectué) de Foucault me sert de tremplin pour problématiser ma propre pratique. Le but ici n'est pas de raconter mon histoire ou l'histoire de ma pratique (dans la mesure où cela communique un sens précis) ; si ce n'est qu'à l'étape de l'introduction de la thèse et dans le chapitre méthodologique, où je présente ma motivation et les étapes de mon processus de création comme le récit de pratique. Pour être claire, ma thèse-création vise plutôt d'autres techniques que le récit autobiographique ou les « images mentales immédiates » décrites par Kaufmann. Je développe dans ce chapitre les deux techniques suivantes, issues de ma pratique et d'autres pratiques : le cadrage[231] (et *surcadrage* par le montage/mixage/composition) et la superposition (et le jeu de transparence et d'opacité).

En étudiant brièvement le concept d'identité à travers des techniques d'écritures et d'images, j'ai tâché de démontrer ce qui ne serait pas la « constitution de soi ». Maintenant, je formule ce qu'elle pourrait être. En résumé, l'objectif de la pratique de la « constitution de soi » s'accomplit par « l'équipement dont nous avons besoin pour faire face à l'avenir » (Foucault, 1994c, p. 359). Plus précisément, s'il est évident que ce qui nous est personnel se situe en soi, il faut comprendre que ce processus résulte d'une dynamique que le savoir a explicité comme étant propre et extérieur à soi. Les techniques auxquels fait référence Foucault sont un moyen pour l'auteur de distinguer en un seul tenant ce qui se mêle en soi sous les influences, d'une part, de nos sensations et opérations mentales et, d'autre part, des phénomènes et signes du monde social. Par

---

imposés ? Il est clair que ni le recours à une expérience originaire ni l'étude des théories philosophiques de l'âme, des passions ou du corps ne peuvent servir d'axe principal dans une pareille recherche. » (Foucault, 1994g, p. 213)

[231] « Le mot 'cadre' vient de l'italien *quadro*, lui-même emprunté de latin *quadratum*, et désignant un objet qui a des angles droits (un rectangle). Il s'applique d'abord à cet objet matériel, généralement en bois, qui entoure la surface de l'image à partir de la Renaissance. » (Aumont et Marie, 2016, p. 41) Contrairement à cette définition, j'emploie le verbe cadrer au sens large, en désignant la détermination de l'orientation, la délimitation de la surface de l'image sans objet matériel.

nos techniques, se manifestent les effets des cadres formels du « dispositif » qui les instruisent. Sachant que pour Foucault, le « dispositif » signifie le monde social façonné par des structures et des processus qu'initient divers rapports de pouvoir (institutionnalisés dans un État, symbolisés dans un contrat social, imaginés, vécus ou ressentis dans une conscience, *etc.*). Ces derniers sont les cadres formels à travers lesquels nous appréhendons la réalité[232] : « Ce sont eux qui nous permettent d'affronter le réel. » (Foucault, 1994c, p. 359). Par nos techniques, en même temps, s'articule en propre notre attachement à un « discours vrai ». Celui-ci nous anime : tout est tourné en soi vers une action aussitôt qu'une idée ou qu'un geste témoignent de ce qui nous est juste. D'une certaine manière, en parlant de technique (et en employant le terme familier d'équipement), Foucault insiste sur le fait qu'une technique de soi n'est pas quelque chose que l'on s'approprie, en provenance d'un soi-disant monde extérieur. Celle-ci concentre plutôt le monde en soi. Elle se développe et, éventuellement, se maitrise. Invariablement, c'est par leur pratique que le soi se constitue, par exemple quand on rassemble, organise et utilise des supports de mémoire. C'est-à-dire que ce que nous avons pu entendre ou lire connaît une subjectivation par cette pratique d'organisation (et non pas par la mise en récit, j'insiste encore) de la mémoire : c'est la subjectivation au sens de processus, et le soi comme rapport à soi-même.

À partir de ma réflexion issue de la pratique (la mienne, mais aussi à partir de celles des trois artistes cités ci-dessus) et de la réflexion de Foucault, je m'intéresse dans le premier sous-chapitre de ce chapitre aux techniques que je développe pour maintenir et approfondir ma pratique visant cette « constitution de soi ». Il s'agit d'une pratique d'organisation de la mémoire qui reposent sur trois techniques : le rassemblement des vidéos dans des carnets vidéographiques, ensuite les montage/mixage/composition multimédia et finalement les expérimentations spatiales. En filigrane de ces techniques, je conçois ma pratique en tant que *cadrage de la vie* ou cadrage du cadrage, c'est-à-

---

[232] « [...] la connaissance ne peut pas être le miroir fidèle de la réalité ; pas plus que Richard Rorty, Foucault ne croit à ce miroir, à cette conception 'spéculaire' du savoir : selon lui, l'objet en sa matérialité ne peut pas être séparé des cadres formels à travers lesquels nous le connaissons et que Foucault, d'un mot mal choisi, appelle 'discours'. » (Veyne, 2008, p. 14)

dire *surcadrage*[233]. Je me concentre sur la succession de lieux où s'agencent des images et des sons : dans le viseur d'une caméra, dans l'écran de l'ordinateur au montage, et finalement dans l'espace de l'exposition.

3.1.1 Écriture vidéographique et sonore de soi

Dans l'introduction de la section ci-dessus, j'ai essayé de démontrer la complexité de la problématisation de mes prises de notes vidéographiques (visuelles et sonores). Cette problématisation n'était pas évidente non plus dans la brève analyse d'œuvres que j'ai dressée de l'enregistrement du quotidien de Nault, de Onda et de Price. C'est donc dans la réflexion de Foucault sur l'« écriture de soi » que je retrouve une résonnance particulière à ma propre pratique.

Ce concept m'a déjà servi dans d'autres moments de ma vie, notamment dans mon mémoire de maîtrise portant sur la pratique de « diary film » de Jonas Mekas (Kerekes, 2010). Depuis, j'ai approfondi et nuancé ma compréhension de ce sujet, en distinguant le récit de soi (narratif) et l'écriture de soi (non narratif). Aujourd'hui, il me semble évident que la voix narrative de Jonas Mekas – que nous pourrions présenter, d'après la spécialiste de la vidéo, artiste et chercheure, Françoise Parfait, comme une « auto-bio-vidéo-graphie » (Parfait, 2001, p. 228-236) –, n'est pas la mienne[234]. Bien que je me retrouve dans quelques éléments esthétiques et éthiques de sa production, je m'éloigne de la mise en récit qu'il entreprend de lui-même à travers son œuvre.

La source de mon point de départ est l'article consacré par Foucault en 1983 à l'« écriture de soi » (Foucault, 1994d, p. 415-430). Ce concept désigne la « mémoire

---

[233] « Si le cadrage est la mise en forme symbolique d'une réalité de notre vision (celle-ci est limitée spatialement à chaque instant donné), le surcadrage correspond à cette autre réalité empirique : nous voyons souvent à travers des ouvertures, de forme souvent régulière – fenêtre, portes, miroirs notamment. Ainsi, ce que nous voyons est comme 'cadré' par des éléments du visible lui-même. Dans une image, le rendu de ces cadres aboutit à insérer un cadre second dans le cadre d'image – d'où le terme 'surcadre' ou 'surcadrage' parfois utilisé. » (Aumont et Marie, 2016, p. 260)

[234] La démarche de Mekas du montage plan par plan à l'intérieur de la caméra est perçu par Jacques Aumont (Aumont, 2015), comme une écriture cinématographique séquentielle.

matérielle des choses lues, entendues ou pensées ; un trésor accumulé à la relecture et à la méditation » (Foucault, 1994d, p. 418). L'auteur identifie deux types de techniques d'écriture qui retracent des actions et des mouvements de notre âme, de nos pensées. Elles agissent comme un entraînement de soi par soi, qui est l'objet de conversations tenues avec soi-même ou éventuellement avec un (des) autre(s). Ces deux méthodes sont désignées par Foucault comme étant respectivement les *hupomnêmata* et les *correspondances*[235]. Dans le cadre de cette thèse-création, je m'intéresse à ce premier dans la mesure où je considère ma pratique d'enregistrement quotidien de vidéo comme une écriture[236]. Dans les mots de Foucault,

> Les *hupomnêmata*, au sens technique, pouvaient être des livres de comptes, des registres publics, des carnets individuels servant de l'aide-mémoire. Leur usage comme livre de vie, guide de conduite semble être devenu chose courante dans tout un public cultivé. On y consignait des citations, des fragments d'ouvrages, des exemples et des actions dont on avait été témoin ou dont on avait lu le récit, des réflexions ou des raisonnements qu'on avait entendus ou qui étaient venus à l'esprit. (Foucault, 1994d, p. 418)

Mais les *hupomnêmata* ne sont pas de simples supports de mémoire, que nous pourrions consulter de temps à autre. Elles sont plutôt le matériel et le cadre pour les exercices à effectuer fréquemment : lire, relire, méditer, s'entretenir avec soi-même et avec les autres. C'est pour cela qu'elles doivent être « sous la main », remarque Foucault (Foucault, 1994d, p. 419). Elles ne sont pas non plus seulement des « extensions de soi » (Kaufmann, 2003) que nous dévoilons et partageons, telles quelles, avec autrui. Ainsi, elles se différencient de maintes techniques numériques de notre ère (instaurées par les réseaux sociaux ou les sites internet, blogues, *etc*). Au lieu de concevoir l'« écriture de soi » comme une trace, Foucault précise que son importance réside dans

---

[235] « Dans ce cas – celui des *hupomnêmata* –, il s'agit de se constituer soi-même comme sujet d'action rationnelle par l'approbation, l'unification et la subjectivation, d'un déjà-dit fragmentaire et choisi ; dans le cas de la notation monastique des expériences spirituelles, il s'agira de débusquer de l'intérieur de l'âme les mouvements les plus cachés de manière à pouvoir s'affranchir. Dans le cas du récit épistolaire de soi-même, il s'agit de faire venir coïncider le regard de l'autre et celui qu'on porte sur soi quand on mesure ses actions quotidiennes aux règles d'une technique de vie. » (Foucault, 1994d, p. 430)

[236] Rappelons que la vidéographie est composée en partie de *-graphie* emprunté au grec, signifiant « écrire ». L'expression empruntée à l'anglais, *videography* signifie « opération d'enregistrement vidéo ».

la pratique de subjectivation des discours : « il faut [...] qu'ils ne soient pas simplement logés comme dans une armoire à souvenirs mais profondément implantés dans l'âme [...] que l'âme les fassent non seulement sien, mais soi. » (Foucault, 1994d, p. 419) Il ajoute que le but des *hupomnêmata* est « de constituer un logos *bioèthikos*, un équipement de discours secourable » (Foucault, 1994d, p. 419).

J'ai tenté de développer, dans l'introduction de ce sous-chapitre, pourquoi la narration de soi devrait être distinguée de ma technique de prise de notes vidéographiques. Foucault différencie intelligiblement le récit de soi et l'« écriture de soi ». Bien que tous les deux soient des formes d'écriture, elles jouent des rôles distincts dans la vie quotidienne.

> [L]es *hupomnêmata* ne doivent pas cependant être compris comme des journaux intimes, ou comme ces récits d'expériences spirituelles [...], ils ne constituent pas un « récit de soi-même » [...] dont l'aveu – oral ou écrit – a valeur purificatrice. [...] il s'agit non de poursuivre l'indicible, non de révéler le caché, mais de capter au contraire le déjà-dit ; rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour une fin qui n'est rien de moins que la constitution de soi. (Foucault, 1994d, p. 419)

Alors, le but associé aux *hupomnêmata* est de « faire de la récollection du logos fragmentaire et transmis par l'enseignement, l'écoute ou la lecture un moyen pour l'établissement d'un rapport à soi par soi aussi adéquat et achevé que possible. » (Foucault, 1994d, p. 420) L'auteur nomme trois principales raisons pour lesquelles la rédaction des *hupomnêmata* peut contribuer à la formation de soi : « les effets de limitations dus au couplage de l'écriture avec la lecture, la pratique réglée du disparate qui détermine les choix, l'appropriation qu'elle effectue » (Foucault, 1994d, p. 420).

À partir de ce travail de Foucault, je me suis interrogée à savoir en quoi mes enregistrements quotidiens – ainsi que, par extension, ceux de Nault, de Onda et de Price –, relèvent de la prise de notes et constituent une « écriture de soi » ? Tout d'abord ces enregistrements sont issus de l'observation quotidienne. Ils en gardent les traces disparates comme les notes dans un recueil ou un carnet de bord. Ce « livre de vie », dans les mots de Foucault, n'est pas conçu directement pour la diffusion, mais pour une

pratique personnelle qui vise le processus de subjectivation. L'exercice effectué par moi sur moi-même consiste à enregistrer dans le quotidien, à rassembler les fragments de la vie et à revisiter ces enregistrements en les revisionnant et en les retravaillant au montage.

Bien que je considère ces prises de notes vidéographiques comme éléments participant à une écriture, je saisis la différence qui réside entre les signes linguistiques et les signes iconiques. Les langages cinématographique et vidéographique connaissent leurs moyens d'expression à part entière, à savoir l'éclairage, les angles et cadrages de la prise de vue, le plan et l'échelle des plans, la séquence, la profondeur de champs, les mouvements de caméra, les signes de ponctuations, le montage, les figures de style, *etc.* Alexandre Astruc, réalisateur et théoricien de cinéma, est un des premiers à reconnaître au cinéma la qualité d'un langage se suffisant à lui-même : « avant d'être un art particulier, [le cinéma] est un langage qui peut exprimer n'importe quel secteur de la pensée » (Astruc, 30 mars 1948). Son concept de « caméra-stylo », qu'il applique à un cinéma d'avant-garde[237], veut dire que « la caméra s'arrachera de cette tyrannie du visuel, de l'image pour l'image, de l'anecdote immédiate, du concret, pour devenir un moyen d'écriture, aussi souple et aussi subtil que celui du langage écrit » (Astruc, 30 mars 1948). Le travail que Astruc imagine est plutôt du côté de la fiction où s'efface la distinction entre les activités du scénariste et du réalisateur. La mise en scène est comprise alors comme l'écriture[238]. En somme, Astruc trouve dans le cinéma la synthèse entre le monde filmé et la pensée.

De mon côté, je m'intéresse justement à tout ce que Astruc écarte en les désignant vaguement comme recherches « visuelles » et « concrètes ». À mon sens, l'écriture vidéographique, c'est-à-dire mes enregistrements quotidiens, complète le langage non

---

[237] Astruc ne fait pas référence aux années 1920 avec l'avant-garde, mais plutôt à un cinéma à venir. Il critique par ailleurs le surréalisme du début du XX[e] siècle. Dans ces mots, « Les problèmes comme la traduction des temps des verbes, les liaisons logiques, nous intéressent beaucoup plus que la création de cet art visuel et statique, rêvé par le surréalisme, qui, d'ailleurs, ne faisait adapter au cinéma que les recherches de la peinture ou de la poésie. »

[238] « L'auteur écrit avec la caméra comme un écrivain écrit avec un stylo » (Astruc, 30 mars 1948)

verbal (écrit et oral). C'est un mode de pensée non langagier qui active davantage une sensibilité relative à la perception et abolit la mise en scène utilisée dans le cinéma traditionnel. Je me retrouve davantage dans les traditions du cinéma expérimental, du cinéma de tourner-monter ou du documentaire, même si leurs techniques de réalisation ne s'appliquent pas entièrement à ma propre production. En effectuant un montage en superposition et en transparence après le tournage, je casse l'ordre chronologique dicté par le tourner-monter et je me tourne vers une forme d'abstraction, proche de la démarche dite expérimentale[239]. En ce qui concerne le documentaire[240], je ne retiens ici que le caractère élaboré[241] du sujet et improvisé de la réalisation technique[242]. Je travaille, certes, avec les « moyens du bord » dans l'immédiat, mais cela ne veut pas dire que je suis indifférente aux moyens d'expression propre à mon médium, tels que l'éclairage ou la composition des plans. Bien que je ne puisse pas nier les formes, les techniques, les supports et les dispositifs déjà existants (issus de la tradition filmique, cinématographique et vidéographique, ou même picturale), mon objectif ici n'est pas d'analyser ma pratique d'« écriture vidéographique » par rapport à eux, ni de la faire valoir en tant qu'un système de représentation en particulier par rapport à celui de l'expression écrite. Je tente plutôt de l'étudier comme une technique spécifique axée sur la « constitution de soi », soit l'« écriture vidéographique et sonore de soi ».

La visée d'une telle écriture réside probablement dans le plaisir que j'en tire. Dans mon deuxième chapitre, j'ai rappelé que l'« art de vivre » (*technè tou biou* en grec) dans l'Antiquité correspond à une économie du plaisir. À partir de cette approche, réactualisée par Foucault, je me questionne aujourd'hui sur ce que je laisse vivre de

---

[239] Ce cinéma parallèle a été théorisé, parmi tant d'autres, par le théoricien de cinéma P. Adams Sitney (Sitney, 2002) aux États-Unis et par Dominique Noguez (Noguez, 1985) en France. Voir également l'ouvrage plus récent, entièrement dédié au cinéma expérimental de Paul Young (Young et Duncan, 2009).

[240] « Film à caractère didactique ou informatif qui vise principalement à restituer les apparences de la réalité. » (Pinel, 2005, p. 92)

[241] « [L]e vrai documentaire n'est pas un simple procès-verbal de la réalité mais l'œuvre élaborée [...] d'un auteur. » (Pinel, 2005, p. 92)

[242] « [Le reporteur] est son propre maître dans la façon de traiter son sujet et doit improviser son mode de filmage en fonction de l'évolution rarement prévisible de l'événement. » (Pinel, 2005, p. 255)

moi-même et ce à quoi je renonce par ma pratique artistique. D'une certaine manière, cela forme un guide de conduite, rappelant ce que Foucault nomme « recollection de logos fragmentaire » (Foucault, 1994d, p. 420).

De façon générale, en art contemporain beaucoup de pratiques artistiques et institutionnelles renoncent aux démarches qui mettent en avant la joie de vivre. Il est courant que ces pratiques revendiquent plutôt un sens critique stimulé par la société dans laquelle nous vivons. Elles embrassent la tâche d'éveiller la conscience du public en le sensibilisant aux questions de sa responsabilité et de son engagement en rapport avec l'état de la société. Par l'intermédiaire de lunettes en constant ajustement (les lectures postcoloniales ou intersectorielles priment de nos jours), elles attirent surtout l'attention sur les injustices tant produites que vécues par tout un chacun. Dans cette thèse-création, je ne cherche pas à dévaluer ces démarches en art contemporain qui questionnent, à leur manière, le problème du sujet. Je m'en éloigne tout de même à plusieurs niveaux. Premièrement et surtout, mon objectif est d'effectuer et poursuivre un travail sur moi-même, au lieu de vouloir changer mon public[243]. Pour que, déjà à ce niveau, une prise de conscience personnelle puisse avoir lieu, je tente de créer un espace dans ma vie quotidienne où je mène une recherche de vérités avec les techniques qui sont les miennes (à savoir les enregistrements vidéographiques et sonores, ainsi que le montage). Je n'établis pas une vérité absolue qui serait diffusée au public afin de le mobiliser. Deuxièmement, cet éveil personnel ne passe pas par les déclenchements d'alerte, les états d'inquiétude, les cris du cœur ou l'expression de mes peurs. Comme j'ai dit plus haut, je suis attirée par ce qui me procure du plaisir, d'où l'intérêt de reconnaître ces plaisirs et de constater ce à quoi je renonce et ce que je poursuis à leur suite. Bref, mon recueil d'enregistrements vidéographiques laisse paraître des plaisirs que j'éprouve, que je vis pleinement et que j'essaie de faire durer et de partager. Je réfléchis à partir de ce carnet vidéographique et sonore sur comment vivre, quel plaisir se permettre et cultiver afin de contrer l'ennui, la lassitude, le manque ou l'impuissance.

---

[243] Le public qui se consacre à l'art contemporain est de tout manière très restreint en termes de diversité.

À l'étape où je souhaite observer ce qui a été enregistré, c'est-à-dire lorsque je considère les pièces de ce carnet comme matériel pour un travail sur soi, j'ai besoin de les rassembler et de les faire « reposer », de les revisionner, pour ultimement les retravailler en montage. Ce n'est pas le « livre de vie » qui constitue l'œuvre, mais le travail de réflexion sur soi à partir de la pratique d'« écriture vidéographique et sonore de soi ».

Un questionnement émerge en conséquence : en quoi ma pratique artistique est-elle ascétique (dans le sens qu'elle serait une pratique de renoncement) si je priorise les plaisirs et ne renonce pas à les traiter à première vue. En quoi l'écriture vidéographique et sonore de soi mène-t-elle à l'autoformation de soi ? En bref, à quoi est-ce que je renonce, si je renonce à quelque chose, finalement ? Pour répondre à ces questions, il est important de révéler ce qui ne se retrouve pas dans les enregistrements, ce qui reste soi-disant en *hors champ* de ma production. Sur la question du plaisir, ce qui serait de l'ordre des limites seraient plutôt les compensations, l'ignorance, les déroutes de soi dans le confort, l'indifférence. Je renonce catégoriquement aux pratiques quotidiennes qui procure un plaisir instantané. Ma pratique se développe en tant qu'alternative afin de nourrir mon autonomie face à certaines logiques qui vont de soi, comme celles induites dans la société d'aujourd'hui par les nouvelles technologies (par exemple la représentation de soi narcissique véhiculée par les réseaux sociaux), par l'économie orientée vers le profit (par exemple le renfermement sur soi et la réussite personnelle avant tout) et par bien d'autres domaines. Il m'est particulièrement intéressant de faire une rétrospection et de constater que mon travail ne repose pas sur une réaction consciente contre ces logiques et leur négation. Mon but n'est pas d'identifier ces logiques et les dénoncer, mais plutôt de m'en esquiver en faisant un pas de côté et de chercher autrement ce qui me semble valide ou juste. Je saisis une allégresse avec mes enregistrements, sans pour autant tomber dans l'insouciance[244]. Une fois ces notes vidéographiques et sonore rassemblés, mon travail consiste à, non pas me priver, mais

[244] Dewey parle également du plaisir procuré par la création artistique (Dewey, 2012).

à réfléchir sur ce que sont les plaisirs qu'il m'importe de cultiver et de protéger. Que dois-je connaître de moi-même afin d'apprendre à accepter à ne pas renoncer au plaisir ? Comment l'exercice de soi aide à toujours se remettre en question et permet également de se munir de ce dont nous avons besoin pour affronter la vie ?[245]

Parlant des *hupomnêmata*, Foucault identifie cet exercice de soi dans la lecture et l'écriture, ainsi que les choix qui y sont liés. Pour ma part, j'effectue la même action d'incorporation et d'assimilation à travers la lecture et l'écriture, qui se complète avec la pratique en vidéo et sonore dans ma recherche-création. L'« écriture vidéographique et sonore de soi » me permet de prendre le temps d'observer et de contempler ce qui advient dans mon quotidien et d'enregistrer ce qui me procure du plaisir et, donc, me paraît important (voir le deuxième chapitre). Foucault dit que « [p]ar le jeu des lectures choisies et de l'écriture assimilatrice, on doit pouvoir se former une identité à travers laquelle se lit toute une généalogie spirituelle » (Foucault, 1994d, p. 423). Cela est vrai dans ma pratique où l'enregistrement vidéographique et sonore, le montage, la lecture et l'écriture se complètent. Je déploie ce travail d'écriture sur différents supports, à savoir sur un « carnet » vidéo, « carnet » sonore et « carnet » papier.

S'il fallait résumer, l'« écriture vidéographique et sonore de soi » est une technique de subjectivation qui repose, non pas sur une narration, mais sur les fragments de la vie quotidienne qui procurent à la fois du plaisir et de l'autonomie, et valent ainsi d'être remémorés. Elle sert à un entrainement de soi par soi dans la mesure où elle offre un support à partir duquel la production du sens et son intégration en tant que « constitution de soi » devient possible.

---

[245] La pratique de Jonas Mekas repose sur cette même réflexion. « Je m'attache à témoigner des moments de joie, de célébration de la vie » (Hibon et Bonnefoy, 1992, p. 71) – il dit. La vie est une fête continue pour Mekas, sans qu'il perde de vue l'éthique qu'il développe au fur et à mesure de son « film diary ».

3.1.2 Montage (mixage et composition numérique)

Après avoir clarifié l'« écriture vidéographique et sonore de soi », il convient de préciser le travail qui fait suite à cette écriture. J'ai déjà mentionné la nécessité de l'exercice à réaliser à partir de cette écriture, mais pourquoi, en ce qui me concerne, ce travail passe-t-il par le montage ? Quel est le rôle du montage dans le processus de création ? Je tente de répondre à cette série de question en allant à l'essence de ce que j'entends par le montage.

Le montage, pour moi, est un principe de mise en rapport de choses de différentes provenances et extirpées de leur contexte initial pour créer une nouvelle cohérence. Il s'agit de définir alors un nouveau contexte au sein duquel des fragments et éléments disparates trouveront un sens. Cette stratégie de création remonte à longtemps. Dans la littérature, depuis Mallarmé et Lautréamont, l'entrechoquement des hasards est considéré comme plus beau et censé que ce qui est réfléchi et prédéterminé. Comme le dit Ducasse : « [B]eau comme [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! » (Ducasse, 2009, p. 256). La stratégie de création par le montage était un véritable mot d'ordre pour le surréalisme et s'est ensuite diffusée dans d'autres domaines artistiques. À cet égard, les œuvres de Duchamp et des avant-gardes sont déterminantes puisqu'elles portent l'emprunt de plusieurs techniques transformant la matière dans des agencements. Les techniques d'assemblage, de collage et de photomontage sont particulièrement intéressantes sous l'angle du montage, tout en étant inscrites dans la réutilisation des matériaux de la vie quotidienne (par les objets trouvés ou bien les éditions de production de masse, comme les journaux ou les gravures)[246] ; renvoyant à un trait important de ma propre production de captures quotidiennes.

> Des photomontagistes (Hannah Höh, John Heartfield, Alexander Rodtchenko, Raoul Hausmann), des plasticiens (El Lissitzky, Moholy-Nagy), des écrivains

[246] Dans le cadre de la recherche que j'ai menée sur *Une semaine de bonté* de Max Ernst à la fin de mes études au Bac (licence en Europe), je me suis intéressée précisément sur cette technique de collage.

> (Döblin et *Alexanderplatz*), des dramaturges (Brecht), voire des critiques comme Bataille (et *Documents*) et bien sûr Warburg et sa *Mnemosyne*, partageaient un goût pour le montage comme procédé d'élaboration, dont ils cultivaient le pouvoir de maintenir dissociés les éléments qu'il rassemble. C'est encore ce qu'on constate dans les « films de ville » de Ruttmann, de Vigo et de Cavalcanti (voir *Manhatta* de Paul Strand), et pour couronner le tout, dans le *Passagenwerk* de Walter Benjamin. (Aumont, 2015, p. 74)

Le montage, au-delà d'un procédé d'élaboration d'objet, est également appliqué en tant que mode de pensée, comme épistémologie. Dans ses essais, le philosophe Georges Didi-Huberman déploie sa réflexion sur les méthodes de travail en montage – à la fois celles des auteurs comme Brecht, Warburg, Pasolini, Godard et Eisenstein (et j'en passe) et ses propres méthodes[247]. Bref, je constate que le montage[248] est applicable à toute technique qui vise à assembler, coller, enchaîner ou lier. Ainsi, je dois prendre garde à l'emploi de cette notion amalgame. Bien que je tente de situer les modes opératoires de montage qui m'animent dans ma pratique de vidéo numérique, je ne cherche pas, dans cette thèse, à faire le point sur les théories du montage appliquées tant dans le cinéma que dans les arts visuels, ou dans la philosophie.

Si le cinéma de Robert Bresson est si important pour moi, c'est parce que je retrouve chez lui une réflexion riche par rapport au montage. Dans ses mots, le montage consiste à « [r]approcher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être » (Bresson, 1983, p. 49). C'est une opération essentielle, qui ne vise pas la reproduction du réel[249], mais à se mettre devant du neuf. Lors du montage, la juxtaposition des contenus, seuls anodins, amène un nouveau sens, jusque-là absent. Bresson exprime qu'il ressent « [t]oujours la même joie, le même étonnement devant

---

[247] Voir sa série de publication intitulée *L'œil de l'histoire* (tome 1-6) chez les éditions du Minuit.

[248] Si nous poussons la recherche par rapport à la définition du montage, nous nous apercevons que le verbe *monter* implique une notion d'agencement, d'assemblage et de mise au point. Il s'agit d'organiser les divers éléments d'un objet en vue de son utilisation. À partir de 1765, le montage fait référence à une « opération par laquelle on assemble les pièces d'un mécanisme pour le mettre en état de servir, de fonctionner ». (ATILF *et al.*, s. d.)

[249] Déjà aux prises de vue, Bresson s'éloigne catégoriquement des arts dramatiques, à savoir de la mise en scène et du mimétisme.

la signification nouvelle d'une image qu['il] vien[t] de changer de place. » (Bresson, 1983, p. 135)[250] Le montage contribue à l'art par la transformation qu'il induit[251].

> Film de cinématographe où l'expression est obtenue par des rapports d'images et de sons, et non par une mimique, des gestes et des intonations de voix (d'acteur ou de non acteur). Qui n'analyse ni explique. Qui *recompose*.
>
> Il faut qu'une image se transforme au contact avec d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformation. (Bresson, 1983, p. 16)

La formulation de Bresson me semble juste dans la mesure où ce n'est pas un sens particulier qui est recherché dans la mise en contact par le montage, mais plutôt un nouveau sens qui en émerge. C'est donc la découverte des liens qui est au cœur de la création et qui aboutit à la recomposition. Les images revivent dans leur nouveau rapport à d'autres images. Le montage est alors le « [p]assage d'images mortes à des images vivantes » (1983, p. 91) : il ne s'agit pas de quelque chose créée, mais de ce qui se recrée, se révèle sous le regard. Je rappelle par ailleurs, que le travail à partir de l'« écriture de soi » est précisément en accord avec cet emploi que je décris concernant mon processus de création.

Pour revenir à la définition du montage filmique, le sens commun le désigne comme un procédé, à savoir une étape spécifique dans la chaîne de production cinématographique. Ainsi, le montage est généralement présenté comme un « assemblage des divers plans d'un film en fonction de la continuité du film et avec synchronisation des enregistrements sonores » (ATILF *et al.*, s. d.). Cette définition sommaire est remise en question par le cinéma de Bresson à l'égard du travail du son. Pour Bresson, le son et l'image appartiennent à différentes dimensions, même si l'unité

---

[250] Le cinéma de Bresson repose sur la stratégie d'épurer les plans du paraître. Bresson croit que plus il est mécanique au tournage, plus émouvant sera le résultat par le montage. « Émouvoir non pas avec des images émouvantes, mais avec des rapports d'images qui les rendent à la fois vivantes et émouvantes. » (Bresson, 1983, p. 90)

[251] Chez Bresson, il n'est pas question de transfiguration des objets banals en objets artistique, comme la théorie de Danto le suggère (Danto, 1989).

du support de la pellicule s'impose (néanmoins avec deux bandes, visuelle et sonore). Pour donner justice à toutes les deux, les images doivent être « aplaties »[252] et le rôle du son est d'y apporter du relief. À la diffusion, les sons se déploient dans l'espace et remplissent la salle de cinéma. Ils sont d'ailleurs projetés par les enceintes, vers les spectateurs, dans un mouvement inverse aux images, qui elles, sont projetées depuis l'arrière pour s'aplatir devant les spectateurs, contre l'écran. Entre ouïe et vue, il y a un montage qui produit une écoute et une vision perçues séparément malgré leur simultanéité. Je retiens cette stratégie bressonienne de traitement de sons et des images, bien que le dispositif du cinéma soit différent de l'installation vidéo. Avec les mots de l'auteur, « [d]ans un film, le son et l'image avancent parallèlement, se devancent, reculent, se retrouvent ensemble et repartent la main dans la main. Ce qui m'intéresse à l'écran c'est le contrepoint[253]. » (Gauge et Bresson, février 2000) Je reviendrai sur la spatialisation du montage dans l'installation que j'ai conçue pour l'œuvre *Traversée*. Maintenant, je me concentre sur la phase du montage avant la diffusion.

À partir du concept bresonnien de « contrepoint », j'aimerais dégager deux traits essentiels de ma production. Le premier concerne ces nouveaux accords entre les plans sonores et les plans d'images, considérés du point de vue de leur autonomie. Le deuxième point se concentre sur la distinction entre deux processus de création par le montage : celui qui s'effectuent dans la salle de montage, et celui qui se produit dans la salle de diffusion (dans mon cas dans la salle d'exposition). Inséparablement uni à ces deux processus de création, ancrés dans le monde matériel (que j'appelle « montage physique »), un troisième, de type « psychique », se réalise constamment à l'aide de la mémoire. Les montages « physique » et « psychique » coexistent dans la création. Si je les sépare, c'est pour mettre en lumière la complexité du procédé de montage. Alors, le montage « psychique » me fait me questionner sur le rôle de la mémoire dans le

---

[252] « Aplatir mes images (comme avec un fer à repasser), sans les atténuer. » (Bresson, 1983, p. 18) Pour montrer qu'il est question d'image en deux dimensions, il s'agit de réduire les effets de perspective, par différents procédés (par les plans serrés, le travail de lumière, l'utilisation d'un objectif de 50 mm, le contournement de profondeur de champ, l'unification des couleurs).

[253] Le contrepoint signifie en musique la « technique de composition suivant laquelle on développe simultanément plusieurs lignes » (ATILF *et al.*, s. d.).

procédé de montage. De prime abord, le montage « psychique » permet de lier des images et des sons dans une unité simultanée qui fait sens (au niveau de la compréhension ou des émotions) dans un présent continu. C'est grâce à cette capacité que nous entendons la musique au lieu des notes et voyons le mouvement au lieu des photogrammes séparés. Grâce à la mémoire, nous créons aussi des liens immédiats entre le perçu (vu et entendu) et le vécu qui se manifeste dans l'intuition et l'imagination. Alors une réorganisation s'effectue, de manière perpétuelle, qui se donne pour tâche d'abord de trier (ce qui est à retenir ou non) et éventuellement d'y attribuer du sens. Ce montage mémoriel est essentiel dans la mesure où en réactivant les souvenirs dans un nouveau contexte, ils s'en trouvent transformés (voir mes arguments dans le deuxième chapitre).

En somme, le travail de l'ensemble des procédés que l'on appelle montage (que ce soit physique et psychique) consiste, pour moi, en une révision[254] de l'« écriture vidéographique et sonore de soi ». Il permet de recomposer ces fragments dans un ordre différent et ainsi découvrir un nouveau sens qui émerge de la mise en contact – et non seulement pour les actualiser ou « mettre à jour ». Dans ce travail, certains liens évidents s'effacent au profit d'autres inattendus. Un changement de regard s'accomplit grâce à une tension nécessaire dans le montage entre les éléments mis en contact par transition (« montage additionnel ») ou par césure (« montage soustractif »)[255]. Ces considérations, en guise de préambule, m'amènent à préciser les différentes étapes du montage dans mon travail. La manière dont je procède a évolué au cours de leur élaboration. Pour rendre compte de ces changements, j'examine d'abord comment la tradition du montage cinématographique s'accorde avec mes procédés, pour

---

[254] En anglais l'expression *editing* met l'accent plutôt sur la révision (dérivé de *editus*, participe passé de *edere* signifiant « faire sortir, mettre au jour, publier »). (ATILF *et al.*, s. d.) Voir la différence entre *cutting* et *editing* chez Amiel : « En anglais, par exemple, on qualifie de *cutting* l'étape matérielle qui consiste à couper, puis assembler les morceaux de pellicule (ou, plus récemment, à manipuler les curseurs des ordinateurs pour monter virtuellement, en choisissant les points de coupe), et d'*editing* la conception générale du bout à bout, de l'ordonnancement narratif, le choix de la forme globale du montage. » (Amiel, 2010, p. 5-6)

[255] Chez Amiel ces deux techniques de montage sont désignées par l'expression de « montage-collage » et « montage-découpage » (Amiel, 2010 [2001]).

m'interroger ensuite sur la tradition du mixage vidéographique et finalement sur la composition numérique.

Vincent Pinel a défini les étapes du montage cinématographique (Pinel, 2001, p. 62-63) dont je m'inspire pour aborder ma démarche. Au départ de l'étape du montage numérique de l'œuvre *Traversée*, je procède au traitement de blocs d'images en surimpression, c'est-à-dire que je monte plusieurs plans en les superposant et en les associant par effet de transparence pour créer une « unité de plans ». Pour ce faire, je commence par revisionner et sélectionner les captures de mes enregistrements[256]. Dans un premier temps, je « joue » simplement avec (et, par conséquent, je ne les considère pas en fonction d'un montage spécifique à effectuer[257]). Je n'ai pas, à proprement parler, de critères de sélection, si ce n'est de choisir une période donnée dans mes archives. Lors du revisionnement des captures, j'essaie d'éviter d'établir des séries à partir de classements arbitraires, du genre « toutes les fois que j'ai capté la marche », ou « que j'ai regardé dans le soleil », ou « que j'ai tournée sur moi-même », *etc.* Souvent, je choisis, dans la période présélectionnée, des captures qui reflète une nécessité affective sur le moment (que ce soit le réconfort, ou se sentir à l'aise, enveloppée dans les souvenirs). Il se peut que mes affects m'aident à retrouver une intimité et une motivation alors nécessaire pour la concentration au cours de cette étape du travail. Je peux également être guidée par des enjeux esthétiques que je découvre dans le plan : un cadrage fort, un rythme déterminant, un événement fortuit. Il ne s'agit pas de faire une analyse systématique des forces et faiblesses du plan, mais plutôt de se mettre en relation avec la matière, voire de l'apprivoiser. Je me fie sur mon intuition pour m'ouvrir à la force d'évocation des plans et les découvrir. Dans un second temps, à partir d'une sélection de plans, je détermine leurs points de coupe en amont et en aval. Les considérations sur ce qui se passe à l'intérieur des plans me servent de guide. De fait, les dynamiques du plan retiennent plus aisément mon attention que leur dimension

---

[256] La prise de vue, expression utilisée dans le cinéma traditionnel, signifie pour moi capture, ce qui est enregistré à partir de la mise en route de la caméra jusqu'à son arrêt.

[257] Il ne s'agit pas de construire une scène ou une séquence, non plus d'effectuer un montage parallèle/alterné ou un *flash forward/flash back.*

narrative. Une fois ces points de coupe définis qu'il m'arrive d'ajuster à d'autres occasions au cours du montage, je passe à une troisième étape, celle de l'organisation des plans en superposition (par l'opacité et la transparence) en vue de l'unité des plans. Je désigne l'ordre des plans en fonction d'un mode précis : l'un sur l'autre (et non pas l'un après l'autre). C'est une tension que je cherche dans leur rencontre. Quelle est cette tension entre les plans, pourrions-nous nous demander ? Bien qu'il soit difficile d'en définir l'origine, son mode tient de considérations esthétiques. Il s'agit de l'invention des formes qui influencent la lecture du monde. Le recadrage de plans déjà cadrés motive cette organisation. Je jette un nouveau regard à mes enregistrements grâce au temps écoulé entre la captation et la réutilisation des images, et grâce aux liens qui se créent entre les images au moment de leur agencement. Si je n'emploie pas de texte, c'est pour investir d'autres types d'expressions, plus connectés avec les sens.

D'après mes expérimentations – dont je parle dans une prochaine section –, la méthode retenue d'organisation des plans en superposition et en transparence renvoie à un montage en trois couches[258]. Au-delà de mon sentiment quant au fait de favoriser trois couches de plans, je constate qu'en travaillant avec trois couches, ma perception permet de lier ces couches dans un ensemble tout en les distinguant. La reconnaissance des fragments se réalise bien souvent à partir des mouvements des formes et des couleurs. Je reviendrai un peu plus tard sur cette étape du montage où les plans se retrouvent l'un sur l'autre comme dans un feuilleté. La quatrième étape consiste en la mise au point des modes de transition à l'intérieur de l'unité de plans, que ce soit par la coupe franche ou par les fondus (enchaîné ou au noir). Cinquièmement, je recherche le rythme de l'unité de plans avec des ralentissements, accélérations ou arrêt sur l'image. Quand il y plusieurs unités de plans préparées, à la sixième étape, je mets en place des unités de plans les uns par rapport aux autres. Cette fois-ci, elles sont côte à côte, ou se succèdent, de façon linéaire, sans pour autant qu'elles servent l'élaboration d'un récit. À nouveau, à ce niveau de lien entre les unités des plans, je m'interroge sur les modes de transition

[258] À ma connaissance, il n'existe pas de recherche sur le montage en trois couches superposées. Il serait pertinent de la mener à l'occasion, mais cela dépasse les objectifs de cette thèse-création.

possibles et le rythme à trouver. Je finis par vérifier si les unités de plans fonctionnent en boucle.

L'ensemble du travail de montage s'est effectué, dans mon cas, comme une « poétique de cinéma », pour emprunter l'expression d'Amiel (Amiel, 2010). Dans sa théorie contemporaine du montage, il différencie le montage narratif (contribuant à raconter des histoires) du montage discursif (établissant des relations de sens) et du « montage de correspondances ». Ce dernier type de montage expose des échos formels mis en valeur par le montage. Il vise à faire naître des émotions ponctuelles par le biais de la rupture (« le heurt, la distinction »), de la répétition (« comme une rime » entre les plans) et du rythme (« mouvement sensible »). C'est une « pure poétique de cinéma », selon Amiel, « une création de formes, donnant à sentir à la fois le monde et sa distance » (Amiel, 2010, p. 74).

> Que l'on comprenne bien : il ne s'agit pas de l'agencement décoratif d'éléments esthétiques, ni indices nécessaires à la conduite d'un récit. Ce sont des fragments de temps et d'action qui, tirant leur valeur et leur poids du rapport entretenu avec d'autres, permettent au fil de dépasser la somme des contenus. D'arracher à la seule continuité des jours le sens de chaque instant ; de charger les flux transversaux d'une signification que celle des raccords linéaires. (Amiel, 2010, p. 78)

Bien que le théoricien du cinéma conceptualise le montage des correspondances à partir de la matière du film, la définition d'Amiel me semble suffisamment large pour être appliquée à ma pratique de vidéo numérique. Ceci étant dit, les blocs d'images m'ont paru, dans mon processus de montage, trop rigides. Aussi, j'ai tenté de briser le rapport dialectique des images pensé sur les bases de la continuité et de la rupture[259] par la recherche et la mise au point d'une fluidité dans le montage[260]. À l'évidence, quand il n'y a plus de blocs d'images, la transition devient le problème déterminant dans le

---

[259] La volonté de « surmonter la contradiction potentielle entre une rupture (visuelle, imaginaire) et une continuité (mentale) » (Aumont, 2015, p. 39), comme problème historique du montage, m'a paru restreinte.

[260] Ce qui éloigne les images en mouvement de la photographie et la vidéo du cinéma est précisément, à mon sens, la fluidité des mouvements. J'y reviendrai dans la section sur le mixage.

montage. Cela m'a amené à me questionner sur la notion même de montage, empruntée au cinéma. Je pourrais avancer que le caractère unique du plan – soit l'élément de base du montage – perd de son sens quand il n'y a plus une seule image, mais plusieurs (les unes sur les autres). En conséquence, il m'a paru nécessaire d'investir l'héritage de la vidéo pour penser le montage en tant que mixage.

Mixage

Par rapport au film, la vidéo a introduit un nouveau mode d'expression déterminant dans l'histoire des images en mouvements. Le tournant technologique qu'elle a engagé a généré une esthétique propre quant aux images. Selon Françoise Parfait, l'usage du synthétiseur d'images électroniques (à l'instar du synthétiseur du son) a bouleversé l'articulation des images entre elles.

> En effet, si le montage au cinéma s'est historiquement construit sur la succession des petites unités (les plans) *rapprochées* les unes des autres grâce à des raccords définissant à eux seuls une rhétorique du film (raccords cut, en fondu, au blanc, à l'iris, etc.), en vidéo, c'est la notion même de montage qui est reconsidérée voire abandonnée au profit d'opérations consistant à gérer des flux continus de durées et de vitesses hétérogènes, à trouver et à activer des liens entre ces différents temporalités, à ménager des glissements entre le son et les images. En l'occurrence, ces opérations s'apparentent davantage au travail de son ; et c'est pourquoi on va préférer le terme de mixage – qui désigne le regroupement et l'équilibrage, sur un même support, de sons de nature et de supports différents – empreint d'anachronisme et de simultanéité, à celui de montage qui induit une chronologie et une succession de type linguistique. Coalescence, fusion, écoulement, mélange, confusion, équivalence… : autant de manifestations de la surface mixée du flux vidéographique. (Parfait, 2001, p. 115)

Parfait, comme, par ailleurs, le théoricien de cinéma et vidéo Philippe Dubois (Dubois, 2011), définissent le mixage vidéo en opposition avec le montage filmique et apporte des précisions sur leur différence. Sans vouloir renvoyer face à face ces deux procédés (montage et mixage)[261], je vise plutôt à montrer comment ma culture de l'images s'est

[261] À plus forte raison que la coexistence du cinéma et de la vidéo enrichit leur procédé. Comme Dubois souligne justement, « [l]a vidéo est ce par quoi passe, consciemment ou non, la recherche, les essais, les questionnements qui fonde la création cinématographique. *La vidéo pense ce que le cinéma crée.* »

enrichie de traditions différentes. D'autant plus que le support numérique a permis d'aborder sous un nouvel angle les problèmes propres aux autres technologies, influant en conséquence la compréhension que j'ai de ma propre démarche.

Pour commencer, l'esthétique vidéo repose principalement et spécifiquement sur l'« épaisseur d'images » électroniques[262], selon Dubois.

> En vidéo, singulièrement dans cet usage de la vidéo [parlant d'incrustation, mais applicable de manière plus large à la surimpression également] qui passe par le mélange d'images, il ne peut évidemment y avoir, dans le même sens, de « profondeur de champs », puisqu'il n'y a plus une seule image (un seul espace, un seul point de vue, etc.) mais plusieurs, encastrés. L'un sur l'autre, l'un sous l'autre, l'un *dans* l'autre. De là qu'on pourrait opposer à la notion cinématographique de profondeur de champ, celle, plus « vidéographique », d'*épaisseur d'images*. Car ce mixage visuel n'est pas sans produire des effets de profondeur, mais une profondeur pour ainsi dire de surface, une profondeur faite de la mise en couche d'images. Rien à avoir avec la profondeur de *champ*. (Dubois, 2011, p. 90)

L'effet de relief de « surface » que la vidéo produit est au centre de mon intérêt[263]. Il se résume en un jeu entre ce qui est devant et ce qui est derrière, entre un dessus et un dessous. Quant à la vidéo en tant que telle, il s'agit d'une composition d'images électroniques et mécaniques qui ne correspond aucunement à la réalité. J'aborderai cet effet plus loin dans ce chapitre en parlant des images numériques superposées en transparence et opacité. Auparavant, je me concentre seulement sur le mixage vidéo pour souligner que ce procédé permet de combiner aisément dans un même support les images (entre elles) et les sons (entre eux). Bresson a nommé cette technique le « contrepoint ».

(Dubois, 2011, p. 135) À l'égard de transition entre peinture, film et vidéo, l'œuvre de Mario Côté en hommage à Dziga Vertov est également exemplaire : *Variations Vertov*, 1996, couleur et noir et blanc, 27'50.

[262] Voir les vidéos de Jud Yalkut, Nam June Paik, Joan Jonas, Robert Cahen ou de Godard.

[263] Je rappelle que Bresson a « aplati » les images pour y apporter du relief avec du son. De mon côté, je procède par l'agencement des images les unes sur les autres pour créer à la fois un effet de profondeur et de surface. J'y reviendrai en parlant plus en détails de la superposition et de la transparence, ainsi que de l'usage du son.

> Prolongeant ce raisonnement, il est clair que c'est le principe même des raccords et de l'organisation cinématographique du montage qui se retrouve déplacé dans les mélanges d'images de la vidéo. Tout se passe en fait comme si les relations « horizontales » du montage cinématographique (le bout à bout du plan par plan, la règle de successivité, la part du syntagmatique) se trouvaient accumulées « verticalement » sur le paradigme de l'image elle-même (d'où la « composition d'images » et « l'épaisseur d'images »). (Dubois, 2011, p. 91)

Je remarque la proposition de Dubois concernant la distinction entre le montage « horizontal » (image après image) et le montage « vertical » (image sur image). Bien que ce dernier soit qualifié de vidéographique, il ne lui est pas pour autant spécifique. Déjà les grands cinéastes du muet, innovateurs de formes, l'ont à la fois revendiquée et pratiquée[264]. Alors, quelle est la spécificité du mixage au-delà de l'opposition entre horizontalité et verticalité de montage ? Pour répondre à cette question, reprenons les étapes du montage de la production de *Traversée*, que nous reconsidérons cette fois d'après les particularités du mixage. Je rappelle que ces étapes ont été bousculées par ma réflexion sur la fluidité des images. Je tente conséquemment de retranscrire le procédé final que j'adopte dans la production de l'œuvre.

Après avoir revisionnés les images enregistrées, en préparation du mixage, je sélectionne des images. À ce stade-ci, une image en appelle une autre, sans que cela crée des blocs d'images. Pour chaque image, selon une logique interne, je détermine des points de coupe en amont et en aval. Par la suite, l'organisation des images en superposition et transparence se fait en parallèle avec la mise en place de leurs transitions (la plupart du temps en fondu enchaîné) et la recherche du rythme entre elles. En somme, dans ce travail sur les images, j'explore des modes d'association variés et libres en misant sur la fluidité de leur agencement. Ces changements majeurs

---

[264] « Ainsi du cinéma de Dziga Vertov, qui évoquait lui-même l'idée d'un 'montage vertical', ou d'un Abel Gance, maître de la surimpression, du volet et du triple écran et dont le *Manifeste d'un art nouveau : la Polyvision* proclame clairement : 'L'âge de l'image éclatée est venu ! [...] Les frontières de temps et de l'espace s'écrouleront dans les possibilités d'un écran polymorphe qui additionne, divise ou multiplie des images...'. » (Dubois, 2011, p. 96)

dans ma façon de procéder me rappelle ce que Godard a exprimé au sujet des enchaînements en vidéo.

> Ça, c'est tous les modèles d'enchaîné d'images qu'il y a en vidéo, par exemple sur une chaîne de télévision (on voit des volets de toutes sortes, des surimpressions, etc.). Un enchaîné permet de voir autrement, de voir s'il n'y a pas un événement, quelque chose qui s'ouvre ou qui se ferme, un événement d'image... Plutôt que de faire toujours champ-contre champ, qui naît d'une idée de dialogue ou de ping-pong, d'un match entre les personnages, il faudrait, à des moments, pouvoir faire des enchaînés comme ça, c'est-à-dire faire naître des événements par et dans les images... À des moments, il faudra voir si on ne peut pas passer d'une image à une autre, plutôt en s'y enfonçant, comme on s'enfonce dans l'histoire – ou que l'histoire vous enfonce quelque chose dans le corps. (Godard et Dubois, 1988)[265]

Le mixage n'a pas seulement remis en question la profondeur de champ, comme je l'ai mentionné à propos du travail en épaisseur d'images, mais il a également mis de côté le montage en champ-contrechamp. En conséquence, le plan en tant qu'unité d'image du montage est même remis en question. Parfait affirme qu'avec l'avènement de l'image électronique mixte et composite,

> on ne peut plus parler de plan mais de *tableau de bord* pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze, ou d'image intégrée comme on parle de cuisine intégrée où tout est à la disposition, superposé, encastré, rangé dans une surface fermée sur elle-même puisque tout y est, et qui n'en appelle pas au plan suivant comme au cinéma. (Parfait, 2001, p. 116)

Au niveau mnésique, le mixage met l'accent sur les rappels d'associations : non pas une image après l'autre comme dans le cinéma, mais l'une avec l'autre simultanément[266]. Dans les mots de Dubois, « [c]e que le montage du cinéma étale dans

---

[265] Dans cet extrait, Godard parle des enchaînements d'images vidéo en tant que nouveau type de narratologie où l'histoire se raconte. Je m'écarte de cette conception au sujet des récits, je m'intéresse davantage au mixage non-discursif.

[266] « L'image mixée présente sur le même plan des éléments – fragments dans le cas de l'incrustation ou fantômes dans celui de la superposition – hétérogènes (images réalistes, schémas, textes, échelles de plans différentes...) qui prennent corps et (ou) prennent sens par diverses manœuvres perceptives et cérébrales qui vont de la sensibilité visuelle à la lecture, en passant par toutes sortes d'associations, de rappels mnésiques et de projections imaginaires. » (Parfait, 2001, p. 115-116)

la durée de la succession des plans, le mixage vidéo le donne à voir en une fois dans la simultanéité de l'image démultipliée et composée. » (Dubois, 2011, p. 92)

Si nous acceptons que le travail des images au mixage soit organisé en relation de simultanéité, et non seulement en succession, le travail sonore, avec lequel on le compare dès le début, paraît plus facile à expliciter selon ce procédé. En effet, je crée les pistes sonores à l'identique du mixage d'images, en privilégiant la fluidité : un son appelle un autre en passant aisément d'une piste sonore à une autre, afin d'aboutir à une dynamique d'ensemble, et tout en gardant les détails de chaque piste. Dans un premier temps, j'isole les bribes sonores et je soustrais leur force d'évocation synesthésique trop évidente, du moins en ce qui concerne l'évocation d'un sens autre que l'ouïe. Le but étant de privilégier le rapport à l'espace du spectateur, plutôt que de stimuler son imagination. Pour ce faire, déjà à l'étape de l'enregistrement des sons, je porte attention aux textures sonores à cette fin (voir le deuxième chapitre). Au mixage, une fois de plus, je me concentre sur la particularité matérielle des sons : leur rythme, leur timbre, leur durée, *etc.* J'emploie également des effets sonores. Il s'agit éventuellement de changer la vitesse (accélération ou ralentissement), de baisser le volume pour aiguiser l'attention du spectateur et de modifier des fréquences. Les sons, tout comme les images, apparaissent et disparaissent sur les pistes sonores superposées par des fondus favorisant les enchaînements fluides. Chaque piste est pensée pour être diffusées par l'intermédiaire de haut-parleurs disposés séparément dans l'espace, permettant ainsi de jouer avec l'alternance des sources sonores. En somme, j'utilise des bruits pour leurs qualités sonores, sachant qu'ils peuvent produire des évocations multi-sensorielles. Je travaille ainsi avec des textures sonores : les sons soyeux, doux, voluptueux ou encore les sons tranchants, ourlés, vifs, coupants, perçants. Des fragments sonores sont retravaillés, mis en rapport et unis dans une sorte de bougonnement, gargouillement, ronchonnement en boucle.

Malgré la correspondance des procédés dans mon processus d'assemblage par le mixage des images démultipliées et des sons, je souligne néanmoins la particularité du

travail sonore. Je constate que ces enregistrements sonores nécessitent une captation spécifique où l'attention est tournée seulement vers l'environnement sonore, dans une démarche indépendante de la capture vidéo (voir le deuxième chapitre). Compte tenu de cette différence d'approche, dès le départ du mixage, je dissocie le travail vidéo et sonore. Comme tous les deux sont réalisés en vue d'une même installation, leur assemblage final dans l'espace constitue la dernière étape. Mais avant cela, je m'efforce de trouver la spécificité de chacun des médiums pour m'assurer que le son soit autant nécessaire que l'image[267] et, ainsi, qu'ils ne se perturbent pas[268].

Selon mon expérience du mixage, il y a trois points cruciaux à prendre en considération en ce qui concerne la différence entre l'agencement des images et des sons. Premièrement, l'ouïe – moins « entrainée » dans le monde actuel dominé par le visuel[269] – lie davantage les fragments que la vue. La dissociation des éléments sonores dans un environnement sonore représente un défi que mon rapport au visuel m'a permis d'apprivoiser. Deuxièmement, j'ai l'habitude de me projeter dans les images en mouvement vers un ailleurs, tandis que les bruits me renseignent sur l'emplacement précis de la source d'émission de son. Pour que les bruits deviennent musique, il faut que j'apprenne à écouter autrement (geste avec lequel je suis déjà habituée en faisant la différence entre la vue et le regard). Troisièmement, je viens de parler ci-dessus de la démultiplication des images pour désigner un mixage en superposition et en transparence, c'est-à-dire un mixage en « surface » ou en « en relief », pour reprendre les termes de Dubois. Malgré le fait que, dans l'installation, je dispose plusieurs écrans, dans la salle d'exposition j'agis en ayant conscience de la remarque de Bresson : « Comment se dissimuler que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspendu à un mur ? (Vois ton film comme une surface à couvrir). » (Bresson, 1983, p. 32) Dans mon

---

[267] Robert Bresson a une réflexion poussée à l'égard de l'usage du son. La règle qu'il s'impose est de considérer le son et l'image comme des voix distinctes qui s'entretiennent de loin et de près. « Un son ne doit jamais venir au secours d'une image, ni une image au secours d'un son. » (Bresson, 1983, p. 61)

[268] Mario Côté dans son essai intitulé *Image manquante* distingue deux types de son hors champ : le son *in* (correspondant à la présence parallèle de l'image et de son), ainsi que le son *out* (désignant la perturbation de l'image par le son). (Côté *et al.*, 2005, p. 15)

[269] « L'œil (en général) superficiel, l'oreille profonde et inventive. Le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare. » (Bresson, 1983, p. 82)

cas, cette surface à couvrir avec des images est un rectangle en verre acrylique. Dans le même ordre d'idée, par rapport au son, le mixage et la diffusion me conduisent vers un jeu de volume et d'emplacement d'haut-parleur afin de travailler le *sens de l'espace*[270].

Avant d'aborder l'espace et les possibilités que l'installation offre dans la création, j'aimerais apporter une dernière clarification à propos de la différence entre le mixage vidéographique et le travail numérique. Après tout, il tombe sous le sens que l'héritage laissé par le passage du montage filmique vers le mixage vidéographique se manifeste dans mon travail numérique. Jusqu'ici, j'ai présenté des traits de caractère de cet héritage que l'on retrouve dans ma production. Mais qu'est-ce que le numérique permet de plus (ou de moins) par rapport aux techniques d'agencement des médiums qui le précèdent ?

Composition numérique ?

L'assemblage des différents éléments constituant mon œuvre est réalisé sur un support numérique avec un logiciel numérique de composition. Bien que ce logiciel repose sur les traditions du montage de film (pellicule) et mixage de vidéo (bande), il s'en démarque de par sa technologie. Alors quelles particularités donner à cette technique de composition propre au numérique ?

La « composition numérique », en anglais *digital compositing*, « désigne le processus consistant à combiner certain nombre de séquences d'images en mouvement et parfois de photos, en une seule séquence, à l'aide de logiciel de composition comme After Effects (Adobe) » (Manovich, 2010, p. 267). La « composition numérique » est une technologie de simulation dans la mesure où cette séquence est composée des éléments « caches » du monde virtuel. Ces éléments d'images sont aplatis, ou autrement dit fusionnés[271], pour aboutir à une impression de réel. La « composition numérique »,

---

[270] Le son (contrairement à la lumière) dicte, porte en lui une présence et une disparition.

[271] « Dans la composition numérique les éléments ne sont pas juxtaposés mais fusionnés, et leurs frontières sont effacées plutôt que mises en avant. » (Manovich, 2010, p. 294-295)

dans un sens plus large, désigne aussi une opération propre à la culture informatique, c'est-à-dire « l'assemblage d'un certain nombre d'éléments pour la création d'un objet homogène » (Manovich, 2010, p. 270), d'où le terme *compositing*. Ce type d'assemblage est développé en « résistance au montage », selon le théoricien des nouveaux médias Lev Manovich. Dans ces mots « [t]ous ces exemples (composites fluides, *morphing*, navigation ininterrompue dans les jeux de vidéo) ont une chose en commun : au montage dont dépendaient les anciens médias, les nouveaux médias substituent désormais l'esthétique de la continuité. » (Manovich, 2010, p. 276-277) Autrement dit, la discontinuité du film[272] est remplacée par cette continuité numérique[273], qui marque également l'esthétique actuelle. De plus, l'auteur voit se confirmer une tendance « antimontage » permise par les interfaces graphiques modernes. (Manovich, 2010, p. 277) Ce qu'illustrent, par exemple, le « raccord » du son et du texte à l'écran de l'ordinateur activé par des applications de « rappel », ou encore la coexistence pacifique de plusieurs fenêtres sans qu'il y ait de liens entre elles[274].

Malgré l'intérêt que je développe pour les spécificités des technologies que j'utilise, cette définition de Manovich concernant la « composition numérique » ne correspond pas à ma démarche. Je préviens tout de suite que je n'ai pas d'autre concept à proposer pour désigner le procédé que j'emploie en tant que composition numérique. Premièrement, je n'ai pas utilisé de composition virtuelle (type After Effects) au cours de mon travail. J'ai néanmoins utilisé les possibilités offertes par le logiciel de montage

---

[272] Plus haut, le film a été présenté comme un médium de la continuité pour souligner qu'il est composé d'une succession de plans (ce qui le distingue de la vidéo). Manovich évoque ici un autre aspect sur la discontinuité du film.

[273] Il donne comme exemple « [l]'art du DJ qui se mesure à sa capacité à passer d'une piste à l'autre sans à-coups. Le DJ virtuose est donc le compositeur et l'artiste antimontage par excellence, car il est capable de créer une transition temporelle parfaite à partir de pistes musicales très différentes ; et il y parvient en temps réel devant une foule en train de danser. » (Manovich, 2010, p. 279) On pourrait également parler du rôle du VJ, en miroir de celui du DJ, comme dans le projet de Peter Greenaway, *Lupercyclopedia* de 2003.

[274] J'ajoute que ce type de « raccord » convient à une logique du software (ou du système d'opération) qui sert une fonction différente de l'art du récit. Néanmoins, Camille Henrot, avec l'œuvre *Grosse fatigue* (2013), dégage un récit à partir de cette fonctionnalité.

Première Pro (de la même famille d'Adobe). Deuxièmement, bien qu'ayant préféré le montage en superposition à celui de juxtaposition, je ne peux pas parler pour autant de « fusion » des images, comme Manovich le fait. Troisièmement, si la continuité des images et des sons m'a parue importante, elle n'appartient cependant pas à une logique d'addition sans effacement et d'intégration d'hyperliens, que souligne Manovich à nouveau[275]. Dans *Traversée*, grâce au fondu enchaîné, le spectateur assiste à la fois à l'apparition et à la disparition des images et des sons.

À la suite de ce que ma pratique révèle en termes de méthode de travail, je propose quelques éléments de définition quant à la notion de composition numérique. En premier lieu, je retiens la possibilité d'user des éléments divers (images et sons) sur un même support, ce qui s'avère crucial pour la manipulation de mes enregistrements. En effet, il n'y a, pour ainsi dire, aucune différence de qualité entre des fichiers originaux et leurs copies. Je ne rencontre aucune contrainte pour multiplier des fichiers sur les supports numériques. En plus, je peux intégrer des captures qui proviennent de différents supports, à savoir des images ou sons qui ont été enregistrées avec mon téléphone et mes caméras successives (tant les anciennes que l'actuel). Pour souligner les différentes strates médiatiques et leur cohabitation, j'ai notamment gardé les différences de résolution des images au cours de l'assemblage. Cela crée des dimensions de cadres variées pour les images : les plus grands s'imbriquent (« s'intègrent » avec les mots de Parfait) dans les plus petits et inversement grâce à la superposition et la transparence. En second lieu, grâce à la facilité de dissociation et d'association des captures et de l'emploi des effets propres à la technologie numérique – qui font émerger des réalités qu'ignore toute vision naturelle –, je peux poser un regard neuf sur les enregistrements. Au cours de mon travail, je développe des modes d'assemblage qui reposent sur les images démultipliées, superposées en couches transparentes et opaques et écrasées, et qui mettent en question la linéarité (« layering »

[275] « La logique de la substitution propre au cinéma se trouve ainsi remplacée par la logique de l'addition et de la coexistence. Le temps distribué, sur l'écran, se spatialise. Dans le montage spatial, il n'y a rien à oublier, rien à effacer. » (Manovich, 2010, p. 556)

et « sequencing » en même temps). Cela ne m'empêche pas, bien sûr, d'avoir recours aux anciennes stratégies qui proviennent des technologies et procédés antérieures, notamment la force du silence, du blanc et de l'immobilité[276].

Toujours en rapport avec ma définition de la composition numérique, l'artiste Doug Aitken trouve le numérique pertinent grâce à ses formes fragmentaires et non-linéaires, qu'il pense en tant que « polyphonic landscape ». Selon lui, cela amène à forger une narration unique où l'enjeu est de montrer comment « couper à travers la forêt de la vie ». Ainsi, les nouvelles technologies facilitent, d'après lui, une façon de s'engager motivée par le fait de refléter le présent : « Each of us is authoring our own film in real time, and that film is the hour that we live in, the day that we live in, the life what we live. That is a subtotal of all the fragments around us. Whether they are tactile or synthetic. This condition is fascinating. » (Aitken, 2016) Je ne suis pas tout à fait en phase avec la vision de Aitken. Bien que j'apprécie certaines des possibilités des technologies à ma disposition, il m'est important, comme je l'ai déjà mentionné dans mon deuxième chapitre, de me démarquer d'elles. Grâce à l'accès facilité des appareils numériques partout à travers le monde, nous avons la possibilité de réfléchir sur le sort de notre production quotidienne en termes de multimédia. Mais cette réflexion demande un espace dans la vie quotidienne que seulement peu ont le privilège d'avoir. Force est de constater que la société délègue encore aux artistes le soin de prendre la responsabilité de faire ce travail.

À un autre niveau, Jacques Aumont fait référence à la composition numérique en parlant du danger lié à la circulation des images. L'auteur annonce ainsi la fin du règne de montage et avertit sur les conséquences « des images irresponsables » (Aumont, 2015, p. 100), c'est-à-dire non intégrées à un contexte, dans notre monde actuel. Selon l'auteur,

---

[276] Ses stratégies n'existent pas dans la nature en tant qu'elles. Ce sont les technologies qui les ont rendues possibles.

> [L]es images, en ce sens libérées de tout lien, ne peuvent plus être réellement reliées entre elles, elles ne cherchent ni n'obtiennent leur sens par rapport à une totalité construite, mais par rapport à un chaos organisé, jamais monté. (Aumont, 2015, p. 100)

Pour ma part, les images et les sons intégrées dans l'œuvre de *Traversée* ne sont pas de tout venant. Ils sont soigneusement sélectionnés et assemblés. Même si l'esthétique de l'œuvre suggère des formes similaires à d'autres types de composition numérique, comme j'ai essayé de démontrer ci-dessus, elle réactualise la technique traditionnelle du montage. La rupture n'est pas si évidente dans ma démarche entre le montage et la composition qu'Aumont déclame.

3.1.3 Montage spatial : expérimentations et agencements

Je dissocie le travail d'assemblage d'images et de sons sur l'ordinateur de la mise en espace de l'œuvre en installation (les images projetées sur les écrans et les sons émis par les haut-parleurs). Après avoir soulevé des problématiques concernant le montage (que ce soit avec le film, la vidéo ou les appareils numériques), j'aborde maintenant l'agencement spatial.

Depuis l'apparition de l'art numérique, non seulement la composition, mais les traditions du visionnement du cinéma et de la vidéo ont également considérablement changé. Comme le remarque Lev Manovich, « [l]a technologie traditionnelle du cinéma et de la vidéo étaient conçue de manière à ce qu'un écran soit rempli par une seule image. » (Manovich, 2010, p. 554)[277] Il ajoute également que peu sont ceux qui ont exploré les possibilités du « montage spatial ». Pour certains auteurs, le cinéma a connu un changement de dispositif, en passant de la salle de projection, aux visionnements sur l'écran chez soi (télévision ou portable) et à la diffusion dans les salles d'exposition. Ainsi, selon Païni (2002), il y a deux dispositifs particuliers : d'une part le « cinéma de projection » (grâce à l'apparition des projecteurs de bonne qualité)

[277] Rappelons la remarque de Bresson au sujet du film comme « une surface à couvrir » (Bresson, 1983, p. 32)

et d'autre part le « cinéma d'exposition » [expression fondée par Royoux (Royoux, Novembre 2000)]. D'autres termes ont vu le jour récemment dans la littérature basée sur les études historiques portant sur la production d'un cinéma d'artistes, destinée essentiellement à être exposée dans des contextes institutionnels : « gallery film » (Fowler, 2008), « artists' cinema » (Connolly, 2009), « screen-based installation art works » (Mondloch, 2010), « artists' film » (Trodd, 2011) ou « post-cinema » (Denson et Leyda, 2016). Aujourd'hui, les projections et les écrans cohabitent dans la salle d'exposition, sous forme d'installation[278]. Pour Manovich, un changement décisif s'effectue à partir du moment où un écran correspond à plusieurs pixels d'images, donc, quand l'image devient numérique. Selon l'auteur, bien qu'il y ait des exceptions[279], le « montage spatial » est lié à ce changement. Il faut reconnaître aussi que la distribution en ligne de la culture a défié également les formats traditionnels « déconnectés » (off-line) (Manovich, 2010, p. 568). À mon sens, l'accent mis sur la présence et l'expérience partagée dans les installations est un ancrage privilégié. Il sert de contrepoint au monde virtuel dans lequel nous trouvons notre quotidien est complètement submergé.

Considérant ces développements récents, je me questionne sur les rapports entre ces trois mondes : cinématographique, vidéographique et numérique. Les nouveaux médias

---

[278] « Cependant, il demeure une tension entre cinéma et art ; leur rapport ne va pas de soi et s'exprime souvent comme un chassé-croisé, avec ses impasses et ses dénégations même au sein des arts plastiques. Par exemple, les artistes contemporains montrent un désintérêt singulier pour le cinéma expérimental ou l'art vidéo des années 1970, leur préférant fréquemment le cinéma classique, parfois dans sa dimension la plus commerciale de blockbuster (comme c'est le cas de Candice Breitz), c'est-à-dire précisément contre laquelle ces expérimentations prenaient alors position. » (Venturi, 2013) Le retour au cinéma est forgé dans l'expression même du « cinematic turn » (Bovier et Mey, 2016).

[279] « Il existe néanmoins des exceptions notoires, comme par exemple l'emploi d'un écran divisé chez Abel Gance dans *Napoléon* (1927), et chez le cinéaste expérimental Stan Vanderbeek dans les années 1960, certaines des œuvres (ou plutôt certains des événements) du mouvement du cinéma élargi (*expanded cinema*) des années 1960, et, mieux encore, la présentation multimédia d'images multiples que l'on pouvait voir dans le pavillon Tchécoslovaque lors de l'Exposition Universelle de 1967 de Montréal. Le *Diapolyécran* d'Emil Radok était constitué de cent douze cubes séparés sur chacun desquels soixante images différentes pouvaient être projetées. Radok était en mesure de diriger chaque cube séparément. Personne depuis, à ma connaissance, n'a pas tenté de créer d'un montage spatial d'une telle complexité, quelle que soit la technologie utilisée. » (Manovich, 2010, p. 554) La spécialiste de la vidéo Françoise Parfait consacre un chapitre entier à l'installation de vidéo : *Du moniteur à la projection. L'Installation dans tous ses états. Espace et dispositifs* (Parfait, 2001, p. 133-174) qui défie la thèse de Lev Manovich sur la pratique de la démultiplication des images dans l'espace.

ne peuvent pas être considérés comme une simple somme du cinéma et de la vidéo, même s'ils arrivent à mettre sous le même dénominateur numérique les médias antécédents. Penser les images provenant des nouveaux médias en tant que code pourrait être une piste pertinente de réflexion. Cette thèse ne répondra pas à tous les questionnements liés à ces technologies. Je tiens seulement à soulever leur complexité. Dans ma pratique, je m'attache à la projection des images dans un espace sans éclairage (tradition de cinéma), en même temps que je démultiplie les écrans de projection (tradition de vidéo ou images numérique). Je défie l'autorité de la salle de projection avec la salle d'exposition qui laisse la liberté aux spectateurs de choisir leur parcours et de déambuler dans l'espace. Cette démarche mixte n'est pas unique. Elle est courante en art contemporain[280].

Dans ma conception curatoriale de l'exposition des œuvres de Jonas Mekas, la scénographie reposait sur l'installation de douze moniteurs, fixés sur le mur et intégrés dans une structure de revêtement noir. Le tout fait référence à la matière filmique : les moniteurs sont placés comme s'ils étaient des images d'une pellicule. Mekas a lui-même investi la pellicule en tant qu'objet, notamment pour en faire des tirages photo. Cette scénographie est donc cohérente avec sa démarche. Pour ma part, j'ai souhaité que, dans mon œuvre installative, on puisse entrer dans les images. Mes sources d'inspiration sont essentiellement des installations où les images et les sons enveloppent les spectateurs en mettant en valeur les considérations spatiales, liées à la distance et aux volumes et ainsi à la présence corporelle du spectateur.

Pour préciser l'articulation du « montage spatial » de l'œuvre *Traversée*, il faut noter que l'installation consiste en cinq projections de vidéo séparées, mises en boucle (chacune de projection en trois couches d'images muettes) et cinq diffusions sonores (composés de pistes mono). La vue et l'ouïe simultanément laissent percevoir, au sein d'un ensemble cohérent (mais non totalisable), la plasticité de chacun des éléments,

[280] En partie, grâce à l'ouverture des arts visuels vers les arts médiatiques, voir intermédiatiques. Ce qui a facilité le rapprochement entre production cinéma, vidéo et arts visuels.

tout en lui ajoutant une dimension supplémentaire, née de sa combinaison avec les autres.

Afin d'aboutir à cette forme de diffusion, j'ai effectué des tests concernant les matériaux des écrans, leurs dimensions et finalement, la disposition des écrans et les haut-parleurs (d'abord séparément et ensuite entre eux) dans l'espace[281]. En ce qui concerne le matériau, mon choix s'est porté sur le plexiglas, après avoir mené des expérimentations avec du verre, du papier velum et des tissus. Je parlerai plus en détail de la qualité mi-opaque (car givré des deux côtés) et homogène du verre acrylique. Je ne mentionne ici que quelques qualités, comme sa légèreté (par rapport au verre) et sa rigidité, qui m'ont permis de le suspendre sans cadre, malgré une dimension assez large[282]. J'ai choisi de suspendre la surface de projection pour que le spectateur puisse l'avoir à la hauteur de ses yeux. La taille des feuilles a été déterminée en fonction de l'espace à ma disposition, avec une attention toujours tournée vers le ressenti des spectateurs, pour qu'ils puissent être enveloppés par l'image. En même temps, la suspension et la non-existence du cadre m'ont servi à accentuer la dématérialisation et la légèreté de l'image et à rappeler un univers onirique, tapissé de souvenirs. Grâce à la transparence de la feuille acrylique, la projection a été visible à la fois à son recto et à son verso. La surface givrée des feuilles donne un effet de flou lorsqu'on s'éloigne d'elles. Cet effet a participé également au jeu d'apparition et disparition des images, déjà amorcé lors du montage et réinvesti également dans le montage spatial.

Par ailleurs, mon souhait avec les cinq écrans et les cinq haut-parleurs était d'accentuer la démultiplication des images selon différents points de vue et d'écoute offerts aux spectateurs. Durant mes expérimentations, j'ai été conduite à envisager les images et les sons en tant que stimuli qui appellent les spectateurs à déambuler dans l'espace.

---

[281] Cela implique leur hauteur, leur inclinaison, l'espacement des projecteurs et des haut-parleurs, le volume des sons et la luminosité des images.

[282] J'étais marquée particulièrement par les possibilités que ce matériau offre dans l'installation intitulée *NOW* de Chantal Ackerman à la Biennale de Venise en 2015.

Ceux-ci animent ainsi la projection[283] de leurs propres souvenirs qui se superposent à l'installation d'images et de sons proposée. Ce mouvement des spectateurs induit de leur part un *surcadrage* perpétuel avec, d'un côté, une reconfiguration nouvelle des éléments vidéo et sonore déjà assemblées, et de l'autre, une reconfiguration de leur vécu grâce à leur capacité de se projeter dans l'installation proposée.

Ainsi, lors du travail sonore, je privilégie des stratégies qui rejettent l'idée d'un seul point d'écoute, où convergeraient tous les sons (par exemple le mixage surround[284], ou celui du son spatialisé). Dans le grand espace libre mis à ma disposition, j'ai cherché à garder une intimité[285] en maîtrisant le volume des bandes sonores. Ainsi, en les baissant, je m'assure que les spectateurs se déplacent pour les entendre. J'ai placé des sons distincts en mono-bande sur les haut-parleurs distancés dans l'espace et j'ai privilégié une bande de fréquence pour chaque piste sonore correspondant à un haut-parleur. En fonction de l'emplacement des écrans sur lesquels les vidéos étaient projetées, j'ai défini des points d'écoute. Cela m'a amènée à concevoir le mixage sonore pour chaque enceinte afin qu'il représente un environnement sonore différent (principe de multicanaux).

L'espace auditif de la salle d'exposition fonctionne comme une caisse de résonnance[286] où les ondes sonores s'unissent *de facto*. Ainsi, à ma plus grande surprise, l'effet de démultiplication, si important dans le montage des images, n'a pas été évidente à rendre explicite avec les matières sonores. Contrairement au travail d'images en superposition qui crée une multitude d'images (à la fois unies et distinctes), les sons superposés créent une « image sonore » unie (avec un espace sonore). Ces considérations m'ont poussée à réfléchir sur l'espace. Est-il possible de donner un effet de démultiplication aux sons

---

[283] L'idée de la projection comme « psychological mechanism which implicates the viewer » (Trodd, 2011, p. 100).
[284] La logique du détail a davantage de potentiel que l'illusion du panorama.
[285] J'ai découvert un effet d'intimité lorsque je diffuse la même bande mono sur tous les haut-parleurs. Celle-ci pouvait être également renforcée en jouant sur les répétitions créant ainsi la sensation du familier.
[286] « Il faut à tout instant que l'homme soit plongé dans un bain qui relève la vie en ses résonances. » (Tomatis, 1987, p. 40)

dans l'installation ? Si oui, comment assembler des pistes sonores pour qu'elles restent superposées en l'écoutant, pour que la stratification soit audible ? Quelle est l'unité de son qui correspondrait à ce que les couches (« layer ») représentent pour l'image ? Je me suis mise à étudier l'installation, devant être parcouru par le spectateur, en fonction de l'acoustique[287].

Toutes les pistes (images et sons également) sont diffusées en boucle, de durées différentes. L'idée n'étant pas d'enlever quelque chose au fil temporel, mais plutôt de trouver des moments précis et de les amplifier. Bien que le spectateur perçoive une linéarité (flux), cette dernière est remise en question par les répétitions qui ne font jamais partie du même ensemble et qui témoignent des variations. Ainsi l'installation se renouvelle en révélant des nouveaux liens (du montage neuf), tout en gardant sa forme. Elle offre à la fois une continuité et une discontinuité. Le spectateur devient le monteur final de l'œuvre.

Mes réflexions sur l'œuvre *Traversée* font écho à la définition que l'historienne de l'art Claire Bishop donne à l'art d'installation (qui se différencie de l'installation de l'art). Dans ces mots,

> « Installation art » is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as « theatrical », « immersive » or « experiential ». [...] The word « installation » is now expanded to any arrangement of objects in any given space, to the point where it can happily be applied even to a conventional painting on the wall. [...] But there is a fine line between an installation of art and installation art. What both terms have in common is a desire to heighten the viewer's awareness of how objects are positioned (installed) in a space, and of our bodily response to it. An installation of art is secondary in importance to the individual works it contains, while in a work of installation art, the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity. Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality. [...] Rather imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an *embodied* viewer whose senses of touch, smell and sound are

[287] Mario Côté appelle cela « fenêtre auditif » (Côté *et al.*, 2005, p. 35).

> heightened as their sense of vision. This insistence of the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art. (Bishop, 2005, p. 6)

L'historienne de l'art Julie Reiss, à son tour, voit la spécificité de l'art d'installation, justement, dans la participation du spectateur : « The spectator is in some way regarded as integral to the completion of the work. » (Reiss, 1999, p. xiii)[288] Dans mon cas, cette remarque fait tout à fait sens, car mon travail de montage aboutit dans cette perspective, comme je l'ai mentionné ci-dessous.

La littérature sur l'art d'installation révèle une histoire multiple. Pour ma part, l'installation est une forme spécifique de l'œuvre. C'est-à-dire que la manière dont les images et les sons sont pensés dans l'espace est déterminante. Le plexiglas, autant que les projecteurs et les haut-parleurs ont une présence plastique qui participe au dispositif de l'installation. Selon certains auteurs, l'écran, grâce auquel le cinéma est spatialisé, cautionne déjà la forme d'installation. L'historienne de l'art Kate Mondloch en rappelle les éléments spécifiques : « space, materials, embodiment, duration, site, and participation » (Mondloch, 2010, p. 3). Pour ma part, au lieu de diffuser les images en mouvement sur un écran LCD (comme j'ai pu le faire avec l'œuvre de Mekas), je les ai projetées sur une surface en plexiglas pour amplifier l'effet immersif d'environnement des images installées.

Toute source de lumière autre que la projection d'images était bannie de la salle, entrainant un éclairage de l'espace de l'installation ne soit éclairé que par les projecteurs. De façon particulière, un halo de lumière projetée s'est formé autour de chaque feuille de plexiglas, éclairant le spectateur positionné devant l'écran[289]. Nous sommes loin du « raumlose Dunkelheit » (l'obscurité sans espace) du cinéma, théorisé

---

[288] Bishop même, pose une série de questions concernant la participation du spectateur dans l'installation, à savoir « who is the spectator of installation art? What kind of participation does he or she have in the work? Why is installation at pains to exercise first-hand 'experience', and what kind of 'experience' does it offer? » (Bishop, 2005, p. 6)

[289] Comme il s'agissait d'une rétro-projection, le halo de lumière apparaît au sol, d'un côté de l'écran.

par Rudolf Harms dans sa *Philosophie des Films* (1926) ou du « black cube »[290] des projections vidéo dans les espaces d'exposition.

Le cinéaste expérimental Paul Sharits a dit : « [c]inema is occurring when one looks at screens, not through them » (Mondloch, 2010, p. 5). Alors, je me demande si Sharits serait d'accord d'appeler « cinéma » l'installation que j'ai produite ? Chez moi, le spectateur est invité à passer entre les structures de feuilles acrylique et de regarder également de leur position comment elles se recoupent entre elles. Même si les plexiglas sont assez opaques, le spectateur est invité à aller au-delà d'une appréciation frontale, d'un point de vue prescrit. Selon Raymond Bellour, ce changement qu'apporte notamment la forme de l'installation, dénature le cinéma, ce qui fait que, en conséquence, nous ne pourrions plus parler de cinéma.

> La projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé 'cinéma'. (Bellour, 2012, résumé)[291]

Dans *Traversée*, la surface de projection attire généralement l'attention du spectateur pour les images qui y sont projetées et moins pour l'objet plexiglas[292]. Mais son attention est aussi portée vers ce qui se passe autour lui, dans l'espace qui se déploie entre les écrans et les autres spectateurs. À la différence de l'écran cinématographique, la spécificité de l'écran exposé réside dans l'espace social qu'il contribue à créer.

Le rôle central du spectateur est un des principaux arguments de Kate Mondloch dans ses études sur l'écran (Mondloch, 2010), qu'elle désigne par l'« architecture of

---

[290] En référence indirect au « white cube » théorisé par Brian O'Doherty (O'Doherty, 2008).

[291] Certains voient le déclin du cinéma lorsque l'image est projetée par terre : « [I]f a projected image reaches the floor, it's usually called an 'installation.' That space between the image and the floor is a critical part of the piece. If you bring the image down to the floor, you're negating cinema on a certain level » (Turvey *et al.*, 2003, p. 80)

[292] Je souligne quand même que l'objet plexiglas acquiert une certaine attention lorsque le spectateur circule autour de la surface de projection. En effet, en observant l'écran de biais, les images projetées perdent leur netteté au profit du flou rendu possible par le matériau même. De plus, cette matière apparaisse quand les images projetées tirent vers le noir ou le blanc.

spectatorship », la « screen-mediated viewing » ou le « screen spectatorship », c'est-à-dire l'engagement physique requis par les installations d'images en mouvement. Elle soutient que l'orchestration des regards et l'évolution des corps dans l'espace peuvent sauver l'« extension du domaine filmique » (Zabunyan, 2011, mai-juillet). Selon Mondloch, le rôle de la technologie, de nos jours, relance la question de la subjectivité, notamment en ce qui concerne les écrans qui cadrent (« frames of vision ») notre quotidien. L'auteur voit l'urgence de renouer avec la perspective élargie d'une histoire de la visualité[293].

La cinéaste Izabella Pruska-Oldenhof, citée par Louise Poissant dans l'ouvrage intitulé *Prolifération des écrans*, met l'accent sur les modes de perception des images aujourd'hui, essentiellement fragmentée et non narrative.

> Elle qualifie ces images de « polyphoniques », en reprenant la célèbre étude d'Ehrenzweig concernant la nature de l'attention et de la conscience engagées dans la vision et l'audition polyphoniques [...]. Cette vision polyphonique convoque principalement une attention horizontale dispersée (*unfocused*), multidimensionnelle et inconsciente qui s'oppose à une attention verticale, analytique, concentrée et consciente. L'auteure nous signale qu'on la trouve à l'œuvre dans le cinéma d'avant-garde qui traverse le XXe siècle et dans le cinéma expérimental contemporain. Elle montre aussi l'impact de cette forme d'attention flottante sur la sensibilité à certaines œuvres, et l'on pourrait extrapoler sur la perception d'environnements. Cette attention qui n'est pas à l'affût de quelque chose de précis, mais qui reconnaît au contraire une place et un rôle essentiels à la vacuité (*full emptiness*), rend possibles d'autres découvertes et surtout d'autres façons de se relier. (Tremblay et Poissant, 2008, p. 10)

Malgré le fait que je n'ai pas utilisé de moniteurs vidéo pour mon installation, je trouve les remarques de Mondloch et Pruska-Oldenhof particulièrement pertinentes quant au rôle du spectateur dans sa relation à l'écran, que ce soit de par son engagement physique ou psychique dans l'espace. J'élargis ce rapport avec l'emploi du son pour défier l'hégémonie du regard.

---

[293] Elle est pour une émancipation des contraintes de vision imposées par le cinéma (convention sociale et institutionnelle).

Au final, le montage spatial dans le cadre de ma thèse-création se résume aux expérimentations et à la production de mon installation intitulée *Traversée* qu'emplissent les images et les sons. La forme de l'installation ouvre ce lieu particulier à la présence des spectateurs. En circulant dans l'espace, ils font partie intégrante de l'œuvre, qui porte ainsi non seulement sur ce que j'offre à découvrir, mais aussi sur la perception et le partage. Cependant, cette thèse ne projette pas d'aborder la perspective passionnante de la réception de l'œuvre. Je me concentre uniquement sur l'intention dans ma pratique.

Conclusion du sous-chapitre : Cadrer, c'est se gouverner

En partant de l'idée du cadrage en tant qu'action de se gouverner, j'ai abordé les enregistrements qui forment une « écriture vidéographique et sonore de soi »[294], le montage de ces enregistrements (tension entre images et sons, superposition et fluidité) et leur agencement dans l'espace (coprésence). Ma réflexion sur la problématisation des techniques développées au cours de ma pratique m'amène à les présenter comme étant des « techniques de vie ». Je les conçois ainsi dans la mesure où elles soutiennent ma pratique réflexive au quotidien, sur ce que la vie apporte, en choisissant les fragments de vie à retenir (captation), en les mettant ensemble dans un nouveau contexte (montage) et en travaillant sur leurs rapports, même dans l'espace (installation).

3.2 Superposer : la mise en forme des couches

Après m'être concentrée sur la technique du cadrage, j'aborde la mise en forme des couches vidéographiques et sonores par la technique de superposition. Plus largement, si le cadrage renvoie à une manière de sélectionner, la superposition correspondrait à une manière de mettre en rapport. Aussi, il a été établi que le *sur*cadrage (*via* le

[294] Caractériser l'« écriture vidéographique et sonore de soi » comme un mode de pensée non langagier ne contredit pas le fait qu'il représente une forme de discours (apparentée au « discours secourable » de Foucault).

montage) met également en rapport. Alors on comprend que les deux techniques se pensent conjointement. La superposition, dans ce deuxième sous-chapitre, privilégie l'altération du réel avec la création d'effets.

La notion de superposition est employée, en général, à propos de choses concrètes pour désigner l'action de superposer, le fait d'être superposé ou encore l'ensemble de choses superposées. Du plan étymologie, le terme est emprunté au latin médiéval *superpositio* (« superposition ») et du latin impérial *superponere* (« mettre sur ») avec influence du français classique « poser »[295]. L'action de superposer, c'est-à-dire se recouvrir, s'imbriquer, (se) chevaucher et empiler les couches (images, calques, épaisseurs ou idées) les uns sur les autres produit une coexistence. L'antonyme de superposition est dispersion, éparpillement, étalement. Dans la superposition, les choses sont concentrées ou réunies. Cela désigne, en science plus spécifiquement, la coexistence de plusieurs systèmes physiques en un même point physique. La qualité de cette existence simultanée peut se mesurer : l'opacité et la transparence traduisent l'effet de cette stratification. Certaines pratiques artistiques favorisent de façon exclusive soit l'un ou soit l'autre de ces principes d'organisation et de production. Par exemple, le collage et l'incrustation sont des techniques qui privilégient l'opacité des objets. Au contraire, la surimpression, le fondu ou l'hologramme sont des techniques liées à la transparence. Dans cette section du chapitre, je réfléchis sur la pertinence d'employer le concept de superposition, compris aux sens propre et figuré, pour expliquer et décrire l'ensemble de ma démarche artistique.

L'artiste et chercheur Jean Arnaud introduit la notion de superposition (feuilleté, stratification, sédimentation) dans son ouvrage intitulé *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, de façon historique, par rapport à l'évolution scientifique (Arnaud, 2014). Il soutient que la superposition est liée, avant le XVIII[e] siècle, à la représentation des relations entre visible et invisible, éternel et éphémère (les notions

---

[295] Le verbe « superposer » marque une composition d'éléments : *super-* et *poser* d'après le latin *superponere* « placer, mettre quelque chose sur quelque chose » (ATILF *et al.*, s. d.) Il s'agit de « placer, poser, disposer des choses l'une au-dessus de l'autre ou l'une sur l'autre » (ATILF *et al.*, s. d.).

de durée géologique et d'évolutionnisme sont plus tardives : Sténon, Charles Lyell et Charles Darwin)[296]. Selon l'auteur, au XIX^e^-XX^e^ siècle l'espace commence à être considéré comme déformable, pluriel, superposable, emboîté ou relatif à un autre (Riemann, Minkowski, Poincaré, Eisenstein). À partir des années 1940, les mathématiciens conçoivent le feuilletage comme variété spatiale labile en topologie différentielle[297]. Alors une nouvelle perception sédimentaire de la matière est possible qui amène l'émergence d'une pensée des variétés spatiales feuilletées et en conséquence établit des conditions d'une tout autre approche des gestes plastiques de superposition au début du XX^e^ siècle. Selon Arnaud, de ces évolutions scientifiques, résultent une nouvelle structure de récit qui est fondée sur la polydimensionnalité, la concomitance d'images (couches indépendantes, mais spatialement interactives), l'expression de l'épaisseur de l'histoire et l'espace-temps relatif. Dans les procédures plastiques, la nouveauté se trouve dans l'association de divers points de vue, la décomposition du mouvement et le regroupement des images sur un même support.

L'œuvre de Raymonde April intitulée *Tout embrasser* (*cf.* Figure 20 et 21)[298] est, d'après moi, exemplaire d'une réflexion sur l'organisation du vécu par la technique de superposition. Il s'agit d'un film en 16 mm conçu en 2000. La caméra présente en contre-plongée des piles de photographies. Une main soulève le tirage du dessus révélant l'image en-dessous. Chaque image soulevée est tenue pour à peu près quatre secondes devant la caméra et est retirée par la suite. Les 517 tirages photos superposés apparaissent et disparaissent de façon rythmée au gré de la manipulation de l'artiste

---

[296] Les différents étages du monde ancien dépendent d'un rapport de « dessous-dessus » : le monde souterrain (l'Enfer), le monde du vivant et l'espace-lumière éternel (le Paradis). La perspective de la Renaissance fait coexister le visible et l'invisible (divine et profane, la vie et la mort) dans un plan « devant-derrière ». (Arnaud, 2014)

[297] La topologie différentielle est l'étude des propriétés globales d'espaces localement modelés en s'appuyant sur le calcul différentiel.

[298] « [L]e titre de son monumental projet, *Tout embrasser*, évoque d'emblée une prise globale, un point de vue surplombant. Il témoigne en fait d'un idéal profondément humain – et peut-être plus cher encore au photographe –, celui d'arriver à saisir d'un seul regard l'ensemble des phénomènes de la vie, du sommet inaccessible aux impressions les plus éphémères. L'ambitieux intitulé trahit par ailleurs, à travers les limites mêmes de la photographie qui lui donne forme, à travers le regard fragmentaire et ponctuel qu'elle opère, le deuil qu'il nous faut à chaque instant faire de cet idéal. » (Ninacs, 2003)

pendant 58 minutes. Les 9 piles diminuent doucement leur épuisement marque la fin du film.

Saint Augustin, dans un emprunt au bas latin, définit la superposition comme « l'action de poser (la main) sur » quelque chose (ATILF *et al.*, s. d.). De ce point de vue, Raymonde April ne se contente pas de manipuler occasionnellement des photos accumulées pour la production de cette œuvre cinématographique. Elle réalise plutôt l'enregistrement continu du quotidien dont la démarche repose sur son organisation incessante de 1972 à aujourd'hui. Comment trouver plus belle définition de la prise en main de soi et de sa vie – que Foucault désigne avec le « souci de soi » –, ou de la pratique artistique en tant que telle qu'avec cette métaphore de la superposition ? L'artiste affirme que sa démarche, qualifiée d'autofiction en raison de son ancrage dans le quotidien, investit la question du contrôle.

> Il y a du contrôle. La chose extimiste [faisant référence dans l'entretien à Serge Tisseron et son ouvrage *L'intimité surexposée*] est une chose de contrôle. On prend en outre le rôle avant que l'autre ne le prenne. Les gens qui décident de s'exposer sont ceux qui se sentent exposés. Les autres ne peuvent que constater. (Lamarche, 2006)

Pourrait-on établir un rapport entre la définition de l'*extimité* d'April et le « gouvernement de soi et des autres » de Foucault ? Je propose d'examiner ces notions à travers le paradoxe que le passage des images superposées sous-tend : entre visible et invisible, entre transparence et opacité, entre persistance et fragilité. À ce titre, la démarche de l'artiste perpétue un paradoxe : le spectateur, témoin de son œuvre conceptuelle révélée au public, est en même temps tenu à l'écart du secret du vécu et de l'intimité de son auteur.

> Que ça soit par une sélection très pointue, en gardant par exemple une image pour cent prises de vues ou encore en isolant une prise de vue pour la mettre en relation avec d'autres pour refabriquer autre chose, je crois beaucoup à une mise en forme très déterminante. Les choses qui m'exposeraient sans cette mise en forme, je m'en tiens loin. Je suis quelqu'un d'assez timide. [...] On m'a déjà fait remarquer que je ne parlais jamais d'intimité dans mon travail, que je préférais parler de technique, de décisions formelles et d'agencements, jamais

> du vécu. Ça n'a jamais été pour moi une source de légitimation de ma pratique que de parler de mon vécu. (Lamarche, 2006)

Ce paradoxe, au-delà du geste de la main d'April (montrer et cacher, relever et enlever) dans le film, est également entretenu par le choix des médias. La mise en scène filmique des photographies indique un glissement opéré à partir des prises de vue fixes des moments éphémères figés vers la continuité des images en mouvement. Je remarque aussi que les tirages papiers, disposés en piles, sont opaques, bien que les photographies et la pellicule filmique soient, par leur spécificité technique, transparentes. Le spectateur ne voit pas à travers les premiers. L'information est dévoilée, donnée à voir au compte-gouttes. Le rapport qui lie les images entre elles est de l'ordre du non-dit. Ainsi, ce feuilleté superposé est également opaque.

> Parfois, des images qui s'accumulent sont recombinables. Cette accumulation finit par créer un fonds et cette somme, dès qu'une conscience en est prise, peut-être interprétée de plusieurs façons. Le lien, l'espace entre les images, devient alors plus important, parce qu'on connaît les images. Les liens, eux, on ne les connaît pas encore. [...] Ces liens sont soit de l'ordre du formel... soit de l'ordre du secret. Si l'on part d'archives, il y a divers agencements possibles. Ces agencements peuvent être formels, mais certaines personnes vont faire des liens anecdotiques. D'autres préféreront des associations poétiques. C'est quelque chose qui tient du secret. Comme je le fais, cela tient presque toujours du poétique, bien que le poétique soit en latence. C'est ainsi que l'on propose du sens. (Lamarche, 2006)

Au final, cette œuvre, et en général la pratique de l'artiste, me tiennent à cœur pour la simple raison que, en faisant usage de la technique de superposition, cela m'amène à me questionner sur la façon de distinguer ce qui doit rester caché de ce qui doit être montré[299].

À l'égard de la technique de la superposition, y compris la transparence et l'opacité, en tant qu'une façon de produire esthétique et éthique déterminante, j'ai pu poser un certain nombre de questions en rapport à ma propre pratique. Je les aborde maintenant

---

[299] C'est la question principale de l'ouvrage de Mazarine Mitterand-Pingeot sur *La dictature de la transparence* également (Pingeot, 2016, p. 17). J'y reviendrai davantage plus tard, dans une prochaine section.

en m'appuyant sur les trois niveaux de ma production : les technologies utilisées, le rendu d'images et de sons, l'ancrage dans la démarche artistique. Premièrement, à l'égard des technologies utilisées, qu'est-ce que la transparence des images révèle à partir des technologies de captation et de diffusion ? Le caméscope et le projecteur (comme la photographie et le film chez Raymonde April) sont des technologies transparentes *de facto*, de par leur fonctionnement qui repose sur des lentilles de verre. Ce n'est pas le cas de la technologie numérique du type logiciel de montage où les effets de transparence et d'opacité, dans ce cas, s'articulent[300]. Dès lors, les effets de la composition numérique et des logiciels comme surface d'interaction mettent-ils de côté la transparence du caméscope et du projecteur ? Notant une contradiction entre la technologie vue comme un gage de réalité/vérité et celle productrice d'effet onirique, je me questionne sur l'origine des techniques de superposition.

Cela m'amène à mon deuxième point qui concerne la superposition perçue dans le rendu d'images. Plus précisément, qu'est-ce que la transparence des images révèlent-elles ? Qu'est-ce que je vois se dessiner à travers les images ? Ou bien, inversement, qu'est-ce que les images cachent-elles ? Qu'est-ce qui se perd, disparaît ? Pour ultimement se demander, à quoi l'esthétique de superposition des images sert-elle (a-t-elle une fonction) ? Qu'est-ce qu'elle suggère (a-t-elle un sens) ? Au-delà des images, existe-t-il une esthétique de superposition par rapport au son ? De façon générale, quels sont les matériaux qui participent de cette esthétique ?

Troisièmement, ma démarche artistique, tout comme celle de Raymonde April, offre des questionnements sur la superposition vis-à-vis des spectateurs et vis-à-vis de l'artiste même. De prime abord, qu'est-ce qui, de ma démarche, est accessible ou inaccessible aux spectateurs ? Bien que ma pratique artistique ne soit pas tout à fait transparente – car je ne présente pas mon processus d'enregistrement dans l'œuvre, ni mon archive en tant que telle –, j'essaie, pour la thèse, de proposer une réflexion claire

[300] Par ailleurs, comme je le démontrerai un peu plus tard, l'effet de la surimpression était considéré à l'origine comme une faute technique.

et un fil de pensée transparent. Comme je l'ai déjà exprimé, je ne conçois pas cette thèse comme un acte de révélation mis en récit, mais plutôt comme une problématisation incessante qui m'amène à créer. L'accent y est mis sur la pratique et les techniques qui sont développées[301]. En deuxième lieu, je cherche à savoir ce qui devient visible et invisible pour moi, en tant que sujet, à travers ma démarche artistique[302]. Qu'est-ce qui devient transparent ou opaque dans ma vie dû à mon activité de recherche-création ? Quel est le degré de transparence ou opacité de ma propre pratique par rapport à moi-même ?

J'ai déjà abordé la question éthique de la pratique artistique dans mon deuxième chapitre avec les théories de Foucault. Je rappelle seulement, avec les mots de la philosophe Mazarine Mitterand-Pingeot, l'attitude de Socrate contre les évidences.

> Si je tente de me connaître moi-même, c'est que je reconnais ma part d'obscurité. Mais si je ne me connais pas encore, et que mon désir meut ma recherche de connaissance, c'est la preuve que je suis vivant [...] je ne puis être identique à moi-même, seules les pierres tombales le sont. (Pingeot, 2016, p. 141)

Pingeot remarque très justement que l'obscurité, suivant la logique de Socrate, est l'apparence du savoir. L'affirmation de Socrate, selon laquelle la seule chose qu'il sait est qu'il ne sait rien, amène à reconsidérer l'opacité comme quelque chose de nécessaire dans la vie. Cela contrevient à l'exigence de transparence de notre société contemporaine. J'y reviendrai dans mon quatrième chapitre.

Les questionnements précédents sont mes moteurs pour réfléchir sur la mémoire, le « souci de soi » et l'éthique sous l'angle de la superposition. Au-delà du recours à la superposition aux différentes étapes de ma production, telle que décrit dans le sous-chapitre précédent (à savoir, pour rappel, l'« écriture vidéographique et sonore de soi »,

---

[301] Comme April, le lecteur peut se demander si le sujet se cache en parlant seulement des techniques.
[302] « Peut-on encore se regarder soi-même (faire preuve de cette réflexivité indispensable à la pensée), si l'on est vu par tous les autres ? Plus encore, si le regard des autres (les proches) nous constitue, comment le regard des milliers, voire des millions d'autres anonymes peut-il nous constituer ? » (Pingeot, 2016, p. 71)

la composition numérique couche par couche et la mise en espace en feuilleté), je me concentre dans ce sous-chapitre sur trois particularités constitutives de la superposition en tant que « technique de vie ». Premièrement, en mettant en évidence le rapport de la superposition à l'opacité et à la transparence, je me questionne sur le degré de ces effets. Deuxièmement, je me penche sur l'origine des techniques de superposition (notamment la surimpression et le fondu) introduites par la reproduction mécanique (photographie, film, vidéo et numérique). Troisièmement, j'analyse les supports matériels qui servent à la réalisation de la technique de superposition sous l'angle de l'interaction. Ces questions me guident dans ma réflexion. Je tente d'y répondre graduellement, en fonction de ce plan établi.

3.2.1 Degré d'opacité et de transparence

Dans son essai consacré au rapport qu'entretenaient différentes civilisations quant au verre et, conséquemment, à la transparence et au reflet, l'historien de l'art Serge Bramly met en opposition les traditions occidentale et orientale (Bramly, 2015). Il part de la prémisse de Junichiro Tanizaki, selon laquelle la tradition japonaise privilégie la douceur de l'ombre (Tanizaki, 2015). Bramly remarque qu'à la différence de l'éclat vivace et de la netteté incisive des vitraux des cathédrales gothiques, la clarté, au Japon, est plus incertaine et modeste. L'auteur met en parallèle l'opacité trouble et fuyante des matériaux utilisés dans la tradition japonaise, comme le jade ou les cloisons coulissantes en papier de riz, et la brillance et la limpidité du verre et du métal (d'où la fenêtre, le miroir, le cristal, *etc.*). Ce contrepoint lui fait remarquer, au niveau esthétique, une réalité bidimensionnelle de l'opacité, tandis que la transparence dégage le clair-obscur des volumes, une illusion des trois dimensions. La spiritualité est teintée de ses notions également. Bramly relève l'importance du concept japonais de *mono no aware* (« empathie envers les petites choses », « sensibilité à l'éphémère », « fugacité

des impressions », « l'art de l'impermanence »)[303], tout comme les expressions de la langue latine imprégnées de la transparence renvoie à une vertu supérieure[304].

Malgré cette entreprise de polarisation de Bramly, et à la suite de la réflexion sur la superposition en tant que technique de vie, je considère la transparence et l'opacité comme deux phénomènes vivant côte à côte dans ma démarche et dans l'œuvre *Traversée*. De ce point de vue, le régime de superposition n'est qu'une question de degré vis-à-vis la transparence et l'opacité. Envisager l'un ou l'autre importe peu désormais. Ce sont bien l'un et l'autre, dans les nuances fondamentales entre ces deux extrêmes, qui doivent être traités.

Mais avant cela, il importe de définir ces notions qui dissimulent des contradictions internes. La transparence est empruntée au latin médiéval *transparens*, composé de la préposition « trans » (à travers) et « parens », participe présent de *parere* (« apparaître »)[305]. La particularité de la transparence est, par définition, de « masquer son principe même de médiation » car « pour dévoiler, il doit se dissimuler » (Pingeot, 2016, p. 15), nous rappelle Mazarine Mitterand-Pingeot. Comme une contradiction interne, « [l]a transparence induit [...] en elle-même l'idée du caché, du secret, de l'invisible, alors qu'elle prétend par ailleurs dévoiler, porter à la lumière, mettre au grand jour. » (Pingeot, 2016, p. 16) En conséquence, il reste à prouver si être transparent signifie être totalement invisible ou totalement visible. Ainsi le rapport de la transparence à l'opacité est quelque peu complexe. La notion de transparence recoupe, dans certains cas, la signification de l'opacité. À mon sens, c'est la raison pour

---

[303] « C'est une notion pleine d'attention et de patience, pour laquelle nous n'avons pas d'équivalent, parce que l'Europe s'est constituée sur d'autres bases que celles de l'Extrême-Orient et qu'elle a formulé un récit identitaire différent. » (Bramly, 2015, p. 27)

[304] « Réfléchir, c'est aussi penser. Nos lumières sont celles de nos esprits. Éclat et transparence ont chez nous une connotation toujours positive. Notre conception du monde en est pénétrée, jusqu'en politique. » (Bramly, 2015, p. 26)

[305] Le terme désigne, selon l'étymologie limitée, le « caractère de ce qui laisse voir les objets à travers soi » (1380). Il indique également la « translucidité » (1735) et l'« aspect d'une peau fine et d'un teint clair » (1787) (ATILF *et al.*, s. d.). L'adjectif transparent « se dit des couleurs qui en laissent paraître plus au moins d'autres mises dessous » (1781) (ATILF *et al.*, s. d.).

laquelle nous devons nous pencher sur leur alternance, leur coexistence. Serait-ce original de procéder ainsi ?

Au-delà de son étymologie et de sa définition restreinte, le terme de la transparence pointe un champ plus vaste. Nous parlons de la transparence à la fois du point de vue de l'optique (y compris l'esthétique et la perception) et de celui métaphorique (la pensée, la morale, *etc.*). Pour Pingeot : « [l]a transparence est un idéal d'intelligibilité » (Pingeot, 2016, p. 29). Cela veut dire que nous devons pouvoir percevoir tout par l'intelligence. Plusieurs auteurs[306] voient dans la transparence la notion la plus prégnante de la modernité. Cependant, l'emploi de ce terme est problématique à mon sens. Il est devenu galvaudé, car utilisé en toutes circonstances.

L'historien de l'art Philippe Junod[307] résume de la manière suivante le lourd héritage de la transparence.

> La fascination du cristal, chez J. J. Rousseau ou Le Corbusier par exemple, témoigne de l'importance du réseau métaphorique qui entoure la transparence. Aussi polyvalente qu'omniprésente, la notion a trouvé preneur dans les domaines les plus divers. Invoquée en littérature, tant dans la création romanesque que par la critique, à propos de Rousseau, Musset, Zola ou Breton, on la retrouve en ophtalmologie, philosophie, sociologie, en linguistique avec les théories mimétiques sur l'origine du langage, puis en sémiotique ou poétique. En faisant de *La Mariée* de Duchamp une « peinture d'idées » et un « mythe de la critique », Octavio Paz lui confère une valeur épistémologique. Et de la transparence sémantique, ou du signifié derrière le signe, résulte sa version esthétique, celle de l'intention délibérée, du dessein derrière le dessin, ou du « coin de la création vu à travers un tempérament » de Zola. Autour du phénomène optique se profilent ainsi divers sens figurés, telles les acceptions morale ou psychologique, médicale, politique (la *glasnost*), juridique, administrative, économique, publicitaire, etc. Bref, la transparence est devenue un slogan passe-partout. Tel est le prestige d'une notion dont la définition transitive s'enrichit de connotations flatteuses : luminosité, clarté, lucidité, évidence, franchise, honnêteté, pureté, limpidité, et ainsi de suite, qualités dont l'opacité apparaît alors comme la privation. (Junod, 2011)

---

[306] Références : (Junod, 1976), (Bouhours, 2006), (Buci-Glucksmann, 2002) (Alloa et Guindani, 2011)
[307] Il est l'auteur, entre autres, de l'ouvrage clé, intitulé *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne* (Junod, 1976).

Dans son ouvrage intitulé *La dictature de la transparence* (titre parlant), Mazarine Mitterand-Pingeot, à son tour, saisit la modernité dans la formule suivante : voir, c'est savoir (Pingeot, 2016, p. 143). Mais à ce moment-là, qu'est-ce que nous savons réellement de ce que nous voyons ? Je retiens ici ces questions qui sont très pertinentes par rapport à ma propre réflexion : « Comment montrer par l'image, comment faut-il observer celle-ci ? L'image peut-elle comporter en elle-même son propre critère de lisibilité ? Comment montrer par l'image que celle-ci est devenue invisible ? » (Pingeot, 2016, p. 169)[308] Et en même temps, ne serait-il le rôle de l'art de désapprendre à voir et d'apprendre à regarder ?

Tout comme l'art moderne, l'art contemporain a intégré la transparence. C'est ce que la philosophe Christine Buci-Glucksmann remarque lorsqu'elle analyse deux types d'éphémère dans les pratiques artistiques : le mélancolique et le cosmique (Buci-Glucksmann, 2003). L'esthétique du premier se caractérise par sa clarté, sa définition et sa précision dans le plan-cristallin et le verre-miroir (« abstraction cristalline » de Worringer, « image cristal » de Deleuze, l'œuvre d'Olafur Eliasson) ; tandis que celle du second est diffus et se manifeste dans le plan-flux cosmique et l'eau-miroir (simple affirmation de la vie, « impressionnisme numérique », écranique, l'œuvre de Pipilotti Rist et de Bill Viola). Le premier est un « art icarien » d'images précaires de miroitement et de falsification ; le deuxième est un mouvement fluide, marqué par des transitions ambiguës dans l'air/nuage/gaz/brume. Dans cette deuxième variante de l'esthétique de l'éphémère, je retrouve quelque peu l'opacité aussi ; le mystère d'un état qui ne laisse pas tout à fait passer la lumière et de ce qui ne peut être complètement pénétré par l'intelligence.

Dans le contexte de la recherche-création la question de la transparence et de l'opacité est également posée. Au moins, c'est ce dont le recueil de texte intitulé *Faire œuvre* témoigne (Paquet, 2009). Il a pour sujet le processus d'élaboration de l'œuvre

[308] Parler d'image au singulier est une conception datée. D'autant plus lorsqu'on rappelle les débats sur les régimes d'images, ne serait-ce qu'en *visual studies* (Alloa, 2010).

(fabrication et composantes) sous l'angle de la thématique de la transparence et l'opacité. Les nombreux écrits d'artistes participent à la problématisation de la pratique artistique à travers ces notions proposées.

Mettant maintenant de côté le survol historique de ces notions, je me concentre sur l'alternance de l'opacité et de la transparence qui, dans ma propre pratique, s'avère être une question d'intensité. L'enregistrement quotidien est régi à la fois par l'intuition (où il m'est difficile à saisir, sur le moment, la raison d'être de mon action) et par un soin formel de l'avancée du projet. Le saisissable et le non saisissable sont en dialogue constant dans les enregistrements. Au stade du montage, la sélection des enregistrements à utiliser est déterminée par le rapport qu'il peut y avoir entre eux. Quelle couche serait supérieure par rapport à une autre ou, autrement, qu'est-ce qui importe de rendre visible ou invisible, sont des considérations guidées par le recours à l'effet d'opacité/transparence. L'épaisseur des matières enregistrées et montées est pénétrable, allant de la surface vers la profondeur, via le jeu de transparence et d'opacité. Bref, tout n'est pas intelligible et ce qui l'est est en grande partie dû au montage des images en plusieurs couches, mais également à leur (dé)multiplication dans l'espace installatif. À propos de la transparence de l'œuvre, le mode d'assemblage des éléments perçus par le spectateur lui reste caché. Il doit se souvenir des détails et en déduire un sens pour lui-même.

3.2.2 L'origine des techniques de superposition avec la reproduction mécanique

Je considère cette hypothèse : les appareils de reproduction mécanique de la réalité, régis par une technologie de transparence, tel que l'appareil photo, la caméra ou le caméscope, permettent indirectement d'apprécier l'opacité. Afin de l'argumenter, je vise à remonter à l'origine des techniques de superposition. Malgré l'importance de certaines technologies, notamment du tableau transparent, de la lanterne magique, de l'imagerie médicale (par exemple le rayon X) ou de la diapositive (Bouhours, 2006),

je me concentre uniquement sur la photographie, le film et la vidéo pour ce qu'ils apportent au numérique.

En parlant tout d'abord de la transparence photographique[309], force est de constater qu'elle a beaucoup fasciné les avant-gardes. L'historien de la photographie Clément Chéroux y a consacré plusieurs études en affirmant que la technique de la surimpression trouve son origine au XIX[e] siècle dans les erreurs. Dans son ouvrage intitulé *Fautographie* (2003), l'auteur retrace l'histoire de la photographie à travers ses erreurs en supposant que les découvertes des possibilités esthétiques et épistémiques de ce médium sont issues de ses ratés. La surimpression est également apparue au même siècle, à la fois dans la « photographie des esprits » de l'occultisme et avec le nouveau genre photographique rendant visibles les morts. Dans ses mots :

> [La transparence photographique] fut considérée comme une simple erreur opératoire, elle vint assouvir le goût des foules pour le fantastique, fut exploitée par le prosélytisme spirite, servit tour à tour à faire rire et à faire croire, elle révéla l'invisible, fut mise au service de la science, puis devint l'une des techniques les plus exploitées par les avant-gardes. (Chéroux, 2006, p. 133)

---

[309] « Il faut ici se demander pourquoi la transparence photographique, sous quelque forme que ce soit, fascina tant les avant-gardes. Il n'y a pas, bien sûr, de réponse monolithique à cette question, mais plutôt un faisceau d'explications qui *reflète* la multipolarité des questionnements esthétiques de l'époque. Il faut considérer en premier lieu, que l'attirance des avant-gardes pour la surimpression, cette forme emblématique de l'erreur photographique, n'est probablement pas étrangère à leur goût de contre-pied. La surimpression qui ne peut jamais totalement maitriser et laisse la part belle à la surprise visuelle, vint aussi, sans doute, assouvir le penchant des avant-gardes – et plus particulièrement du surréalisme – pour le hasard. Nul doute, que la transparence où se télescopaient plusieurs images différentes, les artistes de l'époque retrouvaient également ce principe de montage qui est au cœur de l'esthétique moderniste. C'est d'ailleurs en termes de 'collage interne' que le surréaliste belge Christian Dotremont décrivait les surimpressions. L'intérêt des avant-gardes pour la multi-exposition intervient de surcroît à une période de rupture avec les traditionnelles formes de visibilité héritées de l'académisme. À travers les modèles de la radiographie, de la photographie spirite, ou des mauvaises manipulations des amateurs, la transparence apparaissait comme forme qui n'était ni le fruit de l'art, ni le produit des artistes. À priori indemne de tout *Kunstwollen,* elle pouvait ainsi participer au renouvellement des modes de représentation après la *tabula rasa.* Mais surtout, la transparence fascina pour les raisons même qui l'avaient autrefois reléguées parmi les erreurs : elle troublait la perception et livrait une représentation du monde qui ne correspondait pas à ce que percevait l'œil. Beaucoup plus proche en cela des 'modèles intérieurs' d'André Breton – et notamment de l'univers des rêves –, la surimpression offrait en somme un extraordinaire prototype de représentation *non-rétinienne*, celle-là même que Marcel Duchamp et une bonne part des artistes de l'époque appelaient de leurs vœux. » (Chéroux, 2006, p. 131-133)

Au niveau technique, la surimpression désigne l'impression de plusieurs images sur une même surface sensible. Selon son étymologie, le terme est composé de *sur-* et *impression*. Il provient de *impressio* (du latin classique), « action de faire une marque » ou de *imprimere* (du latin classique), « faire une marque ». Le fait que la surimpression se traduit en anglais par *superimposition* (« impression superposée ») ou *superimposed* (« en superposition ») ou encore par le terme *double explosure* en photographie pour spécifier la technique brouille mes pistes de compréhension. Elle m'amène à réfléchir sur le rapport entre la *surimpression* (« imprimer sur, faire une marque sur ») et la *superposition* (« imposer/poser sur »), deux notions qui mettent en tension la différence entre « l'impression » et « la position ». Dans la thèse, jusqu'ici, cette distinction a été liée implicitement aux technologies utilisées (basé sur un procédé chimique d'impression grâce à la lumière ou sur un procédé régi par les codes binaires et les algorithmes). Je rappelle que la notion de superposition ne semble pas spécifier la qualité de ce qui est imposé. Le terme surimpression, par contre, attire l'attention sur cette qualité, que ce soit en transparence ou en opacité.

La surimpression dans le cinéma est fondée sur la surimpression en photographie[310]. Jacques Aumont et Michel Marie la définissent dans leur *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* comme suit :

> Le terme, d'origine photographique, désigne le fait d'impressionner à nouveau une pellicule déjà impressionnée une première fois (et non encore développée) ; le résultat de cette opération est une image double, chacune des deux scènes photographiées pouvant être vue en même temps que l'autre. La surimpression, et plus généralement le mélange d'images, est donc un monstre visuel, puisque l'œil se voit offrir en chaque point du cadre deux possibilités concurrentes de

[310] Selon le *Dictionnaire technique du cinéma* de Vincent Pinel, la définition de la surimpression dans le cinéma est : « Procédé photographique assurant, à la prise de vue ou au laboratoire, la superposition par expositions multiples de plusieurs images qui se fondent en une seule [*superimposition*]. On utilise pour cela la réexposition du négatif (en le faisant défiler une deuxième fois derrière l'objectif lors de la prise de vues) ou du positif (en l'impressionnant successivement derrière deux négatifs différents au tirage). La surimpression permet de multiplier la volonté des fantômes et ectoplasmes dont la transparence est frappante par rapport au décor. » (Pinel, 2005, p. 286)

> lire ce qu'il perçoit – selon qu'il rapporte à l'une ou l'autre des deux images d'ensemble. (Aumont et Marie, 2016, p. 260-261)[311]

Il est intéressant de constater que la surimpression et la transparence ne désigne pas les mêmes techniques au cinéma. Dans la définition de la transparence au cinéma, l'attention est portée sur le trucage au tournage et sur la perspective morale de l'esthétique du montage[312]. Le terme est lié également à la sensitométrie, à savoir à la mesure de la sensibilité des émulsions de la pellicule filmique[313].

À partir de la généalogie de la surimpression dans les images en mouvement, on remarque l'expression d'une potentiel poétique dans son association au rêve, au fantasme, aux états mentaux hors normes, non ordinaires. Cette notion a été associée à la fois à l'organique et à la machinique. Avec le cinéma expérimental, le lyrisme visuel est mis de l'avant par ce procédé. Si nous regardons l'histoire de la surimpression, nous constatons que ce procédé a traversé des technologies diverses.

> [D]ans la période muette, la surimpression est classiquement associée au rêve, au fantasme, à l'hallucination, généralement aux états mentaux des personnages, mais il existe de nombreux autres cas, notamment la production

---

[311] Il faut se rappeler que la surimpression se caractérise par une multiplicité d'images, plutôt que seulement par deux images ; cette dernière définition de la surimpression étant dès lors limitée.

[312] « Dans le vocabulaire du tournage, la transparence désigne un trucage, consistant à filmer le sujet principal (les acteurs) devant un décor constitué par une projection – photographique ou plus souvent cinématographique – sur un fond. Ce trucage [que l'on appelle *black projection*], difficile à réaliser parfaitement (d'où les 'bavures' fréquentes de l'image dans les scènes réalisée ainsi), a été remplacé dans les années 1960 par la projection frontale sur un support doté d'un pouvoir de réflexion directionnelle (le 'Translex' et ses analogues [à savoir *front projection* et *rear projection*]). [...] Le numérique permet de réaliser le même effet d'inclusion d'un monde dans un autre de manière beaucoup plus souple et beaucoup mieux 'finie', et la sensation très particulière de la transparence est entièrement attachée aux films argentiques, et mêmes aux films relativement anciens (avant 1960).
Ce terme désigne également une tendance esthétique générale du cinéma, sa tendance réaliste : un cinéma 'transparent' au monde représenté, c'est-à-dire où le travail signifiant, soit le moins possible perceptible comme tel et se laisse en quelque sorte oublier, au profit d'un sentiment de réalité accru. C'est notamment la perspective du 'montage interdit' (Bazin), destiné à éviter de tricher avec la réalité. Cette conception a été attaquée par la critique marxiste des années 1960 et 1970 (Comolli, Bonitzer, Leblanc), en tant que manifestation d'une conception idéaliste du monde, selon laquelle le monde 'parlerait' de lui-même (sous la garantie ultime d'une présence transcendante). L'esthétique de la transparence apparaît aujourd'hui davantage comme un style, historiquement daté, parmi bien d'autres possibles – et l'on s'interroge plutôt sur les raisons historiques de son apparition et de son développement (Bordwell *et al.*). » (Aumont et Marie, 2016, p. 272-273)

[313] « Faculté, présentée par une émulsion développée ou par un filtre, de transmettre la lumière [*transparency*]. Antonyme : opacité. » (Pinel, 2005, p. 305-307)

> de métaphores qui ne ressortissent pas à la représentation du psychique. Par la suite, le procédé, rappelant par trop le muet, fut quasi abandonné, mais il perdura dans le 'fondu enchaîné', qui produit une surimpression transitoire, ne se réduisant pas à la simple transition narrative entre séquence, mais possédant souvent une force figurative propre. La technique vidéographique[314] a renouvelé le mélange d'images, en permettant de maîtriser quasi totalement le rythme, l'intensité, la fréquence des interventions d'une image dans une autre (voir l'usage constant qu'en fait Godard, par exemple dans les *Histoire(s) du cinéma*). Le numérique a apporté encore des perfectionnements dans la capacité de maîtriser tous ces éléments, mais il ne semble pas que le mélange d'images soit pour autant revenu en faveur comme forme expressive, et il demeure toujours principalement confiné au fondu enchaîné. (Aumont et Marie, 2016, p. 261)[315]

Dans le logiciel de montage numérique, la surimpression est un effet appliqué en indiquant le pourcentage d'opacité[316], et par-delà la transparence, des images. Si on regarde la définition que donne le logiciel Adobe de la surimpression :

> *[La s]urimpression décrit le processus de superposition et de combinaison de plusieurs images.* Les éléments vidéo étant entièrement opaques par défaut, leur surimpression requiert la transparence. Lorsque vous rendez des éléments de pistes vidéo supérieures transparents, vous révélez les éléments des pistes inférieures. Dans Premiere Elements, vous pouvez facilement et rapidement rendre des éléments entiers transparents, en utilisant l'effet Opacité. En outre,

---

[314] « La surimpression joue sur la transparence des images et permet de passer d'une des strates d'image à une autre, en donnant l'impression qu'il n'y a jamais de coupure entre l'un ou l'autre niveau de ce feuilletage ; d'une certaine manière le mixage consiste alors à activer une couche ou une autre, à l'éclairer, à la placer devant les autres. » (Parfait, 2001, p. 115)

[315] Dans son ouvrage *Matières d'image, redux*, Jacques Aumont (Aumont, 2009) consacre un chapitre entier (intitulé *Claire et confus*) à la surimpression en termes d'image et de montage en développant une esthétique de la surimpression en tant que « mélange d'images ». Aumont utilise l'expression « mélange d'image » pour toutes les images plurielles. Je précise ici, en complétant la définition d'Aumont, que la surimpression, dans le cinéma, est un procédé chimique d'impression. La thèse de Jacques Aumont est que le « mélange d'images » est une forme essentiellement filmique. Il considère le film comme une seule image qui changerait continuellement. Aumont conclut ainsi : « Si le mélange d'images a pour vertu de suggérer une forme du temps qui ne soit réductible ni au temps chronique ni au temps intérieur (subjectif), alors il est, en un sens, la forme condensée du cinématographique. » (Aumont, 2009) Pour l'auteur, le cinéma se configure dans un agencement et par une mise en relations d'images. La surimpression, au lieu d'être un procédé particulier, est, selon l'auteur, le noyau central du cinéma lui-même, car elle permet à la fois de modeler le temps et de créer des temps nouveaux.

[316] « Réglage de l'opacité : Par défaut, l'opacité des éléments est définie sur 100 %, ce qui assombrit les éléments des pistes inférieures. Pour révéler les éléments inférieurs, spécifiez une valeur d'opacité inférieure à 100 %. À 0 % d'opacité, l'élément est complètement transparent. S'il n'y a aucun élément sous un élément transparent, c'est le fond noir de la séquence qui devient visible. » (Adobe Premiere Elements Guide d'utilisation, 2017)

> vous pouvez appliquer n'importe quelle combinaison *d'opacité, de masques, de caches,* et *d'incrustations* pour modifier la *couche alpha*[317] *d'un fichier* définissant les zones transparentes d'un élément. La plupart des effets d'incrustation avancés vous permettent de rendre des couleurs ou des formes spécifiques transparentes. (Adobe Premiere Elements Guide d'utilisation, 2017)

Maintenant, que les notions de transparence et de surimpression ont été clarifiées d'un point de vue technologique, je remarque qu'au cours de mon processus de montage, c'est le fondu enchaîné qui a été adopté. Ce procédé est déterminant dans ma démarche parce qu'il me permet de travailler à la fois sur la transparence et l'opacité. Il marque une ondulation entre l'apparition et la disparition des images. Couplé avec la surimpression, le fondu enchaîné garde la puissance évocatrice des mélanges d'images, mais crée un sentiment de flottement par le dégradé des images (et des sons).

Le fondu, à l'origine, est un terme technique de la reproduction mécanique qui désigne l'apparition ou la disparition d'une image, obtenue par une variation de son exposition.

> On distingue classiquement le fondu noir (qui fait passer d'une image à un noir) et le fondu enchainé (qui fait passer d'une image à une autre en les superposant provisoirement)[318]. On peut obtenir cet effet de liaison entre deux images directement à la prise de vue en jouant sur le diaphragme, mais pour des raisons de commodité et de précision, il est quasi toujours réalisé en postproduction ; la technique numérique a rendu très simple sa production, et la maitrise de ses paramètres (notamment sa durée). Le fondu est antérieur au cinéma car il existait déjà comme technique d'enchaînement des plaques de lanternes magiques ; il est donc apparu très tôt comme mode de liaison des tableaux dans les films primitifs. Les fondus appartiennent à la bande image mais constituent un élément visuel non photographique : '*un volet, un fondu sont choses visibles mais ne sont pas des images, des représentations de quelques objets ; un flou, un accéléré ne sont pas en eux-mêmes des photographies mais des modifications apportées à des photographies*' (Metz). Souriau avait préalablement précisé que le matériel visible des transitions est toujours extra-diégétique. Le fondu manifeste la présence de l'énonciation, il peut donc jouer

---

[317] Selon la définition de Premiere Elements la couche alpha concerne les zones transparentes d'un élément. Cette couche invisible existe en plus des couches visibles de couleur rouge, verte et bleue (RVB) (Adobe Premiere Elements Guide d'utilisation, 2017).

[318] Nous faisons la distinction entre trois types de fondus d'images : le fondu d'ouverture (*fade in*), le fondu au noir (*fade out*) et le fondu enchaîné ou enchaîné (*dissolve*). Le fondu sonore, en accompagnant ou non le fondu d'images, concerne l'apparition ou la disparition progressive du son (*sound fade, shunt*). (Pinel, 2005, p. 129)

> le rôle d'une marque, proche d'un déictique, ou, d'un autre point de vue, d'une ponctuation. (Aumont et Marie, 2016, p. 115-116)

Le fondu est largement répandu comme effet de transition et de liaison. Sa définition par le numérique accentue cet usage. Du point de vue d'Adobe :

> Une transition permet de passer d'un plan à l'autre dans une scène. Vous utilisez généralement une découpe simple pour passer d'un plan à l'autre, mais vous pouvez parfois également utiliser une transition entre deux plans de façon à passer progressivement de l'un à l'autre. Adobe Premiere Pro propose de nombreuses transitions applicables à une séquence. Une transition peut être subtile, comme un fondu simple ou enchaîné, ou plutôt esthétique, comme une page tournée ou une roue tournante. Généralement, une transition est placée sur une découpe, de façon à inclure les deux éléments. Cependant, vous pouvez également appliquer une transition uniquement au début ou à la fin d'un élément. (Adobe Premiere Pro Guide d'utilisation, 2017)

En conséquence, le fondu en tant qu'effet de transition remet en question le statut des images ; il les modifie. Au cours de cette altération, c'est-à-dire dès que les images deviennent des non-images par l'application de cet effet (si l'on reprend l'idée de Metz), d'autres qualités surviennent que celle de la représentation du réel. Des ensembles plus larges de ce que l'on pourrait qualifier des jeux de lumière et de couleur apparaissent dans ses traits. Sans savoir quel serait le statut de ces ombres, je m'intéresse néanmoins à la stimulation de la perception qui, cette fois-ci dans un mouvement de reconfiguration sensible toujours en lien avec la mémoire, lierait ces formes floues afin d'en déduire et reconnaître les éléments d'un objet existant.

À la lumière de ces définitions, il est possible de dire que ma pratique de montage intègre le fondu enchaîné et ne repose pas seulement sur la surimpression. J'aimerais souligner que j'emploie ces procédés différemment d'un usage habituel, et peut-être même de la façon dont les théoriciens en ont parlé. Ayant néanmoins conscience de l'histoire de ces techniques, je conçois davantage l'effet qu'elles peuvent avoir sur le spectateur. De mon point de vue, cette histoire s'enrichirait de ces chemins explorés dans la thèse-création, au bout desquels envisager une archéologie possible du regard et de l'écoute. Personnellement, je suis séduite par la complexité de ces procédés qui

défie la perception. Saisie par les détails dans les flux d'images et dans les sons, j'arrive à isoler certains formes, couleurs, mouvements, bruits. Mais je suis en même temps constamment appelée à me détacher d'eux à mesure que ces derniers se dilatent dans l'ensemble des mouvements.

Au final, l'enjeu des représentations véridiques ou authentiques des technologies de reproduction mécanique m'intéresse peu malgré mon utilisation de ces dernières. Les effets de transparence et d'opacité grâce aux procédés de surimpression et de fondu me permettent de me concentrer plutôt sur le jeu entre les matières flous ou nettes (qui ne sont peut-être même pas des images selon Metz), entre ce qui est saisissable et ce qui est caché.

3.2.3 Les spécificités des matières (plexiglas, son et lumière)

L'histoire de la transparence est étudiée par l'essayiste Serge Bramly (Bramly, 2015) à partir de l'histoire de la transparence optique liée au verre. C'est également le point de départ de la réflexion du psychanalyste Gérard Wajcman, qui, dans son ouvrage portant sur la chronique du regard, met en parallèle l'invention du verre complètement transparent avec l'invention du dispositif de la fenêtre (Wajcman, 2004). Nous pourrons alors avancer l'idée selon laquelle, à la suite d'un long perfectionnement technologique, le verre symbolise la volonté persistante du regard humain de tout voir et saisir. Par rapport à cette logique de transparence totale, généralement associée au verre, les matériaux choisis pour mon travail en contredisent subtilement le message.

Le plexiglas, appelé également verre acrylique, n'a été inventé qu'à la fin du XIX^{e} siècle[319]. C'est un matériau assez récent et l'histoire de son usage reste encore à écrire. S'agira-t-il des mêmes dimensions utopiques, oniriques, mystiques, hygiénistes,

[319] Pour l'histoire, les chimistes allemands Fittig et Paul ont été crédités en 1877 pour le développement du processus de polymérisation, dans lequel le méthanol est combiné avec de l'acide méthacrylique pour former le PMMA (PolyMethyl- MethAcrylate). À partir de 1928 la société allemande, Rohm and Haas met au point la fibre acrylique. Finalement, Rohm et Haas introduit la marque Plexiglas® sur le marché en 1936. (Hingst, 2013)

publicitaires, idéologiques, morales, politiques, sociales qui déterminent la transparence du verre ? Certes, il est possible que le plexiglas ait été utilisé par certains artistes comme un substitut de verre. En plus de sa qualité de transparence relative, le verre acrylique a l'avantage d'être plus facile à travailler : plus léger, moins fragile et moins coûteux, facile à découper, à colorer, *etc.*

Pour ma part, je m'intéresse au plexiglas givré, mi-opaque, qui se laisse traverser par la lumière et retient les images projetées à sa surface. En conséquence, la diffusion en rétroprojection de mes vidéos se conformait avec ce matériau, faisant apparaître les images de chacun de ses côtés. De plus, comme déjà mentionné, je découvre au cours de mes expérimentations qu'en regardant les écrans plexis en en faisant le tour, les perspectives de biais découvraient des images se floutant. Cet effet était créé par la texture givrée des deux côtés de la feuille. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi la qualité à la fois transparente et opaque du plexiglas givré.

La manière dont je traite la lumière et les sons dans l'installation participe également de cette double présence de la transparence et l'opacité. La salle d'exposition est sombre. Les projecteurs diffusent une lumière suffisamment forte pour transmettre les images qu'ils éclairent à eux seuls la salle, formant notamment des halots de lumière par terre. Le son subtil, mais présent dans tout l'espace, est confiné par de grands rideaux noirs en velours qui protège la salle d'exposition de toute lumière et du bruit venant de l'extérieur.

La réception de l'installation interpelle la recherche d'une bonne distance, que ce soit pour regarder des images (floues ou nettes) ou entendre des sons (faibles ou forts). Penser la superposition comme « technique de vie » revient alors à être en interaction : se déplacer pour s'approcher ou s'éloigner. Cette bonne distance, qu'il est question de trouver, n'est pas statique mais dynamique. Elle ne représente pas un point de vue/écoute, mais une multitude de points de vue/écoute. Il s'agit d'une recherche constante face aux changements perpétuels. À l'échelle de l'installation, ces changements se manifestent dans l'impossibilité de reproduire la même constellation

d'images/sons (boucles décalés) et la même interaction des spectateurs avec le lieu (chaque fois unique). En tant qu'artiste, dans mes choix de matériaux et processu (à savoir les enregistrements de mon propre quotidien, leur usage dans la création, l'emploi de la projection, du plexiglas, *etc.*), je suis portée par cette recherche de la bonne distance autant que l'est le spectateur.

Alors comment interagir avec les matières ? Dans mon cas, il convient de réfléchir aux supports d'images et de sons en termes d'écrans acryliques, de haut-parleurs, mais également d'appareils : ordinateurs, projecteurs, adaptateurs, *etc*. Je ne l'ai pas mentionné jusqu'ici, mais la logistique nécessaire au numérique est très lourde. Souvent, ces appareils restent cachés devant les spectateurs pour qu'ils puissent entrer dans un lieu d'expérience épuré de distractions. Est-il alors juste de présenter des images comme si elles étaient dématérialisées, comme si elles avaient une force de vie (même une existence) à elles seules (car abstraites de leur contexte matériel) ? Pour aller plus loin, j'ai même dit, à la suite du questionnement de Metz, qu'elles ne sont peut-être même pas des images. En tout cas, qu'elles que soient leur statut, de notre perception se fabrique du sens (couleurs, formes, récits, *etc.*). Ce qui m'intéresse alors, d'une part, c'est de me soucier comment les *en*cadrer (l'objet de la première partie de ce chapitre). De l'autre, c'est de mettre en scène, grâce à l'installation, la capacité humaine de contempler et de rendre signifiant l'objet de la contemplation. Ainsi, l'installation fait office de mini laboratoire du « souci de soi » dans la mesure où le spectateur expérimente sa propre sensibilité (présence, attention, interaction) face à la mienne développée grâce aux différentes « techniques de vie ».

Conclusion du chapitre

Ce troisième chapitre s'est consacré essentiellement à deux « techniques de vie ». La première, le cadrage, a permis de penser l'« écriture vidéographique et sonore de soi », les montage/mixage/composition et l'agencement spatial. Une attention particulière a été accordée au *sur*cadrage en tant qu'action perpétuelle du renouvellement du regard, nécessaire pour se gouverner.

La seconde, la technique de superposition, a inauguré une réflexion sur le degré d'opacité et de transparence, sur l'origine des techniques de superposition issues des appareils de reproduction mécanique et finalement sur les spécificités des matériaux utilisés. Considérer la transparence et l'opacité sous l'angle de leur simultanéité m'a incitée, au cours de ma pratique, à renouveler les techniques de la surimpression et du fondu enchaîné.

CHAPITRE IV

LE DISPOSITIF

Pour comprendre le rôle du processus de création dans le quotidien, l'analyse des techniques, abordée de près dans le troisième chapitre sous l'angle des « techniques de vie », ne suffit pas. Il est également important de situer la création par rapport à un contexte plus large, à savoir à un niveau sociétal[320], ou dans ce que Foucault appelle le « dispositif ».

Jusqu'à présent dans la thèse, le terme de dispositif a été employé pour évoquer une forme et un agencement spécifique, ou encore un appareillage. Ainsi j'ai pu parler de dispositif de cinéma, d'installation, d'exposition, *etc*. Ces usages courants (y compris dans le monde de l'art) coïncident avec le sens étymologique du mot, désignant un « ensemble d'éléments ordonnés en vue d'une certaine fin » (ATILF *et al.*, s. d.). En marge de cette compréhension du terme, Foucault s'approprie cette notion pour lui donner une autre définition. Avant d'entrer dans les détails, on peut commencer par signaler simplement que

> [l]e dispositif chez Foucault est un ensemble hétérogène constitué de discours, d'institutions, d'aménagements architecturaux, de règles et de lois, etc., constitués de dits et de non-dits. Le dispositif est représenté par le réseau établi

[320] Du point de vue sociologique, ce contexte correspond plus précisément à celui d'une société déterminée en grande partie, depuis cette période ayant vu émergé le capitalisme, la rationalité et la modernité, non seulement par la technologie, mais par le produit du droit et de l'administration, tel que l'a vu Weber. Selon Weber, « among those of undoubted importance are the rational structures of law and administration. For modern rational capitalism has need, not only of the technical means of production, but of a calculable legal system and of administration in terms of formal rules. » (Weber, 1991, p. 25)

> entre ces différents éléments, inscrits dans une relation de pouvoir, mis en place pour répondre à une urgence. (Beuscart et Peerbaye, 2006)

Foucault s'intéresse au dispositif parce que, en le décrivant, il y décèle un angle par lequel il est possible de s'affranchir des conditions de subordination qui lient l'individu à l'État et à la pratique gouvernementale. En faisant la part des choses, il reconsidère l'argument économique, à l'origine de toute une pensée sur la libération (ex. la « rationalité économique »), en privilégiant la perspective des rapports de pouvoir. Il faut comprendre que, sous cet angle, le dispositif ne vise pas à figer les rapports de pouvoir dans une hiérarchie sociétale (allant des rapports interpersonnels jusqu'à la pratique gouvernementale). Ce concept est un moyen pour comprendre comment les choses s'articulent dans la vie de tous les jours. Ayant réfléchi à ce concept foucaldien, le philosophe Giorgio Agemben met en lumière la logique dynamique des rapports de pouvoir qui caractérise le dispositif, plutôt que la structuration que ces rapports créent. Pour l'auteur, il s'agit de : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, des conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (Agamben, 2014). Ceci étant dit, plus particulièrement, Foucault étudie comment le soi se situe vis-à-vis d'autrui, des institutions, des cultures et quels sont les rapports de pouvoir dans lesquels il s'inscrit (ce que résume généralement la formule savoir-pouvoir-subjectivité). C'est pourquoi, penser le dispositif auquel le processus de création participe, revient à se questionner sur le rôle du dispositif lui-même et sur son rapport avec les pratiques.

Sans prendre de précaution, en entamant cette réflexion, on pourrait se hâter de penser que, après un deuxième chapitre dédié à l'engagement et après un second consacré aux moyens déployés pour cet engagement sous la forme de techniques, je cherche à aborder dans ce dernier chapitre la finalité de mes actions ou leurs retombées sur ce dispositif en question. Cette logique m'est cependant étrangère. À ce titre, je pars du principe que les techniques sont en soi des formes exercées de pouvoir. S'il devait

rester un objectif à accomplir dans cette thèse, ce serait celui de cerner précisément ce sens.

Foucault écrit à propos du sujet :

> Le principal objectif de[s] luttes [de résistance] n'est pas tant de s'attaquer à telle ou telle institution de pouvoir, ou groupe, ou classe, ou élite, qu'à une technique particulière, une forme de pouvoir. Cette forme de pouvoir s'exerce sur la vie quotidienne immédiate, qui classe des individus en catégories, les désigne par leur individualité propre, les attache à leur identité, leur impose une loi de vérité qu'il leur faut reconnaître et que les autres doivent reconnaître en eux aussi. C'est une forme de pouvoir qui transforme les individus en sujets. Il y a deux sens au mot « sujet » : sujet soumis à l'autre par le contrôle et la dépendance, et sujet attaché à sa propre identité par la conscience ou la connaissance de soi. Dans les deux cas, ce mot suggère une forme de pouvoir qui subjugue et assujettit. (Dreyfus *et al.*, 1984, p. 302-303)

En formulant la lutte en tant que résistance, Foucault remarque que les formes de pouvoir se manifestent, et sont particulièrement actives, au niveau de la vie quotidienne. Elles gagnent en importance en même temps que, plus généralement, l'attention intellectuelle se focalise sur l'émergence et le façonnement de l'« individu ». Avec un sens de l'actualité, il ajoute qu'« aujourd'hui, c'est la lutte contre les formes d'assujettissement – contre la soumission de la subjectivité – qui prévaut de plus en plus, même si les luttes contre la domination et l'exploitation n'ont pas disparu, bien au contraire. » (Dreyfus *et al.*, 1984, p. 303) Je pense que ce constat est toujours pertinent.

En accord avec la logique foucaldienne, mon objectif dans la recherche-création n'est pas de m'attaquer au système, principalement appréhendée de nos jours dans sa formule néolibérale[321], mais de problématiser les techniques particulières qu'elles

---

[321] « Neoliberalism is best seen as a large-scale *project* for the transformation of social structures and practices along market lines. » (Braedley et Luxton, 2010, p. 33) D'après Foucault (Foucault, 2004), la pensée sur l'économie néolibérale démontre qu'un individu procède toujours selon une logique d'allocation des ressources rares, c'est-à-dire qu'il tient en permanence compte des ressources biologiques, physiologiques, intellectuelles ou matérielles en sa possession dans la détermination des choix qu'il prend et qu'il applique cette méthode également à tout un ensemble de situations qui ne sont

mettent en œuvre. Ainsi, orienter ma réflexion sur un régime d'images « autre » (que dicté par le marché) marque une forme de résistance en actes. En bref, il s'agit d'incarner une émancipation. Celle-ci se caractérise généralement par la « prise en main » de mes décisions en tant que « sujet », et ce, avec le souci de préserver mon intimité. Autrement dit, ce qui est en jeu avec ce régime d'images concerne l'intimité, mais aussi la nature du partage qu'impliquent les images. Pour que ce que l'on nomme partage aujourd'hui redevienne le fruit de règles personnelles (éthique) et pas seulement une chose établie à partir des règles du dispositif (morale ou économique).

La question ne se formule donc pas en termes d'influence mutuelle entre le dispositif et le processus de création dans la vie quotidienne, par ailleurs pertinente. Je ne m'intéresse pas à savoir comment mon quotidien a été transformé par les actions issues du processus de création et par les développements des techniques de cadrage et de superposition. Et inversement, la manière dont ma pratique artistique a été façonnée dans le quotidien. Ce qui m'importe est de savoir plutôt comment la pratique quotidienne *se taille une place* à l'intérieur du dispositif.

Ces réflexions m'amènent à revenir à ma question initiale sur l'engagement, posée au début de cette thèse. Cette fois-ci, je tente de comprendre cet engagement non seulement en lien avec le plaisir sensitif ou intellectuel de la recherche-création, mais aussi en tenant compte du fait qu'il se rapporte au politique. Pour appréhender cette dimension politique de la pratique artistique, il m'est indispensable de considérer ce que le philosophe Jacques Rancière appelle « le partage du sensible » (Rancière, 2000). Ce concept me sert à comprendre comment procéder pour se tailler une place dans le

---

plus seulement économiques. Autrement dit, l'économie trouve désormais à mesurer le raisonnement d'un individu où son opinion, ses croyances, ses décisions et leurs variabilités ne renvoient finalement pas qu'à des problèmes de psychologie ou de sociologie, mais sont bien le résultat d'une réévaluation constante de ses moyens à la lumière des dits intérêts. De ce point de vue, l'engagement pour sa vie d'un individu correspond à une forme d'investissement économique.

dispositif. D'une certaine manière, je m'interroge dans ce chapitre sur les façons qu'a le dispositif d'agir sur moi quand je le problématise.

Ceci dit, cet intérêt quant au dispositif provient de ma volonté de réfléchir à partir de ma pratique naissante. Je remarque une fois de plus que cet acte réflexif correspond précisément aux exigences institutionnelles d'une thèse-création définies déjà dans mon chapitre méthodologique ; comme une façon directe du dispositif d'agir sur moi. Mais cet acte n'est pas une fin en soi.

J'ai tenté de montrer comment je cadre mon quotidien avec les techniques en vue du développement d'une éthique (deuxième chapitre) et d'une esthétique (troisième chapitre). Maintenant, dans ce quatrième chapitre, je me concentre sur le dispositif afin d'aborder le politique dans son rapport à l'éthique et l'esthétique. L'élément problématique du politique se situe ici dans la fonctionnalité et l'utilité. D'une part, sachant que, si l'on suit la thèse du deuxième chapitre, vie et art sont synonymes, je me demande quelles fonctions remplissent le quotidien et, conséquemment, la pratique artistique qui s'inscrit dans ce quotidien. Cette interrogation m'amène à envisager le quotidien et la transparence comme étant des notions inventées durant la modernité pour donner à penser la finalité de toute pratique. Dans ce cas, comment sortir de ce point de vue moderne pour « simplement » faire et interagir avec autrui ?

Politique, esthétique et éthique

Je trouve une première piste de réflexion chez le philosophe Jacques Rancière, qui attire mon attention sur l'évolution du rapport entre la politique et l'esthétique de l'Antiquité jusqu'à notre ère (Rancière, 2000). Selon l'auteur, la politique, dans sa conception originale à l'époque antique, est à la base esthétique[322]. Ce terme désigne, en conséquence, pour lui :

---

[322] « La politique [comme forme d'expérience] porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité de dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. » (Rancière, 2000, p. 14)

> non pas la théorie de l'art en général ou une théorie de l'art qui renverrait à ses effets sur la sensibilité, mais un régime spécifique d'identification et de pensée des arts : un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée. (Rancière, 2000, p. 10)

Avant de préciser la thèse de l'auteur, retenons que le partage du sensible est un concept qui marie l'esthétique à une dimension politique.

L'esthétique renvoie à une forme d'échange possible entre les sujets de la cité antique : des paroles en acte qui, parce qu'elles sont audibles et visibles (selon le statut du locuteur, s'il a « droit de cité » ou pas), se rapportent intrinsèquement à la politique. En nommant l'esthétique de ce point de vue, l'auteur pense le sensible en tant que sujet politique. Dans les mots de Rancière,

> Le partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. (Rancière, 2000, p. 12)

Les manières de faire et de vivre renvoient, pour l'auteur, aux « pratiques esthétiques » des citoyens, soit à ceux qui « [ont] *part* au fait de gouverner et d'être gouverné » (Rancière, 2000, p. 12) et non pas à ceux sans ce privilège[323]. En somme, au sein de la cité, les citoyens configurent un « système de formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir » (Rancière, 2000, p. 13). Parce qu'il y a des formes d'expérience en commun de la part d'un groupe social particulier, influant sur le reste de la société, esthétique et politique qui se conçoivent ensemble. Mais cette approche, nous rappelle l'auteur, est plusieurs fois remise en cause dans l'histoire.

---

[323] Les « pratiques esthétiques » sont « des formes de visibilité de pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles 'font' au regard du commun. Les pratiques artistiques sont des 'manières de faire' qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité. » (Rancière, 2000, p. 14)

À partir de la modernité, surtout durant le XIX[e] siècle, le processus de division du travail a pour conséquence que chaque individu occupe désormais une « place » au sein de la société. Le travail ne constitue plus une création en tant que telle, car le mode de production du travail articulé à l'ère industrielle le vide de sa créativité. C'est-à-dire que l'individu, jusque-là dans un rapport entier à ce qu'il fait, se spécialise dans l'accomplissement d'une tâche où le faire devient partiel[324]. La pratique artistique n'échappe pas à cette tendance. Elle devient elle-même exécutée par des individus à qui l'on reconnaît une particularité que n'ont pas les autres. Cependant, paradoxalement, l'art est conçu à cette époque comme un domaine qui ne se soumet pas à une quelconque division. L'art correspondrait à un univers à part entière, à la « marge » du monde ordinaire. Il serait « une forme autonome de vie » et tendrait conséquemment à être dépolitisé. C'est le régime esthétique propre à la modernité, où la pratique artistique est devenue un « travail ». Rancière l'appelle « régime esthétique des arts »[325]. Le partage du sensible renvoie conséquemment au projet de l'auteur de rappeler le fondement politique de l'esthétique, perdu avec la modernité. L'auteur conclut en critiquant le régime esthétique des arts de la modernité :

> Le culte de l'art suppose une revalorisation des capacités attachées à l'idée même de travail. Mais celle-ci est moins découverte de l'essence de l'activité

---

[324] Le point de vue marxiste généralise l'idée que l'individu est dépossédé de sa force de production au profit d'un autre dans le système capitaliste. Selon le chercheur Michael Sheringham, l'approche marxiste prône l'évacuation de la création au sein du travail dans le quotidien : « La théorie de l'aliénation qui domine la pensée du premier Marx (et qui influença fortement Lefebvre, qui traduisit les manuscrits de 1844 dans les années trente) est directement liée à l'appauvrissement de l'expérience quotidienne, au moment, où le travail vint être considéré comme une marchandise. En imposant au travail de l'homme des cycles de productions artificiels, atomisés et soumis aux aléas de l'économie, l'industrialisation imposa le fléau de l'aliénation à la vie routinière, faisant du quotidien synonyme d'ennui. » (Sheringham, 2013, p. 35) ; « La mécanisation avait infligé un coup fatal à l'expérience (*Erfahrung*). Les techniques modernes de production et de reproduction, affirmait-il [Walter Benjamin], ont modifié la structure de la conscience humaine, réduisant de façon préoccupante l'étendue du partageable et du communicable. » (Sheringham, 2013, p. 36)

[325] « Il renvoie proprement au mode d'être spécifique de ce qui appartient à l'art, au mode d'être de ses objets. Dans le régime esthétique des arts, les choses de l'art sont identifiées par leur appartenance à un régime spécifique du sensible. » (Rancière, 2000, p. 31) « Le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. [...] Il affirme l'absolue singularité de l'art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité. » (Rancière, 2000, p. 32-33)

> humaine qu'une recomposition du paysage du visible, du rapport entre le faire, l'être, le vouloir et le dire. Quelle que soit la spécificité des circuits économiques dans lesquelles elles s'insèrent, les pratiques artistiques ne sont pas « en exception » sur les autres pratiques. Elles représentent et reconfigurent les partages de ces activités. (Rancière, 2000, p. 72-73)

Je comprends, par conséquent, que l'enjeu politique réside dans la reconnaissance du partage du sensible à notre époque. Pour que cela se réalise selon l'auteur, les pratiques artistiques ne doivent pas être « supérieures » à d'autres pratiques. J'ajoute à cela, rappelant le propos de John Dewey (voir deuxième chapitre), que ces pratiques artistiques ne doivent pas non plus être réservées aux seuls artistes. Dewey critique la formation de niches élitistes que le processus de division du travail a favorisé et dont une des conséquences s'illustre par le fait que le mythe de l'art autonome ou supérieur aux autres domaines persiste. L'auteur avance l'argument que le véritable artiste, dépositaire d'une expérience humaine complète, ne peut être enfermé dans un monde à part. Or, selon le philosophe Dominique Château (2010), Dewey contribue à une « dé-définition » de l'art en voulant démocratiser l'art et en pensant la figure de l'artiste comme étant accessible à tous[326]. Pour Château, dans le contexte actuel où l'art n'est plus une notion aussi distinctive qu'à l'époque de Dewey – compte tenu de l'ambition des artistes contemporains cités dans le deuxième chapitre –, ce domaine se fond dans le « tout culturel », régi par les industries : « ce qu'on constate aujourd'hui, c'est que cette politisation de l'art [avancée également par Benjamin] jamais vraiment atteinte, sans cesse recommencée, s'est assimilée à *l'esthétisation de l'art* lui-même. » (Château, 2010, p. 32) Rancière fait le même constat en ce qui concerne l'effacement de la dimension politique, définie plus haut, au profit d'une esthétisation de l'art dans la modernité.

Sous le poids de l'histoire de la modernité (qui est fondée sur une initiative sans cesse réitérée de proposer des formes artistiques nouvelles, multiples, déviantes, transgressives en tant que redéfinition de l'art) et de la société néolibérale actuelle (qui

---

[326] La question que l'auteur pose en conséquence est de savoir « comment distinguer l'artiste s'il fuit tout signe de distinction spécifique ? » (Château, 2010)

affecte le raisonnement et le comportement des individus), la réparation du lien entre la politique, l'esthétique et l'éthique dont Rancière et Dewey parlent pose un défi considérable. Comme j'ai mentionné plus haut, c'est en prêtant attention aux « techniques de vie » comme actes de résistance, suivant la pensée de Foucault, que je relève ce défi. Pour ma part, la pratique artistique marque une tentative de réfléchir sur les règles établies par les industries (que ce soit celui du cinéma, de l'art contemporain ou des réseaux sociaux). Je défie leurs codes de production (enregistrement au quotidien des images et des sons par exemple) en me servant d'eux pour le développement d'une sensibilité que je partage au sens fort du terme. Car je rends évident, par mon corps et mes discours, ainsi que les techniques que j'emploie, le lien souligné par Rancière entre esthétique, éthique et politique. Je reviens alors à ma question, à savoir comment ma pratique artistique se taille une place là où les pouvoirs se forment selon Foucault, c'est-à-dire dans le quotidien. Celui-ci importe car il renvoie à la fois au temps, à l'espace et à l'aménagement ; conditions définies par Rancière pour un lieu du partage du sensible.

Je souligne à nouveau que la subjectivation en tant que pratique est ce qui m'importe le plus. Ce que Rancière arrive à saisir avec l'esthétique dans le monde antique puis dans la modernité est une problématique qui reste actuelle. Elle maintient un état de veille sur l'évolution du citoyen et la production des objets dans le domaine des arts. Le problème moderne de l'esthétique, pour moi, reste un problème politique et éthique, malgré l'emphase historique sur l'objet d'art.

Mon but est de réfléchir à des nouvelles conditions de développement de l'intimité et non pas à son exposition. Autrement dit, je n'expose pas mon intimité, mais je la préserve grâce à la pratique. En conséquence, le sujet de ma recherche-création n'est pas le quotidien, notion centrale de la modernité, mais la subjectivation qui sollicite l'espace et le temps du quotidien. Ce que je donne à voir est une « pratique de liberté » qui ne se laisse pas guidée par la prise en charge des réseaux sociaux et qui se penche elle-même sur ce qui me constitue. La décision est au cœur de cette pratique. C'est la

volonté de ne pas répondre automatiquement à une commande de production ou de consommation, à savoir une fin désirable, mais de se donner l'espace-temps de le vivre. Ce choix ne se fait pas en terme moral, ni en terme économique. Il nait d'une nécessité éthico-esthético-politique de la constitution de soi.

Ce chapitre est organisé en trois sous-chapitres pour problématiser le dispositif. Le premier reprend les notions de transparence et d'opacité, examinées comme des techniques de superposition dans le chapitre précédent, pour les considérer comme des idéologies véhiculées dans la société. Le second se consacre à la création dans le quotidien à partir de quatre approches emblématiques (Lefebvre, de Certeau, Perec et Foucault) Le troisième aborde le « processus *bioculturel* » dans lequel la pratique artistique s'inscrit.

4.1 Transparence et opacité comme idéologie dans la société

Durant toute la thèse, j'ai alloué un espace important à la réflexion sur la transparence et l'opacité, que ce soit concernant la transparence de la méthode du travail en recherche-création (voir méthodologie), ou la technique de superposition en vidéo et son (voir le troisième chapitre) ou encore les matériaux utilisés pour la production de l'œuvre *Traversée* (voir également le chapitre précédent). Que se passe-t-il quand l'échelle individuelle de la transparence vis-à-vis de soi-même (requise par le « souci de soi ») est dépassée ? Quel comportement adopter en communauté, dans la société ? Quand l'art et vie se confondent, où et quand est-on transparent ou opaque ? Dans ce dernier chapitre, j'aborde la transparence et l'opacité en tant qu'idéologies[327], car les idées à quoi ces noms réfèrent renvoient à des constructions intellectuelles et à des significations partagées, structurant jusqu'à un certain point le réel, au sein d'une société. Par exemple, évoquer les conditions politiques (démocratie ou dictature) ou

[327] « Ensemble plus ou moins cohérent des idées, des croyances et des doctrines philosophiques, religieuses, politiques, économiques, sociales, propre à une époque, une société, une classe et qui oriente l'action. » (ATILF *et al.*, s. d.)

symboliques (collectif ou secret) en termes de transparence et d'opacité rappelle le système de règles et de conventions sous-jacent à l'établissement en société.

Selon la philosophe Mazarine Mitterand-Pingeot, la transparence s'applique à la relation à soi et ne peut clairement pas être un mot d'ordre – gage de crédibilité quotidienne en société – en face d'autrui. Selon l'auteur, « [l]a transparence est requise dans le champ de l'intime, de la relation à soi et au monde, bref de la connaissance, soit, mais dès qu'elle pénètre le champ moral et politique elle se change en injonction » (Pingeot, 2016, p. 19).

Quel est le champ de l'intime si privilégié par la transparence selon Pingeot ? L'écrivain et psychanalyste Gérard Wajcman approche la notion de l'intime à partir du regard. Pour lui,

> L'intime, c'est cette part du sujet en deçà des images, part sans image, hors des images, cette part irréductible du sujet qui ne se voit pas, cette présence du sujet dans le visible mais qui échappe à la vue. Le sujet serait en cela quelque chose comme un trou noir dans le visible. L'intime, c'est le territoire du sujet, sa part réelle qui échappe à l'Autre, le refuge de son être. (Wajcman, 2004, p. 441)

Cette place de l'intime est pour moi celui que le sujet a pour lui-même à l'intérieur du dispositif. Dans une société hyper médiatisée comme la nôtre, cette place reste à être taillée. Même s'il est possible de la créer, elle révèle éventuellement une opacité de soi vis-à-vis de soi-même. L'intimité n'est pas à confondre avec la vie privée. Cette dernière ne se situe pas par rapport à la visibilité ou l'invisibilité du sujet. Elle est inscrite dans des lois, des conventions et témoigne de la vigueur du dispositif (au sens foucaldien)[328]. Selon l'auteur,

> Le privé ne réclame pas le caché, il peut être visible et, visible, se tenir hors du pouvoir de l'Autre. Ce qui permet ainsi de le préserver, c'est un appel à la loi. Le privé, c'est en somme ce qui protège le sujet des empiètements de l'autre par la barrière du droit. Je n'ai rien à cacher, mais quoi qu'il en soit, cela ne te

[328] Aujourd'hui les technologies se développent très rapidement, ainsi elles ont un temps d'avance sur la régulation par la loi de leur usage. Force est de constater que la vie privée est en constant danger puisqu'elle est redéfinie également en amont.

> regarde pas – ce serait la formule même de la vie privée. [...] L'intime ne relève pas de la loi. Il n'est pas un droit. L'intime n'est pas un droit au caché ou au secret. Il ne suppose seulement que l'Autre a un désir insatiable de voir. S'il se tient hors de l'Autre, c'est par une barrière réelle, soit l'ombre et le caché qui le mettent hors d'atteinte. [...] Le privé peut s'accorder au visible, l'intime, non ; tout ce qui entame l'ombre ne fait pas que porter atteinte à l'intime, l'atteinte est radicale : il s'évanouit. Le regard, la lumière, la transparence ne sont pas des menaces de révéler des secrets du sujet, ils menacent son existence même, de le faire disparaître. Ce ne sont pas des secrets dont l'ombre a la garde, c'est le sujet lui-même. Le sujet est d'ombre. (Wajcman, 2004, p. 440-441)

Dans ce passage, qui peut paraître poétique vers la fin, Wajcman avance l'idée radicale selon laquelle la transparence totale (ainsi que le regard et la lumière) fait disparaître le sujet. Cela sous-entend que le sujet réside entre le visible et l'invisible et, je rajoute à la suite de Pingeot, entre le connu et l'inconnu. Selon l'expression de l'auteur, le sujet est constitué d'ombre. Même dans la plus grande transparence en face de lui-même, dans son intimité, il se révèle opaque[329].

La relation du sujet n'est pas moins complexe avec autrui qu'avec soi-même. Pingeot suggère que l'origine de l'exigence de la transparence par rapport à autrui réside essentiellement dans la volonté de le posséder et le dominer[330]. Exiger la transparence, c'est également nier la constitution fuyante de tout un chacun. En mettant en évidence la différence entre ce que l'on est pour soi-même en constant changement et ce que l'on est pour les autres, l'auteur attire l'attention sur la nécessité de préserver une

---

[329] « Tout sujet est constamment altéré par le changement sur place que provoque l'oscillation entre l'après de la perception et l'avant de son corps reflété par cette perception, passant du diaphane à l'opaque, tout du moins à chaque instant de conscience. » (Pommier, 2011, juillet)

[330] « Qui serait, par exemple, assez fou pour passer un contrat de transparence ? Un amant avec son amante ? Un contrat de vérité, oui sans doute; un contrat de respect, oui encore; un contrat de réciprocité, pourquoi pas; mais un contrat de 'transparence' ? Voir dans le cœur de l'autre, c'est, bien sûr, vouloir s'assurer de sa fidélité, de sa sincérité, de son amitié. Mais c'est aussi vouloir le contrôler, se mettre à l'abri du danger de la vie et des relations humaines qui sans cesse cheminent dans le conflit et son dépassement. Et s'il n'est plus d'incertitude, peut-il encore y avoir des relations amoureuses, amicales ? Sartre décrivait bien cette dialectique entre désir de posséder une liberté, mais la vouloir tout : je veux enchaîner celui que j'aime tant m'angoisse la possibilité qu'il me quitte, mais si je l'enchaîne, l'aimerais-je encore ? Car voir en lui, c'est le transformer en objet de connaissance et de renoncer à son statut de sujet libre, celui-là précisément que j'aime. Or peut-on encore aimer ce que l'on possède totalement ? Désir et possession sont antinomiques : on ne désire que ce que l'on ne possède pas; la possession est la mort du désir. » (Pingeot, 2016, p. 83-84)

relation privilégiée de soi à soi[331]. Ce constat est d'autant plus pertinent que nous vivons dans une société de contrôle définie par « une crise généralisée de tous les milieux d'enfermement, prison, hôpital, usine, école, famille » (Pingeot, 2016, p. 116). En fin de compte, la transparence n'est pas une valeur universelle, mais elle est « une construction sociale soumise à l'évolution des mœurs » (Pingeot, 2016, p. 114). Dans le contexte d'un ordre formel de transparence, il est difficile de concevoir la confession visant l'acte transparent autrement que naissant d'un sentiment de culpabilité[332].

Le devoir moral de la transparence caractérise alors notre société. Les éditeurs du numéro dédié à la transparence de la revue *Appareil* l'affirment :

> Que la transparence ait à présent pris le statut d'une idéologie se mesure au fait que, comme toute idéologie, le discours de la transparence nie d'en être une. En tant qu'expédient qui tire de son statut inquestionnable sa force opérante, le concept de transparence brouille le normatif et le descriptif, l'état de fait et le fait de désir. Dans une telle « société transparente » (G. Vattimo), le procédé tient désormais lieu de raison. Sorte d'idéal incantatoire et peut-être ultime d'une société qui n'est plus portée par aucun autre, cette transparence qui constitue aujourd'hui le maître-mot politique, épistémologique et moral n'est pourtant pas le fruit d'une invention récente mais puise bien ses racines dans les prémices de l'âge moderne. S'ils sont indéniablement aussi des instruments d'émancipation, les réseaux sociaux répondent également à un impératif d'« auto-publication » qui rapproche la vie d'un état d'exposition permanente, forme particulièrement aboutie – parce que sournoise – du *Panoptique* décrit par Foucault. (Alloa et Guindani, 2011, p. 1)

Une des démarches émancipatrices contre la fausse évidence de la transparence est celle de l'introduction du soupçon et l'adoption d'une démarche critique vis-à-vis d'elle, suggèrent également Pingeot et les auteurs de la revue. N'est-ce pas le même chemin d'éveil suggéré par Socrate et Foucault ? Ou encore celui des pragmatistes qui ont soumis toutes théories à la connaissance qui émane seulement de l'expérience ?

---

[331] Pingeot reconnaît et critique le symptôme de la société contemporain de vivre uniquement pour les apparences. « Il semblerait que sans s'en apercevoir, on soit passé du 'connais-toi toi-même' au 'fais-toi connaître' comme mode d'existence. » (Pingeot, 2016, p. 69)

[332] « En effet, si l'on a rien à cacher pourquoi ne pas tout dire ? C'est oublier qu'il existe des nuances fondamentales entre ces deux extrêmes, cacher et tout dire : tout dire peut-être, mais pas à tout le monde, cacher pour ne pas blesser, omettre parce que ce n'est pas le moment, dissimuler car ça n'appartient qu'à l'intimité, garder pour soi par pudeur… la liste est longue. » (Pingeot, 2016, p. 108)

Pour Pingeot, autant que pour Foucault et Dewey, la sortie de secours réside dans l'écriture en tant que création. C'est par ce biais que nous fixons et transformons le vécu. Ces auteurs partagent la perspective selon laquelle la subjectivation est l'émergence même de la création[333]. Pingeot clôt son ouvrage sur ce dernier paragraphe emblématique :

> Où se situera le désir dans un monde de transparence ? Où se situeront les œuvres ? Où se situeront les relations humaines, qui doivent échapper à l'antinomie manichéenne opposant le mensonge à la transparence ? Dans toute antinomie, nulle place pour la symbolisation, la création, la séduction, ces troisièmes voies qui font le sel de notre humanité. (Pingeot, 2016, p. 183)[334]

Pour que cette place de la création soit disponible, il faut tout d'abord la créer. Pour ma part, je me suis engagée à intégrer cette ouverture dans mon quotidien pour qu'elle fasse partie de ma vie au jour le jour. L'engagement personnel est nécessaire car le dispositif actuel (comme l'entend Foucault) ne facilite pas la constitution du sujet, malgré l'individualisme de la société[335].

---

[333] « [L]e simple filtre de sa propre subjectivité n'est-il pas déjà une forme de réécriture ? » (Pingeot, 2016, p. 163)

[334] La citation de Pingeot me permet de clarifier mon rapport avec la dialectique. La formulation de Schiller me paraît juste : « L'antagonisme des forces est le grand instrument de la culture, mais il n'en est que l'instrument ; car aussi longtemps qu'il dure, on n'est encore que sur la voie qui mène à celle-ci. » (Schiller, 1992, p. 131)

[335] Également malgré l'intention de certain de ses gouvernants qui souhaite que le dispositif fasse naître des individus et fasse la promotion des individus.

La philosophe Françoise Bonardel éclaire cette différence cruciale entre l'individualité[336] et l'individualisme[337] dans un des chapitres de son ouvrage consacré au soin[338], intitulé *Prendre soin de soi*. Selon l'auteur,

> Revendiquant une indépendance apparente, l'individualiste radical s'enferme en réalité dans une autarcie imaginaire, dans une parodie d'autonomie reposant sur le déni de la réalité relationnelle dans laquelle il vit, et dont il se nourrit. Par l'excès même de souci égocentrique qu'il a de soi, l'individualiste témoigne de son incapacité à prendre soin de soi autrement que sur un mode défensif, proche d'un enfermement narcissique [...] Aussi l'individualisme a-t-il souvent été une réaction de défense contre une société dont les objectifs collectifs paraissaient ne plus faire place aux droits légitimes des individus. (Bonardel, 2016, p. 149-150)

Le concept de « soi » chez Foucault a l'avantage par rapport à celui de l'individu chez Bonardel de ne pas l'identifier à une personne en particulier, à un sujet donné. Malgré ma préférence pour l'usage du concept foucaldien, je retiens de la réflexion de Bonardel quand elle identifie la montée de l'individualisme en partie dans le manque d'objectifs collectifs des individus.

Selon l'historien Philippe Münch, les fondements de la démocratie moderne française (qui date de 1789) renvoient à l'opinion publique et à la transparence (Münch, juin 2011). La revendication d'un espace public, soustrait de l'emprise de l'État et de l'Église, coïncide avec celle de la souveraineté populaire, la liberté de presse, la

---

[336] « La notion même de l'individu, d'individualité, rappelle tout d'abord le caractère *indivisible* de l'être ainsi nommé revêtant de ce fait, à l'inverse des choses, une identité personnelle et non pas seulement générique. C'est en effet le propre de l'homme de ne pas recevoir une identité du seul fait qu'il appartient à une espèce, mais de tenir son individualité d'un processus d'*individualisation* coïncidant avec sa lente maturation, physique et psychique. [...] S'individualiser suppose donc toujours qu'on a su prendre soin en dépit des périls intérieurs (infatuation ou dépréciation) et des modèles d'identification extérieurs contraignants. » (Bonardel, 2016, p. 147-148)

[337] « L'*individualisme* commence par contre quand un individu se désintéresse du contexte dans lequel se déroule ce processus d'individualisation, tout en raisonnant et agissant comme s'il devait en être le seul bénéficiaire. Qu'il soit motivé par l'égoïsme (moi d'abord !) ou par l'impuissance à reconnaître l'existence d'autrui, l'individualiste établit lui-même les limites au sein desquelles il aura le sentiment que tout fonctionne en sa faveur, à l'image du souci exclusif qu'il a de soi. » (Bonardel, 2016, p. 149)

[338] La notion soin se retrouve souvent dans la littérature en anglais, comme « care » (dérivé de latin *cura*). Le mot « care », très courant en anglais, est à la fois un verbe qui signifie « s'occuper de », « faire attention », « prendre soin », « se soucier de » et un substantif qui pourrait selon les contextes être rendu en français par soin, attention, souci.

publicité et ainsi l'exigence collective de transparence. Le double visage de la démocratie naissante se dessine avec le pluralisme politique (« un droit à la différence garanti par la liberté de penser ») et la défense de l'être collectif (signifiant la nation en temps de crise). Or, les « pratiques dénonciatrices » développées dans l'espace public, fruits des droits et devoirs des citoyens et des nouvelles entreprises médiatiques, sont porteuses de cette « double conception de droit ».

> Dénoncer, c'est parler au nom de l'opinion publique, devenue pouvoir. C'est donc exclure en se parant de la légitimité d'une autorité abstraite et souveraine qu'il faut absolument incarner ou plutôt parler en son nom. [...] Une fois dans les mains du pouvoir institutionnel, c'est l'espace public qui passera sous surveillance. Le lien civique est ainsi fragilisé à la fois verticalement, entre le peuple et le pouvoir, et horizontalement, entre les citoyens eux-mêmes. (Münch, juin 2011)

L'approche de Michel Foucault sur la logique de la démocratie moderne est radicalement différente de celle de Münch. Bien que pour les deux il soit question d'analyser la parole dans l'espace public, Münch se concentre sur la dénonciation du pouvoir (incarné par la figure du monarque pour la Révolution française), tandis que Foucault se penche sur les pratiques du pouvoir exercé sur soi et les autres d'après une perspective éthique.

Dans ses cours au Collège de France, intitulés *Gouvernement de soi et des autres*, Foucault propose le concept du « dire-vrai ». Le « dire-vrai philosophique », qui trouve sa source dans l'antiquité (*parrêsia* en grec), problématise l'éthos politique[339]. « [Il] est le fait d'exercer une parole courageuse et libre qui continuellement fait valoir dans le jeu politique la différence et le tranchant d'un dire-vrai, visant à inquiéter et transformer le mode d'être des sujets. » (Foucault *et al.*, 2008, p. 361)

[339] À la fin du premier semestre 1982, Michel Foucault prononce au Victoria College de Toronto un cycle de conférences intitulé *Dire vrai sur soi-même* publié dernièrement (en 2017) par les éditions Vrin.

Foucault s'intéresse à la *parrêsia* qui correspond à une pratique sur la place publique s'inscrivant dans le cadre d'une relation interindividuelle[340]. De façon emblématique, pour l'auteur, la figure de Socrate fait se joindre et articule les thèmes de *la parrêsia* (« dire-vrai ») et de l'*epimeleia* (« souci de soi »). C'est pourquoi je considère la nécessité éthique de transparence vis-à-vis de soi (abordée plus haut). Elle me fait créer en même temps que revendiquer une place de façon courageuse sur la place publique à travers la parole, dans la relation aux autres. En conséquence, on comprend comment la pratique de la subjectivation est la base du dire-vrai foucaldien dans toute son ambition politique.

Pour cette thèse-création, j'envisage ma production du même point de vue. Pour moi, la parole antique s'enrichit d'autres formes d'expression : notamment de l'écriture et de la création vidéo et sonore. Celles-ci visent à trouver une cohérence entre les rôles et les responsabilités au niveau du dispositif à partir de et en fonction d'un travail sur soi. La pratique artistique m'assure une retraite en soi pendant l'enregistrement (en arrière de la caméra), ainsi que durant le repos des enregistrements ou au montage, sans toutefois jamais être déconnectée de l'interaction avec les autres. La création paraît ainsi comme un espace qui permet le « souci de soi » en créant une part pour l'intimité, mais qui est également dirigé vers l'interaction avec autrui dans la perspective de « dire-vrai ». Au final, cette unité entre la transparence du sujet envers lui-même et la

[340] « Foucault définit également la *parrêsia* en opposition à la rhétorique et à la flatterie soulignant trois différences principales par lesquelles il trace en même temps les traits caractéristiques de la *parrêsia*. Premièrement il s'agit d'une parole vraie qui, à différence de la rhétorique, ne se concentre pas sur la manière de dire cette vérité, faisant passer pour vrais des préceptes qui ne le sont pas, mais dont l'objectif est de dire la vérité dans sa forme la plus simple et directe, ce qui, d'ailleurs sera la principale garantie de son statut de vérité. Deuxièmement, si la rhétorique ne cherche qu'à persuader l'autre, en manipulant les énoncés pour atteindre un but précis, la *parrêsia* doit être au contraire une parole engagée par laquelle celui qui l'énonce manifeste sa conviction personnelle. Et finalement dira Foucault, dans la mesure où elle ne cherche pas à plaire mais qu'elle découle en quelque sorte de la défense d'une conviction personnelle, la *parrêsia* suppose du courage pour être emmené jusqu'au bout : il s'agit souvent d'une vérité qui peut être blessante pour l'autre, ce qui risque de produire une réaction négative de sa part, alors que la rhétorique et par la flatterie, ne cherchent qu'à trouver l'accord et la sympathie de l'Autre, le rendant dépendant d'un discours mensonger. » (Rojas, 17 décembre 2012, p. 109)

transparence de ses choix de vie qui se manifeste devant les autres (issues d'une éthique, j'insiste) participent à l'« art de vivre ».

Si la transparence connaît un essor idéologique avec la modernité, nous constatons maintenant comment l'on peut questionner son hégémonie. J'ai tenté de montrer la complexité des rapports entre la transparence et l'opacité du sujet envers lui-même et par rapport à autrui en apportant des points précis à l'analyse du sujet dans le dispositif.

4.2 Le processus de création dans le quotidien vu par Lefebvre, de Certeau, Perec et Foucault

Cette section est consacrée à une série de réponses que différents auteurs donnent à la question de savoir comment les processus de création dans et sur le quotidien nous informe sur nous-mêmes ou, dit autrement, comment se constitue le soi dans le quotidien à travers la création. Ce quotidien, qu'il soit envisagé de façon générale de manière négative ou positive, est non seulement lieu de création, mais également source d'inspiration. C'est pourquoi je me questionne sur les idéologies véhiculées par les processus de création qui sont ancrés dans le quotidien et qui interrogent le dispositif et les rapports de pouvoir. Mon postulat est que toute réflexion sur le quotidien est tributaire du mode de discours que l'on emploie pour réfléchir sur l'ordinaire. Je m'intéresse alors aux auteurs qui, de façon emblématique, considèrent le quotidien comme une fausse évidence[341] et qui y voient un lieu de transformation du soi et de la société.

Pour illustrer mon propos, je puise, de façon non exhaustive compte tenu de l'espace réduit de cette thèse, dans les ouvrages publiés et grandement commentés[342] du philosophe marxiste Henri Lefebvre, de l'historien Michel de Certeau et de l'écrivain

---

[341] Selon Perec « ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité, une forme de cécité, une manière d'anesthésie » (Perec, 2000, prière d'insérer).

[342] Dans la tradition anglo-américaine les *cultural studies* se sont penchées sur un ensemble d'auteurs pour constituer un domaine de recherche que l'on pourrait appeler les « études de la vie quotidienne ». Voir (Highmore, 2002a), accompagné par (Highmore, 2002b).

Georges Perec. Étant donné le rôle central que ces auteurs jouent dans la formulation de nombreuses problématiques liées au quotidien, je me limite à les mettre en parallèle uniquement en ce qui concerne les processus de création dans la vie quotidienne s'inscrivant dans le dispositif.

Du point de vue historique, quelque chose de particulier se présente aujourd'hui quand l'attention se tourne vers le quotidien, surtout dans les domaines artistiques. Dans le deuxième chapitre de la thèse, je me suis demandée pourquoi je m'intéresse au quotidien dans ma pratique. Cette fois-ci, je tente de revisiter le rôle du quotidien en élargissant ma réflexion à d'autres œuvres contemporaines pour montrer comment le quotidien a été pensé pour apporter une réponse au problème de se situer dans le dispositif. Le chercheur en lettres françaises Michael Sheringham se demande précisément, dans son ouvrage intitulé *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* (Sheringham, 2013), d'où vient l'engouement si important pour le quotidien dans la culture française contemporaine.

> À mesure que la France, à la fin du XX^{e} siècle, se mettait à réfléchir sur l'histoire récente et à considérer la physionomie de la nation, les investigations sur la mémoire individuelle et collective, le réalignement du regard ethnographique vers le familier plutôt que vers l'exotique sont devenus des impulsions décisives qui ont étayé une pléthore d'activité culturelle. Tous ces courants tendaient à converger vers l'expérience journalière et l'ordinaire d'où les investigations et les explorations du quotidien que nous trouvons dans les ouvrages et réalisations aussi variés qu'*Un ethnologue dans le métro* de Marc Augé, *Les Gens de peu* de Pierre Sansot, *Les Passagers du Roissy-Express* de François Maspero, *Journal du dehors* d'Annie Ernaux, les pièces et déclarations relevant d'un « Théâtre du quotidien » chez Michel Vinaver et Michel Deutsch, *Paysage fer* de François Bon, *La liberté des rues* de Jacques Réda, les romans de Jean Echenoz, de Jean-Philipe Toussant, de Christian Oster et de Didier Daeninckx, les installations de Christian Boltanski, les projets de Sophie Calle, le film *Chacun cherche son chat* de Cédric Klapisch, et ainsi de suite. Si toutes ces œuvres reflètent l'esprit du temps, les façons dont elles abordent la question du quotidien puisent dans les idées et les pratiques élaborées dans les années antérieurs à 1980. (Sheringham, 2013, p. 11-12)

Sheringham se concentre également sur les auteurs qui m'intéressent[343]. Il cherche à montrer « comment [leurs] contributions ont engendré, au cours des années 1960 et 1970, tout un enjeu de discours interconnectés sur le quotidien dont l'influence a été massive dans la culture française des deux décennies suivantes (c'est-à-dire après 1980) » (Sheringham, 2013, p. 12).

Bien que l'enquête de Sheringham se concentre sur la France, il ne se limite pas aux références provenant uniquement de l'Hexagone. Il est particulièrement intéressant de se pencher sur ses analyses car elles mettent en avant d'un point de vue historique les liens tant professionnels que personnels qui se sont tissés entre les penseurs de l'époque. L'étude de Sheringham démontre l'existence d'un vrai dialogue parmi les auteurs et détaille ses conséquences sur la conception que l'on se fait dorénavant du quotidien.

Je souhaite mettre en parallèle la pensée de Foucault pour comprendre cette même période. Si l'influence de ses cours du Collège de France (notamment ceux sur le gouvernement des vivants, de soi et des autres[344], qui nous intéresse dans cette thèse plus particulièrement) reste à saisir, son article de 1977 intitulé *La vie des hommes infâmes* semble être remarquable en ce qui concerne la fonction que l'auteur donne à la création (plus particulièrement à la littérature), à son évolution à l'intérieur du dispositif et par rapport à l'ordinaire (Foucault, 1994e).

Nous avons déjà constaté dans la section consacrée à l'engagement dans le deuxième chapitre que l'ordinaire est ce à quoi l'on ne fait pas attention. La mémoire en fait abstraction, car il ne capte pas l'attention. Or, ce qui est laissé de côté de l'ordinaire constitue la plus grande partie de notre existence. Dans les mots de Blanchot,

> Le quotidien, c'est la platitude (ce qui retarde et ce qui retombe, la vie résiduelle dont se remplissent nos poubelles et nos cimetières, rebuts et détritus), mais

[343] Il fonde son analyse essentiellement sur quatre auteurs : Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Georges Perec et, de plus, Maurice Blanchot.
[344] Ces cours ont été prononcés dans les années 1980 ; voir Foucault (2012) et Foucault *et al.* (2008, 2009).

> cette banalité est pourtant aussi ce qu'il y a de plus important, si elle renvoie à l'existence dans sa spontanéité même et telle que celle-ci se vit, au moment où, vécue, elle se dérobe à toute mise en forme spéculative, peut-être à toute cohérence, toute régularité. (Blanchot, 1969, p. 357)[345]

Ce qui m'intéresse est de voir pourquoi les auteurs (Lefebvre, de Certeau, Perec et Foucault) mettent de l'avant l'aspect ordinaire du quotidien par la création, autrement voué à l'oubli. Pourquoi situent-ils l'essentiel dans l'habituel, dans l'infime ? Pourquoi le projet philosophique, sociologique, littéraire de ces auteurs ont-ils fait du dispositif du quotidien le nœud de leur réflexion ? Comment articulent-ils le rôle de ce dispositif à l'intérieur de leur création ? Voici un ensemble de question qui forme la problématique que je tente d'adresser maintenant.

Si les choses quotidiennes, auxquelles nous n'apportions pas d'attention, gagnent de l'importance, elles risquent de perdre leurs caractéristiques du quotidien. Celui-ci étant considéré comme fuyant, continu, inaperçu[346]. En conséquence, l'attention tournée vers le non significatif transforme l'ordinaire[347]. Il s'agit alors d'un paradoxe, ou mieux, de l'ambiguïté du quotidien : l'intérêt portée à l'insignificatif donne du sens et magnifie (au sens d'agrandir) ce qui était considéré jusque-là ordinaire (infime). Pour que l'on comprenne bien, le point de départ pour les auteurs choisis n'est pas l'extraordinaire, mais l'authenticité du quotidien (négatif ou positif) qui s'applique à tout le monde.

Je ne peux pas m'empêcher de poser la question à savoir si ce ne serait pas une idéologie en soi que de penser que tous les êtres humains partagent le même quotidien ? Le quotidien n'est-il pas plutôt le lieu d'une différenciation ? Il est important de souligner qu'il existe *des* ordinaires, à savoir des ordres qui sont posés différemment

---

[345] Si le quotidien échappe, c'est parce qu'il est sans sujet selon Blanchot (1969, p. 364). « Le quotidien est le mouvement par lequel l'homme se retient comme à son insu dans l'anonymat humain. » (Blanchot, 1969, p. 361) C'est paradoxalement aussi le lieu où rien ne se passe, un « mouvement immobile » (Blanchot, 1969, p. 360).

[346] « [Le quotidien] appartient à l'insignifiance, et l'insignifiant est sans vérité, sans réalité, sans secret, mais est peut-être le lieu de toute signification possible. Le quotidien échappe. C'est en quoi il est étrange, le familier qui se découvre (mais déjà se dissipe) sous l'espèce de l'étonnant. » (Blanchot, 1969, p. 357)

[347] Dans les mots de Highmore, « [t]he everyday will necessarily exceed attempts to apprehend it. » (Highmore, 2002a, p. 21)

dans la vie quotidienne. Autrement dit, il n'y a pas de quotidien universel car les possibilités de routines sont différentes pour chacun. Ainsi, on pourrait s'interroger sur comment une vie est possible sans un minimum de routine ? En conséquence, il faut se rendre compte de l'impossibilité d'aborder le quotidien de façon objective : chacun vit son quotidien et le compare à l'idée de ce que le quotidien doit être comme dispositif à l'œuvre. Je remarque deux dynamiques qui résident à la fois dans la stabilisation de l'ordre du quotidien et dans sa déstabilisation. L'art a le potentiel de rendre compte de l'expérience personnelle du quotidien en même temps que le dispositif du quotidien. Comment les artistes procèdent-ils, alors, afin d'exploiter ces dynamiques contradictoires du quotidien ?

Selon Sheringham, la quotidienneté est « le terrain d'une authenticité potentiellement menacée » (Sheringham, 2013, p. 19)[348]. En effet, d'après l'auteur, « [c]omment éviter le piège d'une surévaluation de la quotidienneté, qui lui ferait justement perdre ce caractère résiduel, ordinaire, habituel qui la définit » (Sheringham, 2013, p. 19) ? Ou encore : « [q]uel serait le genre [artistique] le plus apte à rendre compte de l'expérience du quotidien » (Sheringham, 2013, p. 19) ? Ses questions font écho aux enjeux relatés par le chercheur en *cultural studies* Ben Highmore qui problématise l'esthétique du quotidien en la mettant en rapport avec la tension qui différencie *high* et *low culture*. Si nous considérons que l'esthétique s'intéresse aux valeurs et pratiques de la culture (*high*), qui est opposée au monde du quotidien, quel lien pourrait-il y avoir entre l'esthétique et le quotidien (Highmore, 2002a) ? Personnellement, je ne problématise pas davantage cette différenciation si chère au *cultural studies* entre *high* et *low culture*. Je me questionne ici plutôt sur les points suivants. En mettant en avant le monde à la fois comme expérience mentale et sensorielle, les éléments significatifs que l'on attribue au quotidien se développent considérablement comme esthétique. En acceptant que l'esthétique relate les expériences inscrites et représentées dans le quotidien, alors comment l'esthétique du quotidien pourrait-elle être comprise ? Cela revient à dire que

[348] « Le quotidien est un lieu de perdition. » (Sheringham, 2013, p. 30)

l'esthétique est toujours fondée sur une expérience quotidienne et le quotidien n'a pas d'esthétique spécifique pour autant.

Il existe des stratégies artistiques qui cherchent à installer l'extra-ordinaire dans le quotidien pour atténuer l'ordinaire de tous les jours[349]. Comme je l'ai indiqué plus haut, les auteurs que j'ai choisi d'étudier ne procèdent pas de la même manière. Ils cherchent plutôt à transformer notre attitude (et non seulement notre regard) à l'égard du quotidien. Leurs approches m'aident à nuancer ce que j'ai pu appeler extraordinaire dans mon deuxième chapitre. Bien que la conception dépréciative du quotidien ait bel et bien existé[350] [provenant du romantisme selon Lefebvre (Lefebvre, 1981, p. 23-25)], j'ai regroupé les stratégies des auteurs autour de l'axe de l'appréciation du quotidien à l'œuvre[351]. Selon Sheringham,

> Bien que le quotidien soit pris dans les mailles de toute une série de pressions et de figurations négatives – les horreurs de la famille repliée sur soi dénoncée par André Gide, les misères du travail à la chaîne, le désert de l'habitat moderne et l'anomie de la routine –, le sentiment que la vie quotidienne pourrait être enrichie et vivifiée plutôt qu'affaiblie par la modernité persiste chez bien des auteurs – des surréalistes à Barthes et Perec, en passant par Lefebvre. Dans *L'Invention du quotidien*, Michel de Certeau s'attaquera quant à lui

[349] « Un courant essentiel du modernisme européen a glorifié les nouvelles formes de perceptions induites par la foule, la vitesse, l'électricité, l'aviation et les communications rapides, voyant en eux l'annonce de nouvelles formes de vie quotidienne. L'écriture moderne avait pourtant tendance, au même moment, à loger l'authenticité dans les « épiphanies » (Joyce), les « moments d'être » (*moments of being*, Woolf), ou dans l'expérience de la « mémoire involontaire » (Proust), moments précieux en ce qu'ils permettent de déchirer le voile du vécu ordinaire bien qu'ils émergent au sein même de cette réalité triviale. Freud recherche, dans sa *Psychopathologie de la vie quotidienne*, les traces matériels psychiques authentiques (refoulés) dans la trame de la vie de tous les jours. » (Sheringham, 2013, p. 36)

[350] Chez l'anthropologue Michel Leiris nous retrouvons une des définitions négatives, attribuée au quotidien : « quotidien – commun et tiède, tel que demain aussi bien qu'hier » (Leiris, 1985, p. 52) Voir la réflexion de Leiris sur le sacré qui témoigne du fait que le quotidien s'infiltre dans le domaine réservé au sacré. En conséquence Leiris situe le sacré dans le quotidien : « en l'envisageant non comme ce qui nous éloigne de l'ordinaire mais comme une expérience qui nous en révèle la substance ». (Leiris, 1938)

[351] La philosophe Agnes Heller dont la réflexion a été provoquée par une insatisfaction face à la dépréciation du quotidien chez Heidegger et Lukacs reste seulement en tant que référence dans cette thèse. Selon l'auteure, le quotidien est le terrain d'expérimentation pour devenir un individu accompli dans la lignée de l'idéal classique en ce qui concerne l'éthique. (Heller, 1984)

> frontalement à la vision négative du quotidien qui a souvent imprégné la littérature moderne et la tradition sociologique. (Sheringham, 2013, p. 37)[352]

Quelles sont les enjeux aux sources de ces projets de transformation par le quotidien ?

4.2.1 Henri Lefebvre

À la veille de la Second Guerre Mondiale, le philosophe Henri Lefebvre, dans son ouvrage intitulé *Critique de la vie quotidienne* paru en 1947, pointe la nécessité de « réhabiliter » le quotidien en tant que pierre angulaire de l'existence humaine. Dans le respect de la tradition marxiste, Lefebvre parle d'une réhabilitation de la vie quotidienne « qui aura pour premier objectif la séparation entre humain (réel et possible) et la décadence bourgeoise » (Lefebvre, 1958, p. 136). Pour l'auteur, dans le premier volume de sa *Critique*, le quotidien est fondamentalement matériel et recèle, de ce point de vue, un pouvoir libérateur pour les individus, pour qui leur vie fait sens au moment où ils la vivent, parce qu'aliénée.

> N'est-ce pas dans la vie de chaque jour (par cette vie que nous menons, mais une vie différente et déjà possible) qu'il faut posséder la vérité en une âme et un corps ? Si la vie supérieure, celle de l'« esprit », devait être réalisée en une « autre vie » – arrière-monde mystique et magique –, ce serait la fin de l'homme, l'aveu et la proclamation de sa faillite. L'Homme sera quotidien ou ne sera pas. (Lefebvre, 1958, p. 136)

L'intérêt de Lefebvre pour une « révolution philosophique » dans le quotidien remonte à 1925 et au manifeste *Révolution d'abord et toujours !*, publié avec les surréalistes dans la revue *Philosophie*[353]. De par son approche marxiste, Lefebvre revendique une « philosophie de réalisation », c'est-à-dire une philosophie qui ne se constate pas, mais

---

[352] Ceci dit, Sheringham remarque très justement, comme je l'ai fait plus haut, que même l'attention tournée vers le quotidien peut viser non pas l'appréciation de l'ordinaire, mais son dépassement. Dans ces mots, « Dans le domaine artistique, le quotidien peut être vu comme la source de l'élan esthétique (comme l'atteste, pour certains, les peintures rupestres de la préhistoire) ; l'ouverture propre à l'esthétique, le fait qu'elle échappe à la fonctionnalité, ne manifestent cependant pas le quotidien lui-même, mais plutôt (comme chez Lukacs) la tentative d'en dépasser l'horizon. » (Sheringham, 2013, p. 33)

[353] Chez les surréalistes, il s'agit de la subversion du quotidien dans la vie réelle, idée présente dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924.

qui se produit dans le quotidien en transformant la manière dont les hommes se considèrent eux-mêmes. Si l'on appliquait la méthode de Lefebvre sur les arts : produire le quotidien reviendrait ainsi à concevoir la vie comme une œuvre d'art[354].

Lefebvre apporte des précisions à cette première définition du quotidien en 1958 pour la deuxième édition de son ouvrage sous la forme d'un *Avant-propos* consistant. Ensuite, il publie son deuxième tome en 1961 (*Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*) et son troisième en 1981 (*De la modernité au modernisme. Pour une métaphilosophie du quotidien*). L'auteur reste préoccupé par l'ambiguïté du quotidien (en tant que concept et réalité concrète) tout au long de son œuvre. Bien qu'il se sépare définitivement du parti communiste en 1958, il considère que sa *Critique* reste, sur le plan politique, toujours fidèle à Marx[355]. Il crée en 1960 le « Groupe d'études de la vie quotidienne » au CNRS et dialogue également avec les situationnistes. Malgré la continuité de son intérêt pour le quotidien, le prisme de ses analyses suivant son premier tome n'est plus celui des classes sociales. Il renonce à une théorie des besoins et accorde une place croissante au plaisir, probablement sous l'influence de Lacan. Le concept d'aliénation se révèle inadéquat, ainsi Lefebvre envisage le quotidien[356] comme une sphère de créativité : « c'est dans la vie quotidienne et à partir d'elle que s'accomplissent les véritables *créations* » (Lefebvre, 1961, p. 50)[357]. De manière importante, la vie quotidienne est un « niveau intermédiaire et médiateur »[358], c'est-à-

---

[354] Rappelons-nous de la problématique similaire chez Foucault.

[355] « [L]e désir [de Marx] d'une métamorphose totale de la vie ordinaire se fondait sur une conception authentique du possible humain, et [son] but n'était pas de prédire l'inévitable mais de rectifier 'la dérive de l'histoire' ». (Sheringham, 2013, p. 146)

[356] « La vie quotidienne, comment la définir ? De tous côtés, de toutes parts, elle nous entoure et nous assiège. Nous sommes en elle et hors d'elle. Aucune activité dite 'élevée' ne se réduit à elle mais aucune ne s'en détache. Ces activités naissent, croissent, émergent ; aucune ne peut se constituer et s'achever pour et par elle-même, en quittant le sol natal et nourricier. » (Lefebvre, 1961, p. 46)

[357] Sheringham note que Christiane Peyre, membre du « Groupe d'études de la vie quotidienne » nouvellement fondé, inversement à Lefebvre, « décrit admirablement bien la monotonie des tâches domestiques des femmes pour aboutir à une définition de la vie quotidienne comme un ensemble d'activité élémentaire commandées par les évolutions et transformations biologiques et sociales. » (Sheringham, 2013, p. 147)

[358] « Elle est, de par ses liens avec le développement, le changement et le possible, l'espace où se produisent les 'mouvements dialectiques inhérents au concret humain, c'est à dire la quotidienneté'. Lefebvre se sert de métaphores spatiales pour la représenter comme une 'zone de démarcation et de jonction' entre contrainte et liberté, comme une 'région d'appropriation non de la nature extérieure mais

dire qu'elle ne coïncide pas tout à fait avec la *praxis*[359]. Sheringham résume : « [p]our le sujet du quotidien, la réalisation de soi qui passe par l'exploitation des possibles est assimilée à une création artistique : 'son œuvre, c'est sa vie'. » (Sheringham, 2013, p. 156) L'attention de Lefebvre est tournée vers le pouvoir de résistance à l'œuvre dans le quotidien. Son « art de vivre » implique ultimement la fin de l'aliénation grâce à la prérogative de la liberté et de la *praxis* contre le déterminisme socio-économique[360].

En somme, l'idée du quotidien est liée aux notions de « résidu », de résistance et de source originelle de la créativité chez Lefebvre. L'auteur voit l'ouverture et l'indétermination du quotidien qui résiste à sa représentation. Dans les mots de l'auteur, « [l]a quotidienneté en tant que réalité à métamorphoser [...] se constate au niveau des *tactiques*, des forces et leurs rapports, des ruses et des défiances. C'est au niveau des événements, des stratégies, et des moments historiques qu'elle se transforme. » (Lefebvre, 1961, p. 139)

4.2.2 Michel de Certeau

Ces « tactiques » et « stratégies » inscrites dans le quotidien[361] sont précisément au cœur de la réflexion de l'historien jésuite, psychanalyste et ethnographe Michel de Certeau dans son ouvrage intitulé *L'Invention du quotidien*, paru en deux tomes en 1980. Il s'agit d'un travail sociologique sur les pratiques culturelles des Français, commandé par le ministère de la Culture en 1974. Le premier tome (*Arts de faire*) a été

---

de sa propre nature', en des termes qui font écho au néo-hégélianisme des surréalistes et des situationnistes. » (Sheringham, 2013, p. 147-148)

[359] « Chez Lefebvre la *praxis* n'est pas simple production, mais véritable création. » (Sheringham, 2013)

[360] Le philosophe Muhamedin Kullashi résume ainsi, « Le caractère privilégié de la critique de la vie quotidienne réside, pour Lefebvre, dans le fait qu'elle met en question la totalité du monde contemporain, comme 'totalité déchirée' : l'État, la culture, la technique, les institutions, les structures et les rapports établis. » (Kullashi, s. d.) Il questionne à la fois le vécu et le dispositif même.

[361] De Certeau distingue les stratégies et les tactiques dans son vocabulaire. Dans les mots de Sheringham : « les *stratégies* impliquent une domination de l'espace et instaurent une résistance au temps par la manière dont elles affirment une forme de permanence ; les *tactiques* tirent leur efficacité du temps et de la rapidité : une intervention est opportune dès lors qu'elle tire profit des circonstances et qu'elle sait reconnaître le 'bon moment' » (Sheringham, 2013, p. 223). De Certeau s'intéresse davantage au concept de la tactique qui, au niveau spatial, « n'a pour lieu que celui de l'autre » (de Certeau, 1990, p. 60), c'est un « non-lieu » (de Certeau, 1990, p. 61).

écrit par de Certeau, le deuxième (*Habiter, cuisiner*) par ses collègues, Luce Giard et Pierre Mayol. À partir d'entretiens enregistrés, de Certeau cherche à rendre compte comment « [l]e quotidien s'invente avec mille manières de *braconner* » (de Certeau, 1990, p. XXXVI). L'auteur entend par cette métaphore de « braconnage »[362] la manière dont le quotidien est envisagé autrement qu'aliénation. En effet, il considère que la consommation[363] ou l'usage est porteuse de sens, fruit d'activité productive.

L'objet de cet ouvrage collectif se définit par l'esquisse d'une « théorie des pratiques quotidiennes » afin de mettre la lumière sur les « manières de faire »[364] qui occupent une partie essentielle de la vie sociale. Avec ses « manières de faire », de Certeau réactive volontairement le concept grec de *mètis*[365], c'est-à-dire la ruse renvoyant à une série d'opérations qui restructurent les rapports de force dans la vie de tous les jours[366]. En cela, de Certeau est en accord avec la pensée de Foucault, pour qui la notion de la ruse est gage de la redistribution du pouvoir.

> Petites ruses dotées d'un grand pouvoir de diffusion d'aménagements subtils, d'apparence innocente, mais profondément soupçonneux [...] Ruses, moins de la grande raison qui travaille jusque dans le sommeil et donne du sens à l'insignifiant, que de l'attentive 'malveillance' qui fait son grain de tout. La discipline est une anatomie politique du détail. (Foucault, 1975b, p. 165)

Par contre, quant à de Certeau, ce n'est pas la discipline, mais bien une forme d'« antidiscipline » qui gagne de l'importance. Dans les mots de Sheringham : « Certeau souligne constamment la force active des pratiques, capables non seulement

---

[362] « Le braconnage est l'usage clandestin de ressources qui ne nous appartiennent pas, sur un territoire dont nous ne sommes pas les propriétaires. De Certeau insiste sur le fait que le quotidien n'a pas de contenu ou de caractéristique fixes, et surtout ne possède pas de territoire propre (comme chez Lefebvre, il relève d'un niveau spécifique qui s'exprime à travers des modes particuliers d'appropriation). » (Sheringham, 2013, p. 221)

[363] Il est à noter que de Certeau se positionne face à la critique de la société de consommation.

[364] Les « manières de faire » des consommateurs constitue des « zébrures, éclats, fêlures et trouvailles dans le quadrillage d'un système » (de Certeau, 1990, p. 62).

[365] Dans la mythologie grecque archaïque, Métis est une Océanide (fille d'Océan et de Téthys), qui est la personnification de la sagesse et de l'intelligence rusée. La *mètis* est une notion centrale pour comprendre la pensée grecque archaïque, soutiennent Jean-Pierre Vernant et Marcel Détienne (Détienne et Vernant, 1974).

[366] Voir le chapitre de Sheringham intitulé *Le pouvoir de la ruse* (Sheringham, 2013, p. 223-227).

d'éviter un contrôle imposé par les systèmes parce qu'elles exploitent les fossés et les niches, mais aussi de modifier et d'enrayer activement tout système au sein duquel elles interviennent. » (Sheringham, 2013, p. 231)

De Certeau analyse sous cet angle d'opposition à l'un ordre les opérations non discursives, en particulier la marche, la parole et la lecture. Elles sont à la fois des actes d'énonciation et des interactions créatives. Nous comprenons alors que l'art de la ruse chez de Certeau est lié à la capacité de saisir le moment opportun, le *kairos*[367]. Cette capacité de saisir les opportunités au sein de la configuration temporelle de la situation est, selon l'auteur, une forme spécifique de la mémoire.

> C'est une *mémoire*[368], dont les connaissances sont indétachables des temps de leur acquisition [...]. Instruite par une multitude d'événements où elle circule sans les posséder [...], elle suppute et prévoit aussi « les voies multiples de l'avenir » en combinant les particularités antécédentes ou possibles. [...] L'éclair de cette mémoire brille dans *l'occasion.* (de Certeau, 1990, p. 125-126)

L'interrogation principale de de Certeau quant à la mémoire est la suivante : « quelle est *l'implantation de la mémoire dans un lieu* qui forme déjà un ensemble ? » L'auteur voit la réponse dans le caractère altéré de la mémoire mobilisée. Dans ses mots, « sa force d'intervention, la mémoire la tient de sa capacité même d'être altérée – déplaçable, mobile, sans lieu fixe. Bien loin d'être reliquaire ou la poubelle du passé, elle vit de *croire* à des possibilités et de les attendre, vigilante, à l'affût. » (de Certeau, 1990, p. 131)[369]. Ces définitions de la mémoire et de « manières de faire » en tant qu'opérations quotidiennes rejoignent ce que j'ai pu avancer grâce aux neurosciences dans mon deuxième chapitre, quant à plasticité de la mémoire[370].

---

[367] La notion de *kairos* en tant qu'occasion opportune est fortement liée à celle de sérendipité, que j'ai empruntée dans mon deuxième chapitre.

[368] Note de bas de page de de Certeau : « 'Mémoire' au sens ancien du terme, qui désigne une présence à la pluralité des temps et ne se limite donc pas au passé. » (de Certeau, 1990, p. 320)

[369] « Sous sa forme pratique, la mémoire n'a pas une organisation toute prête qu'elle caserait là. Elle se mobilise relativement à ce qui arrive – une surprise, qu'elle est habile à transformer en occasion. Elle ne se loge que dans une rencontre fortuite, chez l'autre. » (de Certeau, 1990, p. 130-131)

[370] Sheringham résume ainsi : « Bien éloignée du musée, du souvenir ou du signe commémoratif, la mémoire quotidienne est profondément mobile, et l'espace qu'elle crée, celui d'un 'non-lieu mouvant',

4.2.3 Georges Perec

L'écrivain Georges Perec trouve un terrain d'entente avec de Certeau quant à la nécessité de « saisir » le quotidien au moment de son « émergence » (Perec, 1985, p. 23)[371], ainsi que de s'interroger sur la nécessité de son inscription. Malgré l'évolution de la pensée et l'écriture de Perec, son approche, que l'on pourrait qualifier en tant qu'ethnosociologie pratique de la quotidienneté, persiste[372]. Dans ses mots : « Peut-être s'agit-il de fonder enfin notre propre anthropologie, celle qui parlera de nous [...]. Non plus l'exotique, mais l'endotique. » (Perec, 1990a, p. 12) La tactique heuristique de Perec réside dans la désignation d'un cadre d'observation (lieu et durée), ainsi qu'une contrainte concernant le sujet observé (retenir ce qui échappe). Il s'agit pour l'auteur de « décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des images » (Perec, 1982, p. 12).

Ce « reste » chez Perec rappelle la notion de « résidu » chez Lefebvre. Mais la question persiste, « [c]omment voir le tissu [du quotidien] si ce sont seulement les déchirures qui le font apparaître : personne ne voit jamais passer les autobus, sauf s'il en attend un. » (Perec, 1982, p. 46) Perec tente de se rendre compte de la quotidienneté en question, et de ses micro-événements d'ordre physique, grâce aux rythmes et aux figures de style dans l'écriture. Il marque la subjectivité par les micro-évenements d'ordre stylistique. Grandement influencé par Barthes, plus particulièrement par son exploration de la rhétorique, ainsi que sa conception de la pratique d'écriture qui reconnaît que la littérature peut engendrer des perceptions nouvelles, l'originalité des écrits de Perec réside dans le travail sur un fonds commun, sur le monde quotidien.

---

peut être considéré comme le modèle même de 'l'art de la pratique' que Certeau cherche à cerner. » (Sheringham, 2013, p. 230)

[371] Robert Bresson s'exprime ainsi : « Attraper des instants. Spontanéité, fraîcheur. » (Bresson, 1983, p. 32)

[372] Sheringham remarque que les interrogations de Perec se concentre sur quatre axes : sociologique (comment regarder le quotidien), autobiographique, ludique (écrits générés par des contraintes) et romanesque (goût pour le récit) (Sheringham, 2013, p. 257)

L'expérimentation de Perec renverse radicalement le conditionnement et entraîne des perceptions nouvelles de la réalité. Sheringham remarque justement que « [l]'observation du quotidien [chez Perec] entraîne en elle-même une transformation de l'attention, rendant visible ce qui était, selon le dire de Perec, masqué par l'étroitesse de nos manières habituelles de voir. » (Sheringham, 2013, p. 281)[373]

L'enjeu de l'écriture de Perec se situe entre une lecture intime de la réalité (que ce soit des souvenirs personnels par exemple) et des descriptions « neutres » (à la deuxième personne du singulier dans *Les Choses*, ainsi que des listes factuelles de choses matérielles observées avec minutie). Il s'agit d'une double tentative pour l'auteur (tant pour soi que pour les lecteurs) : sortir des habitudes pour accéder au présent sans présomptions[374], ainsi que faire sortir les souvenirs de l'oubli afin de rendre « la mémoire active »[375].

Dans son entretien avec le poète Franck Venaille (Perec, 1990b), Perec différencie trois aspects cruciaux dans le « travail sur la mémorisation » par rapport à l'écriture : premièrement « la quotidienneté complètement mise à plat » (je dirais observée et inscrite à la fois), deuxièmement la recherche de sa propre histoire d'une manière traditionnelle (disons se rappeler des choses) et troisièmement « la mémoire fictionnelle », c'est-à-dire une mémoire qui aurait pu appartenir à l'auteur (comme une sorte d'appropriation). À ces trois aspects, Perec ajoute un quatrième finalement, à savoir « l'encryptage » : « la notation d'éléments de souvenirs dans une fiction comme *La Vie mode d'emploi* mais à l'usage pratiquement interne » (Perec, 1990b, p. 86). L'auteur de l'entretien remarque donc que ce que Perec écrit est à l'origine lié au vécu ou lié à la fiction de ce vécu que Perec organise lui-même (Perec, 1990b, p. 89). J'ai

---

[373] Avec les mots de Robert Bresson : « Retouche du réel avec du réel. » (Bresson, 1983, p. 53)
[374] « Pour moi c'est cela le véritable réalisme : s'appuyer sur une description de la réalité débarrassée de toutes présomptions. » (Perec, 1990b, p. 90)
[375] « Dans le cas de *Je me souviens*, ce sont des souvenirs qui sont provoqués, des choses oubliées que je vais faire resurgir, une anamnèse, c'est-à-dire le contraire de l'oubli. » (Perec, 1990b, p. 81)

d'ailleurs souligné tout au long de la thèse l'importance de l'organisation du vécu. Chez Perec, il s'agit d'une organisation spécifique, la description.

> C'est un vécu qui ne sera jamais appréhendé [...] par la conscience, le sentiment, l'idée, l'élaboration idéologique ! Il n'y a jamais psychologie. C'est un vécu à ras de terre, ce qu'on appelait à *Cause commune* le bruit de fond[376]. C'est le vécu, saisi au niveau du milieu dans lequel le corps se déplace, les gestes qu'il fait, toute la quotidienneté liée aux vêtements, à la nourriture, au voyage, à l'emploi de temps, à l'exploration de l'espace. [...] La soumission au vécu étant un travail de description minutieux. (Perec, 1990b, p. 89-90)

Perec rajoute, en réaction à la remarque de Venaille cité ci-dessus concernant l'organisation, que la vie détruit continuellement le travail de mise en ordre fixé dans les classements et les inventaires, et ainsi nos souvenirs sont voués à l'inexactitude (Perec, 1990b, p. 91). Ce que l'auteur cherche à atteindre dans son travail, c'est la manière dont le vécu lui est « redonné » (Perec, 1990b, p. 91). Sachant que ce qu'il écrit rapporte une chose qui n'est plus, c'est l'inscription et la trace qui sont au cœur de sa création[377].

Le but de son entreprise littéraire est de partager l'objet produit à partir des inscriptions du vécu afin de susciter la « sympathie » des lecteurs qui arrivent à se projeter dans ce travail et font appel à leur propre mémoire.

> Tout le travail étant à faire partager aux autres, faisant partie de quelque chose dont l'aboutissement est un objet matériel, le livre, qui appartiendra aux autres, qui sera partagé, échangé. Tout cela est une approche de ma propre histoire mais dans la mesure seulement où elle est collective, partageable. [...] L'idée sera que tout le monde pourrait écrire *Je me souviens*, mais personne ne pourrait écrire les 455 « je me souviens » qui sont dans ce livre, que personne ne pourrait écrire les mêmes. C'est comme dans la théorie des ensembles, je partage avec X des souvenirs que je ne partage pas avec Y et dans le grand ensemble de nos souvenirs chacun pourrait se choisir une configuration unique. C'est la

---

[376] La notion perécienne « infra-ordinaire » désigne ce « bruit de fond qui constitue chaque instant de notre quotidienneté » (Perec, 1990a).

[377] Robert Bresson considère que la photographie est ce médium descriptif par essence, c'est-à-dire « l'image brute limitée à la description » (Bresson, 1983, p. 115).

> description d'un tissu conjonctif, en quelque sorte, dans laquelle toute une génération peut se reconnaître. (Perec, 1990b, p. 92)

Je trouve remarquable le soin de Perec de souligner ce « mouvement qui, partant de soi, va vers les autres » (Perec, 1990b, p. 92) grâce à l'écriture ; autrement dit grâce à la création dans et sur le quotidien. Le but n'étant pas d'élaborer des images mais d'« inventer un mode de description qui puisse rendre visible un certain niveau de la réalité » (Sheringham, 2013, p. 263), alors à la fois collective et intime. Il reste à savoir si la position de l'auteur, dont la critique de la consommation anime bien des ouvrages, sur la création des objets matériels est justifiée alors qu'il place le livre au cœur de l'échange entre l'auteur et son public. Cela vaut-il seulement pour les objets d'art ou pour toute production ?

Toujours sur la question du mouvement de soi vers les autres permis par l'écriture, l'auteur considère que « cela se passe dans cette espèce d'état de suspension. Je crois qu'il y a quelque chose de l'ordre de la méditation, une volonté de faire le vide. » (Perec, 1990b, p. 89). Ainsi le but ultime de ce partage serait-il une tentative d'atteindre une « vraie vie », une « réalité » dans laquelle l'ego se dissout selon la philosophie orientale ? Ou plutôt une vie qui s'inscrit dans une réalité sociale partagée, comme la notion de dispositif le sous-tend ?

En conclusion de son ouvrage, tant cité ici, Sheringham avance l'idée selon laquelle « [p]lutôt qu'un contenu, un secteur ou un type d'activité, la notion de quotidien [...] désignerait le fruit d'une attitude, voire d'un comportement spécifique » (Sheringham, 2013, p. 21), qu'il identifie dans l'acte de « prêter attention ». La visée de transformer notre perception dans l'attention portée sur le quotidien est partagée par les trois auteurs mentionnés au fur et à mesure de cette section. De façon significative, cette attention a un rapport avec le travail de la mémoire et la préhension du présent. Pour récapituler, le quotidien, chez Lefebvre, est un lieu intermédiaire pour la création et la réalisation de soi. De Certeau, à son tour, s'intéresse aux opérations quotidiennes non discursives teintes par la ruse. À la lumière de ces interactions créatives, l'auteur soutient que le

dispositif, dans lequel le quotidien est entièrement inscrit, est porté à être transformé. Finalement, dans son œuvre littéraire, Perec s'intéresse au « reste » de tous les jours, que personne ne remarque. L'auteur est régi par une volonté de sortir du conditionnement du regard et de partager une nouvelle vision avec ses lecteurs en se concentrant sur la représentation du vécu partagé en collectivité.

Pour tous les trois auteurs, le rôle de la création dans le quotidien a pour but de se positionner face à la société contemporaine. Je me suis donc questionnée sur ce que ces auteurs désignent comme action créative à entreprendre dans le quotidien et à partir de quelle nécessité.

4.3.4 Michel Foucault

Maintenant, je tente de lier ces stratégies de création à celles analysées par Foucault. Ce dernier s'intéresse quant à lui à la mise en discours de l'ordinaire. Il rédige son texte intitulé *La vie des hommes infâmes* (Foucault, 1994e) pour servir de préface ou d'introduction à ce qu'il appelle une « anthologie d'existences ». Le projet éditorial ayant été abandonné, Foucault en a publié finalement la déclaration d'intention en 1977[378]. Il s'intéresse à un moment particulier : quand le pouvoir s'abat sur la vie des gens ordinaires. L'auteur met de l'avant l'idée que la vie de ces derniers ne devient intelligible qu'à partir du moment où un dispositif extérieur s'y intéresse.

> Le pouvoir qui a guetté ces vies, qui les a poursuivies, qui a porté, ne serait-ce qu'un instant, attention à leurs plaintes et à leur petit vacarme et qui les a marquées d'un coup de griffe, c'est lui qui a suscité les quelques mots qui nous en restent ; soit qu'on ait voulu s'adresser à lui pour dénoncer, se plaindre, solliciter, supplier, soit qu'il ait voulu intervenir et qu'il ait en quelques mots jugé et décidé. Toutes ces vies qui étaient destinées à passer au-dessous de tout discours et à disparaître sans avoir jamais été dites n'ont pu laisser de traces – brèves, incisives, énigmatiques souvent – qu'au point de leur contact instantané avec le pouvoir. (Florence, 2009, p. 12)

[378] Le texte a été réédité à plusieurs reprises : (Foucault, 1994e) et (Florence, 2009).

L'attention de Foucault se concentre sur deux dispositifs dans son analyse, celui du pouvoir et celui de l'écriture, qui conjuguent un moment particulier où l'infime devient infâme.

Dans la dernière partie de ce court texte, Foucault se penche sur la littérature en général, qui serait inscrite elle-même dans un dispositif qui vise à faire avouer aux gens qui ils sont dans la part la plus nocturne d'eux-mêmes. Dans les mots de l'auteur : « Plus que toute autre forme de langage, elle [la littérature] demeure le discours de l''infâmie' : à elle de dire le plus indicible – le pire, le plus secret, le plus intolérable, l'éhonté. » (Florence, 2009, p. 30) L'auteur constate que la littérature est à l'intérieur d'une économie de discours de vérité. Ainsi, il soutient que l'invention du roman moderne génère une nouvelle fonction à la littérature, à savoir que celle-ci incite à dévoiler l'infâme dans les limites de l'infime[379].

*Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*est un autre texte de Foucault qui analyse et commente directement le mémoire d'un homme ordinaire, devenu célèbre : Pierre Rivière (Foucault, 2007). Le mémoire de Rivière, parricide du XIX^{e} siècle, a été rédigé pour sa propre défense dans la maison d'arrêt de Vire. Il est présenté par Foucault, dans un ouvrage collectif portant le même titre, sous l'angle de la mise en discours. Ce dernier se manifeste à deux niveaux : par rapport à la description de la vie rurale et surtout à l'inscription d'une vie qui n'était pas destinée à faire trace, qui était vouée à disparaître[380]. À la lumière du texte *La vie des hommes infâmes*, le mémoire de Rivière serait sans doute ce que Foucault appelle au sens fort « littéraire », puisqu'il affiche le récit d'une vie obscure, une vie réduite à quelques mots : une « vie poème ».

Ces deux textes de Foucault partagent un intérêt fort pour les vies qui sont vécues dans le quotidien et qui, seulement une fois abattues par le pouvoir, s'inscrivent dans les

---

[379] Rappelons, que pour le projet d'écriture de Perec, la littérature constitue une archive de l'infime (pour lui-même) (Perec, 1989).

[380] Il est toutefois à noter qu'au moment de l'écriture, Rivière est enfermé et exclu de l'ordinaire.

discours. Ce qui lie Foucault aux auteurs cités plus haut réside dans le rapport entre pouvoir et action. Lefebvre, de Certeau et Perec se concentrent sur les actions à entreprendre en tant que création afin d'offrir une nouvelle vision de la réalité. L'action créative est souhaitée (Lefebvre), analysée (de Certeau) et expérimentée (Perec). Quant à Foucault, la problématique est posée inversement, à partir du pouvoir qui agit sur l'individu. Dans le cas de Rivière, grâce au pouvoir qui agit, se dévoile en lui un besoin qui est de raconter sa propre vie. Quoi que ce soit qui pousse Rivière à écrire, se met à l'œuvre sa créativité. En parlant de sa vie ordinaire, il décrit indirectement le quotidien. Il met en forme sa vie dans un récit, ainsi il forme une nouvelle idée du quotidien.

En prenant de la distance avec les écrits de ces auteurs, je remarque qu'ils décrivent des situations avec des contrepoints : d'un côté, l'individu qui agit sur le dispositif et, de l'autre, en même temps, le dispositif qui agit sur l'individu. Ces mouvements dialogiques pourront être appliqués à ma thèse-création. Bien qu'aujourd'hui les vies inaperçues n'existent pas de la même manière (pensons à l'effet d'Internet et de ses réseaux sociaux) qu'à la période étudiée par Foucault (entre le XVII^{e} siècle, *La vie des hommes infâmes*, et le XIX^{e} siècle, *Moi, Pierre Rivière*), ma thèse-création constitue une forme d'inscription qui repose à la fois sur les images, les sons et l'écriture.

Il s'agit alors, en premier lieu, de reconnaître une inscription de pouvoir « par le haut » dans ma pratique artistique. L'université, et d'une façon originelle le *Rapport Rioux* qui transforme l'enseignement des arts à l'université au Québec (la manière dont les communautés des artistes, les chercheurs en arts vont représenter et constituer l'université comme pouvoir), s'accaparent mes capacités à créer, c'est-à-dire à traduire ou retraduire une expérience quotidienne selon les règles établies au doctorat en recherche-création. Il ne faut bien évidemment pas renier l'agentivité dont je fais preuve en tant qu'auteur. Je me questionne par conséquent sur le discours que génère mon acte de création par rapport aux discours déjà établis. Quand est-ce que l'inscription « par le bas », personnelle et créative, se produit-elle et se diffuse-t-elle ? Le fait d'enregistrer, c'est-à-dire produire une trace de mon quotidien et de le partager

sous la forme d'une exposition génère-t-il du discours sur le discours ? Autrement dit, à quel moment cela rentre-t-il dans un système qui va le canaliser jusqu'à ce qu'il y ait discours sur cet acte ?

Bien évidemment, ces questions sont impossibles à répondre. Je procède dans cette recherche-création par problématisation : un pas en avant, un pas de côté. Les analyses des processus de création dans la vie quotidienne de Lefebvre, de Certeau, Perec et Foucault m'ont aidé à réorienter ma problématique de la pratique artistique comme « constitution de soi » pour l'interpréter dans son rapport au dispositif.

4.3 La pratique artistique à la lumière du « processus *bioculturel* »

Dans ce quatrième chapitre dédié au dispositif, je me suis penchée premièrement sur la transparence et l'opacité comme idéologies dans la société et deuxièmement sur le rôle du processus de création dans le quotidien sous l'angle des écrits des quatre auteurs (Lefebvre, de Certeau, Perec et Foucault). Dans cette dernière section du chapitre, le défi ne consiste pas seulement à réorienter les enjeux de la pratique artistique vers les enjeux sociétaux, comme je l'ai formulé dans les précédentes sections, mais également à reconnaître et mettre de l'avant l'aspect *bioculturel* de l'évolution humaine grâce à la pratique artistique. La plasticité de notre cerveau, et l'adaptation humaine en général, est un sujet qui me fascine depuis longtemps. À propos de la mémoire, j'ai pu expliciter mon intérêt pour les sciences, en occurrence pour les neurosciences. À la fin de cette thèse, j'aimerais emprunter une perspective écologique afin de m'interroger sur la manière dont je me façonne par ma pratique artistique et comment mon travail, à son tour, façonne mon environnement.

Je voudrais, alors, ouvrir la réflexion sur le dispositif par rapport à la lumière de l'évolution humaine. Si le premier renvoie généralement à un concept pour comprendre les dynamiques sociales complexes, cette complexité est à penser dans le contexte d'une histoire humaine très longue. Car celle-ci se caractérise en tant que processus biologique, certes, mais également culturel. La capacité d'établir des rapports

interpersonnels et sociaux complexes, de développer le langage et de recourir aux technologies définit la particularité du développement humain. Si « le dispositif, lui-même, c'est le réseau que l'on peut établir entre les éléments » (Foucault, 1994k, p. 299), on peut se poser la question de savoir comment le social est déjà inscrit dans un « processus bioculturel » (Hublin, 2017). De ce point de vue, c'est l'analyse du fonctionnement humain qui est concernée par le biais de la pratique artistique. Ma pratique artistique me permet de réfléchir à ce « processus bioculturel », et, donc, ne fait pas la représentation de l'évolution humaine.

Le paléoanthropologue Jean-Jacques Hublin confirme dans ses recherches et ses cours au Collège de France que le « processus bioculturel » est l'essence même de l'évolution humaine (Hublin, 2017, p. 33). Cela confirme mon intuition selon laquelle l'humain façonne son milieu. D'une certaine manière, ce serait faux de présenter l'adaptation comme une détermination par l'environnement tandis que l'humain y participe en développant des prises pour façonner cet environnement, qui devient son environnement. Ce processus, que l'écologie appelle la « construction de niche », génère le changement de son propre mode de vie et de son environnement[381]. Dans les mots du chercheur Arnaud Pocheville,

> par leurs activités (construction de terriers, sécrétion de substances chimiques, consommation de proies, etc.), les organismes modifient leur environnement, d'une façon telle que les pressions de sélection qu'ils subissent en retour puissent être modifiées. La niche est définie comme l'ensemble des pressions évolutives, et la construction se réfère à leur modification. (Pocheville, 2010, p. 16)

Selon Jean-Jacques Hublin, l'*homo sapiens*, contrairement à d'autres hominines, a fait preuve d'une gestion d'énergie unique, menant, d'un côté, à l'accroissement spectaculaire de son cerveau (pas seulement de grande taille mais de longue

[381] « Au sens écologique du terme, c'est un exemple de 'construction de niche', c'est-à-dire de modification par une espèce de son environnement pour y créer les conditions favorables à sa survie et à son développement. » (Hublin, 2017, p. 33)

maturation)[382] et, de l'autre, à des liens sociaux et affectifs complexes (Hublin, 2017). En étudiant la « construction de niche » de *l'homo sapiens*, l'auteur constate :

> Tout au long de l'évolution humaine, on assiste ainsi à l'externalisation de fonctions biologiques essentielles, grâce à la complexification constante de nos capacités cognitives, à la maîtrise du langage et de technologie. C'est cette externalisation du biologique vers la technique et le social qui a finalement permis à l'homme de s'adapter à tous les milieux, de façon flexible et surtout de façon *réversible*. (Hublin, 2017, p. 33-34)

Moi-même, je me suis intéressée au rôle que joue l'externalisation des fonctions biologiques par rapport à la mémoire. De plus, il s'avère que l'enjeu de l'externalisation se retrouve dans la transmission, à savoir dans la redistribution et les transferts d'énergie vers les enfants et dans l'apprentissage des savoir-faire. Ainsi, la structure de la parenté des hommes témoigne d'une « reproduction bioculturelle » selon l'auteur (Hublin, 2017, p. 44).

> Dans l'interaction entre le culturel et le biologique, il est fascinant de constater que la complexité des sociétés humaines est en grande partie dépendante de facteurs développementaux. C'est véritablement par les enfants que nous sommes devenus humains. Mais, en retour, c'est l'environnement technique et social très sophistiqué que les hommes ont su créer et l'aménagement artificiel de leur niche écologique qui ont permis l'appropriation de modèles de développement si particuliers au sein des primates. (Hublin, 2017, p. 56)

En résumé, la particularité du développement humain[383], qui réside dans la technologie, le langage et la complexité sociale, aux dires de Hublin, permet de voir comment

---

[382] « Avec l'homme moderne, nous allons assister à un autre type d'externalisation. Celle-ci concerne des fonctions cognitives : manipulation des symboles, représentations du monde extérieur mais aussi des mythes, stockage mémoriel qui s'exprime sur des supports matériels. Ce monde peuplé de signes et d'images, qui nous est si familier, n'a émergé qu'au cours de la préhistoire récente. Il exprime la complexité sociale presque infinie de l'homme moderne qui étend son emprise sur la planète au cours des derniers 50 000 ans et remplace toutes les formes archaïques qu'il rencontre sur son passage. Sans doute l'étendue des réseaux sociaux qu'il est capable de développer surpasse-t-elle celle de toutes les autres formes d'hominines. Dans ces réseaux s'exprime la solidarité de coalitions d'individus et de groupes dont les forces, les savoir-faire et la créativité peuvent s'additionner quand le besoin s'en fait sentir, mais aussi s'accumuler à travers le temps dans un processus d'innovation toujours plus rapide. » (Hublin, 2017, p. 53-54)

[383] Hublin précise que « L'utilisation de supports de mémoire externes et de machines qui savent compter et même raisonner nous permet en fait d'appliquer nos capacités cognitives à d'autres tâches. La modification constante de notre environnement, la manipulation du génome d'êtres vivants, commencée

l'homme a de tout temps modulé son environnement et son propre développement grâce à ses activités. Je note que c'est précisément grâce à ce niveau de sophistication des capacités humaines que l'auteur prononce son discours inaugural au Collège de France sur un tel sujet : nul doute, c'est grâce aux nouvelles technologies de recherche (séquençage de l'ADN et de protéine fossile, analyse isotopique, *etc.*), au perfectionnement de son raisonnement et à son lien, au minimum, avec une communauté de chercheurs.

Puisque la pratique artistique est agissante, à travers les engagements et les techniques développés, on peut y voir une part de ce qui se joue en tant que spécificité humaine. La problématisation privilégiée dans cette thèse coïncide avec les particularités de l'évolution humaine définies par Hublin (Hublin, 2017) : l'usage de la technologie au regard de l'éthique, le langage au regard de l'esthétique et la complexité de la vie sociale au point de vue de la politique. En conséquence, cela revient à dire que le « souci de soi et des autres » est fondamentalement humain. Le « souci de soi » n'est pas à comprendre au niveau symbolique mais, au sens d'une action qui vise un modelage de soi et de son environnement ; de là l'intérêt de se tailler une place dans le dispositif.

Le *rapport Rioux,* cité à la fois dans le premier chapitre consacré à la méthodologie et dans le deuxième chapitre de la thèse, rejoint cette vision du rôle de la création dans la vie quotidienne. L'objectif de ce rapport est de fonder une éducation qui aboutit à la formation de « l'homme normatif », et non pas celui normal. Cet « homme normatif » se caractérise par son pouvoir de « créer et assumer des normes » (Rioux, 1968). Les

---

par les premiers fermiers néolithiques, le temps de plus en plus long que nous prenons pour apprendre à devenir adulte et l'âge de plus en plus tardif auquel nous commençons à nous reproduire, enfin le caractère de plus en plus artificiel de la reproduction humaine, tous ces changements de plus en plus rapides dont nous sommes des témoins inquiets ne sont pas les errements malheureux de sociétés postindustrielles. Ils sont la continuation logique, inexorable, d'une évolution commencée il y a deux millions et demi d'années. La comprendre, c'est éclairer notre présent et peut-être nous aider à maîtriser notre futur. » (Hublin, 2017, p. 57)

auteurs du rapport ont tous reconnu le rôle de l'éducation et en général de la transmission, toute discipline confondue, dans ce processus d'émancipation.

Bref, les analyses de Hublin m'aident à penser ensemble l'interaction du culturel et du biologique, à la fois à l'égard de la compréhension de l'évolution humaine (sa spécialité) que celle de la pratique artistique (mon champ d'intérêt). Entre ces deux aspects de l'interaction, évolutionnaire et artistique, je noue un lien grâce aux réflexions de Foucault et Dewey. Ces auteurs mettent de l'avant l'importance de considérer ce qui est vital et ce qui est artistique à égal. Réfléchir ainsi sur la pratique artistique, au-delà de ses contraintes économiques et de sa reconnaissance symbolique, qui constituent les axes plus courants de son analyse, me semble essentiel. Ma question à la fin de cette thèse concerne toujours la force de mes actions dans la mesure où je m'interroge sur ce que je peux faire[384]. Autrement dit, quelle est la place que j'occupe et que l'on me laisse occuper à l'intérieur du dispositif ?

Dans cette thèse-création, je ne me suis pas contentée d'écrire, d'enregistrer, de monter, mais j'ai également exposé le processus ouvert de la recherche-création. Le partage se fait donc autour des objets (la diffusion de la production artistique et la dissertation) et des méthodes. Si, en tant qu'auteur, je *donne* quelque chose à vivre et à penser, ce serait la tentative de mon processus de subjectivation à l'œuvre en tant que pratique.

---

[384] Dans cette question éthique, « que puis-je faire ? », résonne avec l'impératif moral d'une autre époque, celle du philosophe Emmanuel Kant, soit « que devrais-je faire ? ». La question de « Was soll ich tun? » chez Kant fait appel à l'impératif catégorique, c'est-à-dire à la validité de la loi morale de façon inconditionnelle. Kant reconnaît la morale, la bonne volonté comme l'autorité (Kant et Dussert, 2011). La valeur absolue de la vie amène à l'ultime question : « que puis-je espérer ? » en fonction de la relation entre, à la fois, la foi et la connaissance.

CONCLUSION

La pratique artistique ne relève pas uniquement de la production, mais de la problématisation des actes posés et des techniques développées. Elle apporte une connaissance ancrée dans l'expérience de la création – dans mon cas, le sujet se constitue comme objet d'étude – qui se distingue des analyses de l'historien de l'art ou du philosophe. Elle teste la souplesse de l'artiste-chercheur de se transformer au risque d'être emporté par ses bifurcations. Elle combat l'évidence historique de la compréhension de l'art en tant qu'ensemble d'œuvres. C'est contre cette pensée figée que j'en ai appelé aux « arts d'existence ». C'était le but premier de ma réflexion : forger une pratique vidéo et sonore et une écriture autoréflexive qui ne s'épuisent pas, et ainsi s'assurer de se tailler une place dans la société où puisse se renouveler le quotidien. La pratique artistique, ce qui pousse à agir et à briser les mécanismes du sens commun, permet au « souci de soi et des autres » de se développer. Elle fait affleurer l'intimité et ouvre la sensibilité à l'agitation de la vie quotidienne.

La recherche-création dans laquelle ma pratique artistique s'inscrit ne devrait pas être subordonnée aux interprétations savantes qu'elle suscite. Elle devrait être considérée comme étant leur égale, en ce qu'elle pense et fait penser pour elle-même, d'une manière différente que la philosophie et les sciences. Ce dilemme du savoir issu de ma pratique artistique en recherche-création est au cœur de cette thèse-création. En voulant m'assurer qu'on n'y donne pas de solution factice, je me suis employée à penser *à partir de* ma pratique artistique. Problématiser ne se fait pas sans incertitudes. Je me suis retrouvée alors, au cours de la réalisation de cette thèse-création, autant pour l'exposition que pour la rédaction, dans une position double, soit *dans* et *au-dessus de* ma pratique artistique. Produire un discours et être réflexive, mais surtout,

problématiser. Au final, c'est précisément cette tension entre la recherche-création et ce qui lui échappe qui m'a animée dans l'accomplissement de cette thèse.

Le point de départ de ce parcours ne réside pas dans une *prescription* de penser. C'est une éthique de travail issu d'un intérêt personnel, une intuition au départ qui s'est développée et a finalement pris plusieurs formes : cette thèse et l'installation intitulée *Traversée*. Dans cette perspective éthique, mais aussi esthétique et politique, le pari était de m'approprier la pensée de Michel Foucault sur le « gouvernement de soi et des autres ». Le décès prématuré de l'auteur n'a pas permis le développement complet du concept d'« arts d'existence ». Foucault a dû rester quelque peu flou sur ce terme. Il n'empêche que c'est cette idée de considérer la vie (*bios*) comme œuvre qui m'importe. J'ai tenté de concrétiser cette pensée dans ma pratique, pas seulement en me l'appropriant, mais en lui redonnant un caractère aux plans plastique et de l'écriture. Ainsi, ma contribution ne se résume pas à une filiation philosophique, mais elle se veut le prolongement pratique et théorique d'une pensée peu élaborée par l'auteur sur les « formes de vie ».

L'objectif de cette thèse est ambitieux. Elle a pour finalité de développer une pratique artistique en recherche-création et renforcer sa cohérence (ou encore façonner son cadrage) par l'appropriation des notions foucaldiennes. « Arts d'existence », « techniques de vie », « dispositif » : les trois termes empruntés à Foucault forment la triade problématique du « souci de soi et des autres ».

Le « souci de soi et des autres » (*epimeleia heautou* en grec, *cura sui* en latin) apparaît chez Foucault, dès son ouvrage sur *l'Histoire de la sexualité* (1976-1984) et ses cours au Collège de France de la même période, grâce à sa recherche historique sur la conduite de vie sociale et personnelle. L'auteur démontre que la compréhension de ce terme a été dissemblable au cours de l'histoire. Mais dans toute la philosophie antique, il a été envisagé comme un devoir et une technique. C'est dans ce sens éthique et technique, en tant qu'exercices de soi sur soi qu'il faut le comprendre. Ces exercices effectués dans un espace où le sujet se retire en soi-même, sont essentiels pour que

celui-ci s'équipe de ses vérités. Ses vérités aident à dessiner sa conduite personnelle. Elles ne servent pas pour autant pour une quelconque revendication de la conduite des autres. D'après Foucault, le « souci de soi » désigne cette activité : occuper la place qui convient dans la société grâce à la connaissance de soi et d'un certain nombre de règles de conduites. Se soucier de soi n'exclut alors pas le problème des rapports aux autres. L'objectif ultime du « souci de soi et des autres » devient l'accomplissement total de la vie, comme une œuvre d'art.

En faisant mien ce concept, j'ai découvert toute la richesse de la réflexion de Foucault qui converge dans ses derniers écrits sur l'« art de vivre ». La triple problématique que l'auteur a exploré toute sa vie, le pouvoir-savoir-subjectivation, se trouve là. Le fondement foucaldien de cette thèse s'est déployée devant moi parallèlement à l'avancée de la réalisation de l'exposition et de la rédaction de la thèse.

La première partie de la problématisation de ma pratique artistique sous l'angle du « souci de soi et des autres » aura servi à concevoir celle-ci en tant qu'engagement en lien avec ce que Foucault appelle la « pratique de liberté » et la « constitution de soi ». Ces deux termes ne tentent pas de développer et de revendiquer ce que serait le soi, mais plutôt le conçoivent à partir de ce que le soi entreprend comme acte réflexif et créatif. Cette idée a fait entièrement écho à mes préoccupations concernant la posture à trouver outrepassant ma fonction identitaire (artiste, chercheure, commissaire d'exposition, historienne de l'art) et la « pratique du pouvoir ». Grâce à ma pratique artistique et à plusieurs autres ayant eu cours les dernières décennies un lien étroit a été établi entre art et vie que j'ai confirmé avec la pensée de Foucault.

En conséquence, dans le deuxième chapitre, je me suis intéressée à examiner ce que le « souci de soi et des autres » désigne concrètement dans ma vie. Il revient à trois actes déterminants – enregistrer, cultiver la mémoire et poursuivre la pratique artistique – qui constituent une éthique de création. L'engagement par l'enregistrement permet d'abord de prêter attention au quotidien, à ce qui va de soi et de tenter d'y vivre pleinement ses expériences. Il désigne également le cadrage que j'effectue dans et sur

le quotidien. Les captations issues de ce cadrage sont primordiales dans l'appréhension du monde qui m'entoure, à la fois dans l'observation et dans l'action, car elles orientent déjà ma compréhension de celui-ci. Finalement, le stockage des captations sur les supports de mémoire, que ce soit la carte mémoire de ma caméra, de l'enregistreuse ou le disque dur de mon ordinateur, permet de faire reposer la matière récoltée tout en préservant le travail accompli avec les enregistrements. L'engagement se manifeste également au niveau de l'activité concernant la mémoire. J'ai initié cette réflexion en lien avec l'usage de la technologie à ma disposition et son rapport à la mémoire. Elle m'a amenée ainsi à penser les *arts de la mémoire*, c'est-à-dire les pratiques qui favorisent, premièrement, l'activation de la mémoire grâce aux revisionnements des enregistrements vidéographique et sonore ; deuxièmement, la réorganisation de ces aide-mémoires ; et troisièmement, la préoccupation de me confronter au futur avec un équipement composé de ce qui fait sens dans ma vie, c'est-à-dire un « discours secourable » dans les mots de Foucault. Le dernier niveau d'engagement discuté dans ce deuxième chapitre est celui qui conjugue l'existence et l'art : l'« esthétique de l'existence ». J'ai tenté de comprendre la création dans mon quotidien en tant que pratique artistique, considérée à la fois comme recherche-création et comme mode de vie centré sur le « souci de soi et des autres ».

De cette exploration découlera la deuxième partie de la problématisation de ma pratique. Elle aura procuré des précisions quant aux stratégies et à la mise en œuvre de ma pratique sous l'angle du concept de « techniques de vie » de Foucault. Le cadrage et la superposition sont les deux techniques identifiées dans ma compréhension pragmatique du « souci de soi ». J'ai aussi observé comment ces techniques se manifestent dans les œuvres de Line Nault, Aki Onda et John Price.

Le développement du troisième chapitre s'est consacré ainsi à l'analyse des deux techniques auxquelles j'avais eu recours. Le premier, soit le cadrage a été remis en perspective par rapport au « gouvernement de soi », compris comme gestion liée à la préoccupation principale du « souci de soi ». J'ai soutenu que la source du bon

gouvernement est la connaissance de soi qui se repose sur la prise en compte de la « *constitution* de soi » et non pas de sa *construction*. Une des techniques qui participe à cette prise en compte est l'« écriture de soi » chez Foucault. En m'appropriant ce terme et en le plaçant dans le contexte général de ma technique de cadrage, j'ai instauré le concept de l'« écriture vidéographique et sonore de soi ». Elle désigne une des formes d'actions exercées de soi sur soi dans le quotidien par les enregistrements vidéo et sonore. Ces enregistrements mettent en place une écriture prenant part au cadrage du quotidien. Le cadrage et le *sur*cadrage ont également été examinés par rapport au montage. J'ai établi les liens entre le montage cinématographique, le mixage vidéographique et la composition numérique afin d'expliciter comment ces agencements employés dans ma pratique artistique permettent de rendre compte de ma constitution et, ce faisant, de mieux me gouverner comme sujet. Le dernier type de cadrage étudié dans cette thèse est celui du montage spatial à l'œuvre dans l'installation *Traversée*. Comme les agencements précédents, celui-ci s'inscrit dans la même perspective de problématisation de la création dans le but de refléter une série de décisions qui témoigne du « souci de soi ». De plus, l'installation forme un mini laboratoire du « souci de soi » pour les spectateurs dans la mesure où ces derniers expérimentent leur propre sensibilité (présence, attention, interaction) face à la mienne développée grâce aux différentes « techniques de vie ». La superposition comme mise en forme de couches feuilletées et transparentes a été reconnue comme la deuxième « technique de vie » employée dans ma pratique. Il s'agit des couches d'images et de sons, au sens concret, et des souvenirs et de la pensée, au sens figuré. Se préoccuper du degré d'opacité et de transparence de ces couches en premier lieu, ainsi que de l'origine de celui-ci avec la reproduction numérique en deuxième lieu et de la spécificité des matières mises en œuvre en troisième lieu, revient à poser une réflexion sur comment la superposition façonne la perception et la compréhension du vécu.

La troisième partie de la problématisation de ma pratique réoriente les éléments de mes considérations précédentes sur le « souci de soi et des autres » vers l'inscription de la pratique artistique dans un champ plus large : celui de la société ou du « dispositif »,

dirait Foucault (à ne pas confondre avec le dispositif au sens commun). Cette dernière partie de la problématisation aura aidé à se figurer ce que le processus de création dans la pratique artistique peut projeter au niveau sociétal. J'ai discerné la force de l'art, avec Jacques Rancière, dans le « partage du sensible » qui est, dès son origine, éthique, esthétique, et aussi politique.

Par voie de conséquence, le quatrième chapitre de la thèse, toujours motivé par la recherche d'une conduite, a remis en question les idéologies de la transparence et de l'opacité. L'enjeu tenait d'une considération quant à la place que j'ai pu me tailler dans le « dispositif » grâce à la pratique artistique. Cette place où je me retire, celle de l'intimité donc, est crucial pour le « souci de soi et des autres » : elle permet de « prendre soin de soi » et de se prononcer avec une voix courageuse et libre, d'articuler un « dire-vrai » dans les mots de Foucault. La deuxième section du chapitre agit comme une loupe qui permet d'appréhender le processus de création dans le quotidien : les idéologies qui entourent le quotidien, au moment où ce dernier est au cœur d'une réflexion générale dans les années 1970-1980, et les pratiques artistiques qui tentent de le transformer. Les quatre auteurs que j'ai choisis, à savoir Henri Lefebvre, Michel de Certeau, Georges Perec, Michel Foucault, se sont imposés la tâche de porter attention à ce qui échappe habituellement dans la vie et d'en faire sens. Ces volontés affirmées de s'intéresser à l'infime rejoignent mes propres préoccupations et m'aident également à me positionner par rapport à un quotidien qui est d'une toute autre nature aujourd'hui. Dans la troisième partie de ce chapitre, j'ai explicité la pratique artistique en ce qui attrait à l'interaction entre le culturel et le biologique au fil de l'évolution humaine, énoncé dans le « processus *bioculturel* ». À l'aide du concept de la « construction de niche » en écologie, j'ai interrogé en quoi l'humain se façonne et façonne son environnement. J'ai formulé, alors, que le « souci de soi et des autres » est à comprendre comme étant d'une qualité essentiellement humaine.

Faisant un bref retour sur la démarche qui m'a conduit à achever cette thèse-création, il m'apparaît clairement que je ne me suis pas seulement appropriée les notions

foucaldiennes, mais, de manière plus systématique, que j'ai entièrement adopté la méthode foucaldienne de problématisation. Le résumé du développement de la thèse ci-dessus en témoigne par son élaboration.

La question de recherche, fixée dans l'introduction de la thèse, en tant que fondation de cette problématisation, m'a animée tout au long de la recherche-création. Réaliser la subjectivation par le processus de création demande un rapport intime de soi à soi afin d'explorer les réflexions éthique, esthétique et politique. Le travail sur soi s'effectue dans ma pratique artistique précisément sur ces trois niveaux. Premièrement, au niveau de l'engagement, il s'agissait d'enregistrer le quotidien, de cultiver la mémoire et de poursuivre la pratique artistique. Deuxièmement, au niveau des « techniques de vie », j'ai employé d'abord la technique du cadrage et du *sur*cadrage de la vie quotidienne grâce aux enregistrements vidéographiques et sonores, et au montage dans la salle de montage et dans la salle d'exposition ; ensuite avec la technique de superposition opérant une recherche de degré d'opacité et de transparence et des matières appropriées. Troisièmement, au niveau du dispositif sociétal, j'ai établi une pratique qui vise une transformation de soi et de son environnement. En somme, ce processus de création m'a permis d'interroger mon rapport à moi-même et aux autres. J'ai interpellé la « constitution de soi » et le « souci de soi et des autres » dont elle relève.

Grâce à ces résultats, je constate aujourd'hui que mes attentes ont été comblées quant à l'ancrage de ma pratique artistique dans la recherche-création. Celle-ci m'a permise d'approfondir ma compréhension à la fois de la pratique artistique et des concepts foucaldiens. Malgré de nombreuses limitations rencontrées au cours de mon cheminement, mon pari initial a donc été relevé.

Une de ces premières limites concernait la routine de travail en recherche-création. Mon interrogation éthique, soit comment bien travailler/vivre aujourd'hui, impliquait une réflexion sur l'articulation pratique de la création et de la recherche, ainsi que la mise en place d'une méthode d'organisation en dehors des cycles heuristiques mis de

l'avant par le programme de doctorat. Le double défi quant aux exigences artistiques et académiques alourdissait cette recherche de fonctionnement. Ainsi, à cette première interrogation s'est rajoutée une deuxième : comment prendre soin de soi dans la pratique artistique en même temps qu'il faut répondre à la fois aux exigences de la création et de la recherche ? En ce qui concerne les décisions pratiques, j'ai été confrontée à la difficulté de générer un discours sur ma production. De plus, malgré le succès de mon exposition, je me suis questionnée sur la façon dont mes intentions et réalisations du « souci de soi et des autres » peuvent être diffusées aux autres. Cette troisième question se posera également sans doute par rapport à cette thèse. J'ai écarté le point de vue extérieur (celui du spectateur) pour favoriser la problématisation seulement à partir de ma propre pratique. Ceci dit, je retiens à quel point il est difficile de mesurer comment une œuvre ou encore une pratique artistique participe au renouvellement des discours dans la société. La dernière limite que j'aimerais soulever à la fin de mon parcours est celui du choix des pistes de réflexions pour les problématisations les plus pertinentes par rapport à ma propre pratique artistique en recherche-création et par rapport au concept foucaldien de « souci de soi et des autres ». J'ai dû accepter le caractère changeant de mon processus de problématisation qui trouvait sa source dans ma pratique *en développement* et de tenter de suivre son mouvement en reconstruisant chaque fois mon appareil théorique. Bien que cette thèse-création trouve sa cohérence depuis ma pratique et de l'appropriation des réflexions de Foucault, cette cohérence ne m'apparaît pourtant clairement qu'à cette étape du processus, soit son aboutissement.

Fin d'un processus, je disais, bien que je considère que la réflexion issue du processus de création se déverse sans cesse dans les nouveaux territoires qui amènent, à leur tour, des nouvelles problématisations possibles. L'ouverture de cette thèse-création se révèle à moi aujourd'hui dans le champ du « care » et plus précisément dans la compréhension que les recherches féministes proposent. Le terme anglais « care » désigne l'acte par lequel on soigne quelque chose ou quelqu'un. Ce concept a marqué la recherche depuis sa naissance en psychologie morale dans les années 1980 et il est devenu un champ

d'études interdisciplinaire à la croisée de la sociologie du travail, de sciences infirmières, de la psychologie, des études du genre, de la science politique, de la philosophie et de la littérature. Les deux pionnières de la première vague des penseurs de l'éthique de la sollicitude (dans le sens d'affection et préoccupation portées à quelqu'un) sont Carol Gilligan (Gilligan, 1982) et Nel Noddings (Noddings, 1984). Elles ont tenté de théoriser la disposition des femmes pour autrui, leur acte de ressentir pour l'autre. La principale critique de leur ouvrage était l'exclusivité du rôle des femmes dans la conception du « care » (Tronto, 2009). Selon Clémence Ledoux, ce terme reste équivoque pour trois raisons : à cause de la délimitation des activités du « care », de « son caractère descriptif et statique » et de « son risque de moralisation » (Ledoux, 2012). Aujourd'hui, plusieurs ouvrages majeurs prolongent et renouvellent la réflexion autour de la notion de « care » pour des nouvelles formulations de liens d'interdépendance. Celui de Fabienne Brugère (Brugère, 2011) est dans la lignée d'une philosophie du « care ». Le trio d'auteurs Pascale Molinier, Patricia Paperman et Sandra Laugier (Laugier *et al.*, 2011) tente de fonder une théorie morale contextuelle du « care ». Sous la direction de Sophie Bourgault et Julie Perreault (Bourgault et Perreault, 2015), plusieurs auteurs québécois font le point également sur ce que serait le « care » aujourd'hui.

À partir de mon expérience de la pratique artistique en tant que « souci de soi et des autres », la prochaine étape serait alors d'envisager comment une pratique de commissariat d'exposition « curatif » pourrait opérer. Il est courant de distinguer le commissaire d'exposition du curateur en se référant à la différence que leurs étymologies suggèrent[385]. Le premier souligne le sens d'une « personne chargée d'une mission », tandis que le deuxième désigne « celui qui a charge de, soin de » (ATILF *et*

[385] « Le curateur n'est pas qu'un commissaire. Léa Bismuth : La différence entre curateur et commissaire n'est pas simplement une question de vocabulaire. On ironise souvent en disant que le mot 'commissaire' appartient au vocabulaire de la police. C'est évidemment excessif, mais il y a là quelque chose de vrai : le commissaire d'exposition penserait peut-être l'exposition comme un tout idéal (en cela, il serait plus proche du conservateur...) alors que le curateur penserait l'exposition comme un geste. L'activité de commissaire d'exposition n'est qu'une facette du métier de curateur. » (Chapuis, 2013) Voir également Glicenstein (Glicenstein, 2015).

al., s. d.). En conséquence de mes expériences, que signifierait être curateur et « prendre soin » des artistes ?

Sans connaître la réponse à la question précédente, le message de cette thèse-création se manifeste clairement : comment prendre soin des autres quand je n'ai pris soin que de moi-même.

ANNEXES

Définitions de la recherche-création dans les institutions subventionnaires au Québec et au Canada

Au niveau fédéral, le Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH) donne les définitions suivantes « *Recherche-création* : Approche de recherche combinant des pratiques de création et de recherche universitaires et favorisant la production de connaissances et l'innovation grâce à l'expression artistique, à l'analyse scientifique et à l'expérimentation. Le processus de création, qui fait partie intégrante de l'activité de recherche, permet de réaliser des œuvres bien étoffées sous diverses formes d'art. La recherche-création ne peut pas se limiter à l'interprétation ou à l'analyse du travail d'un créateur, de travaux traditionnels de développement technologique ou de travaux qui portent sur la conception d'un curriculum. Le processus de recherche-création et les œuvres artistiques qui en découlent sont jugés en fonction des critères d'évaluation du mérite établis par le CRSH. Les domaines pouvant être liés à la recherche-création sont notamment les suivants : l'architecture, le design, la création littéraire, les arts visuels (peinture, dessin, sculpture, céramique, textiles, etc.), les arts du spectacle (danse, musique, théâtre, etc.), le cinéma, la vidéo, les arts interdisciplinaires, les arts médiatiques et électroniques ainsi que les nouvelles pratiques artistiques. [...] *Chercheur-créateur* : Personne dont le travail comprend la recherche et la création d'œuvres d'art. Ce travail peut inclure la formation et le mentorat d'étudiants et de chercheurs postdoctoraux. Les détenteurs de subvention doivent être affiliés à un établissement canadien admissible. » (CRSH, 2012) Le CRSH n'a aujourd'hui aucun programme de bourse spécifiquement dédié à la recherche-création mais le programme

de financement *Talent*, *Connexion* et *Savoir* acceptent des candidatures en recherche-création.

Au niveau provincial, le Fonds de recherche Québec société et culture (FRQSC), à son tour, propose les définitions suivantes : « [*la recherche-création*] est toute activité ou démarche de recherche favorisant la création ou l'interprétation d'œuvres littéraires ou artistiques, de quelque type que ce soit, répondant à toutes les exigences de l'excellence et permettant une présentation publique éventuelle. » (Époque *et al.*, mars 2003) « Un *chercheur-créateur* universitaire est un membre régulier du corps professoral d'une université québécoise, dont la tâche implique des activités de création ou d'interprétation, qui maintient une pratique créatrice soutenue et qui est habilité par son institution à diriger des projets de recherche-création et des étudiants inscrits aux cycles supérieurs » (Époque *et al.*, mars 2003) Dans la revue du FRQSC, qui constitue un document plus récent, nous lisons qu'« *un chercheur-créateur* [est] un membre du corps professoral d'un établissement postsecondaire canadien dont le travail comprend la recherche, la création d'œuvres d'art et la formation d'étudiants de premier, de deuxième ou de troisième cycle. Si les établissements l'acceptent, les professeurs à temps partiel, les professeurs de session, les professeurs émérites, les membres auxiliaires du corps professoral et les conservateurs employés par les universités peuvent être considérés comme des chercheurs-créateurs à condition de répondre aux exigences précisées dans la définition. » (Pérusse, 2012) Le FRQSC avec son programme de financement spécifiquement dédié à la recherche-création (intitulé *Appui à la recherche-création* et établie en 2003) apporte une dimension supplémentaire à la définition de la recherche-création en énonçant que cette démarche doit contribuer « au développement de chacune des formes d'expression, [...] [en offrant un] caractère d'évolution, d'originalité, d'innovation ou de renouvellement par rapport à l'état présent du domaine spécifique ». La démarche doit aussi contribuer « à une reconnaissance accrue des intervenants dans le domaine des arts et des lettres ». (FRQSC, 2016)

Alors que les organismes subventionnaires semblent privilégier l'aspect recherche de la recherche-création, le conseil des arts du Canada (CAC) favorise le volet création artistique. Pour être admissibles, les candidats doivent être reconnus par le Conseil des arts du Canada comme des artistes professionnels. « *Artiste professionnel* [est] un artiste qui : a reçu une formation spécialisée dans son domaine (pas nécessairement dans un établissement d'enseignement) ; est reconnu comme tel par ses pairs (artistes de la même tradition artistique) ; s'engage à consacrer plus de temps à sa pratique artistique, si sa situation financière le lui permet ; a déjà présenté des œuvres en public. » (CAC, 2012)

Le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) a un volet qui « [...] vise à soutenir financièrement la recherche et la création d'œuvres en permettant aux artistes de réaliser des projets qui favoriseront l'évolution de leur démarche artistique. » (CALQ, 2017)

L'UQAM propose du financement (intitulé *Appui à la recherche-création*) à ses professeurs réguliers « ayant une pratique de création artistique continue et reconnue par le milieu, dont l'enjeu est d'élaborer des œuvres originales et innovantes ou de proposer de nouvelles approches dans l'un ou plusieurs des champs artistiques visés par le programme. » (UQAM, 2015). « L'objectif du programme en complément des programmes externes de financement de la recherche-création: Aider les professeurs de l'UQAM à élaborer des œuvres originales et novatrices dans le but d'accroître leur reconnaissance ; Contribuer au perfectionnement, au renouvellement et à la diversification de la pratique artistique en collaborant avec des professionnels et des institutions du milieu ; Permettre aux professeurs de réaliser des projets d'expérimentation ou d'exploration dont l'issue, sans nécessairement donner lieu à une visibilité immédiate, est appelée à mener vers une œuvre pouvant faire l'objet d'une diffusion publique ; Contribuer à la formation des étudiantes, étudiants de 2e et 3e cycles en recherche-création et à leur soutien financier. [...] Le programme comprend deux volets : Volet exploration : soutien financier au développement d'un projet et/ou

d'une démarche exploratoire en recherche-création dans le but de produire une œuvre originale ; Volet réalisation : participation financière à la production et à la réalisation d'une œuvre originale. » (UQAM, 2015)

« Hexagram est un réseau international dédié à la recherche-création en arts médiatiques, design, technologie et culture numérique. Le programme de recherche de 2014-2020 s'articule autour de trois axes : (1) les sens, l'embodiment et le mouvement, (2) la matérialité et (3) l'ubiquité. Ces axes reflètent le paysage changeant des théories et pratiques matérielles en arts médiatiques, design et technologie depuis les dix dernières années et rassemblent des chercheurs en sociologie, en histoire de l'art, en anthropologie, en étude des jeux, en philosophie, en études médiatiques et en communication, en plus des artistes et des designers faisant partie du réseau. » (Hexagram, s. d.)

L'Université de Laval, à titre d'exemple extérieur à l'UQAM, se donne pour objectif : « d'encourager le démarrage de projets individuels ou en équipe dans le domaine de la recherche-création ; (CALQ) fournir un levier permettant de lancer ou de poursuivre une création et d'en faciliter dans la mesure du possible, le financement auprès des grands organismes subventionnaires » (création, 2013).

FIGURES

Figure 1 Jonas Mekas : *365 Day Project*, 2007, en ligne : http://jonasmekas.com/365.

Figure 2 Vue d'installation 1, Jonas Mekas : *Éloge de l'ordinaire*, exposition personnelle, commissaire d'exposition : Anna Kerekes, 11-26 octobre 2013, Centre Phi, Montréal.

Figure 3 Vue d'installation 2, Jonas Mekas : *Éloge de l'ordinaire*, exposition personnelle, commissaire d'exposition : Anna Kerekes, 11-26 octobre 2013, Centre Phi, Montréal.

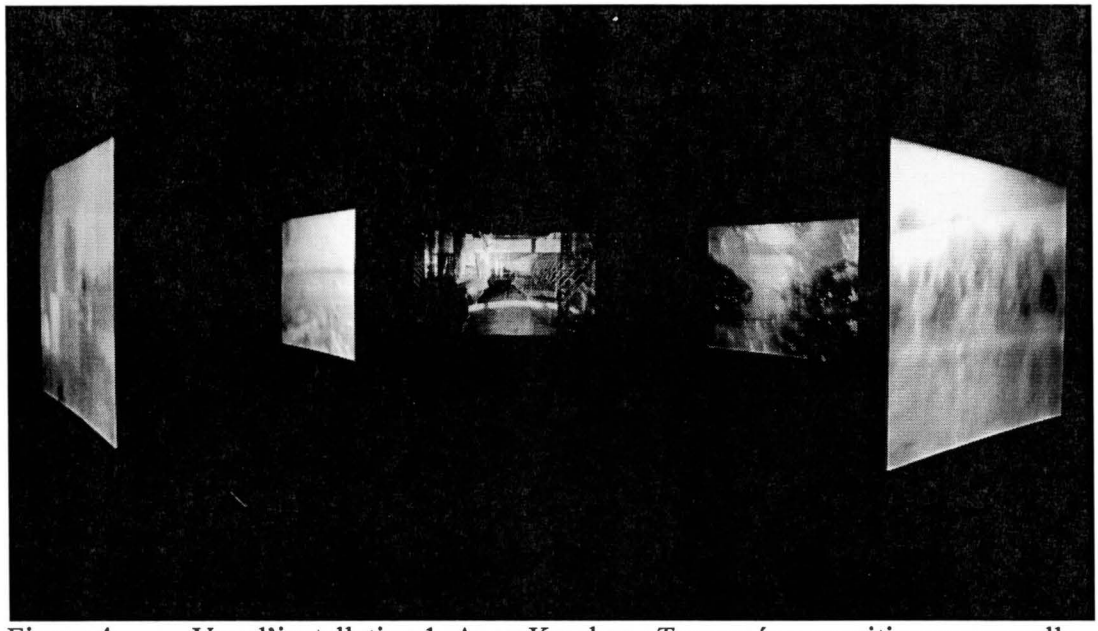

Figure 4 Vue d'installation 1, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal.

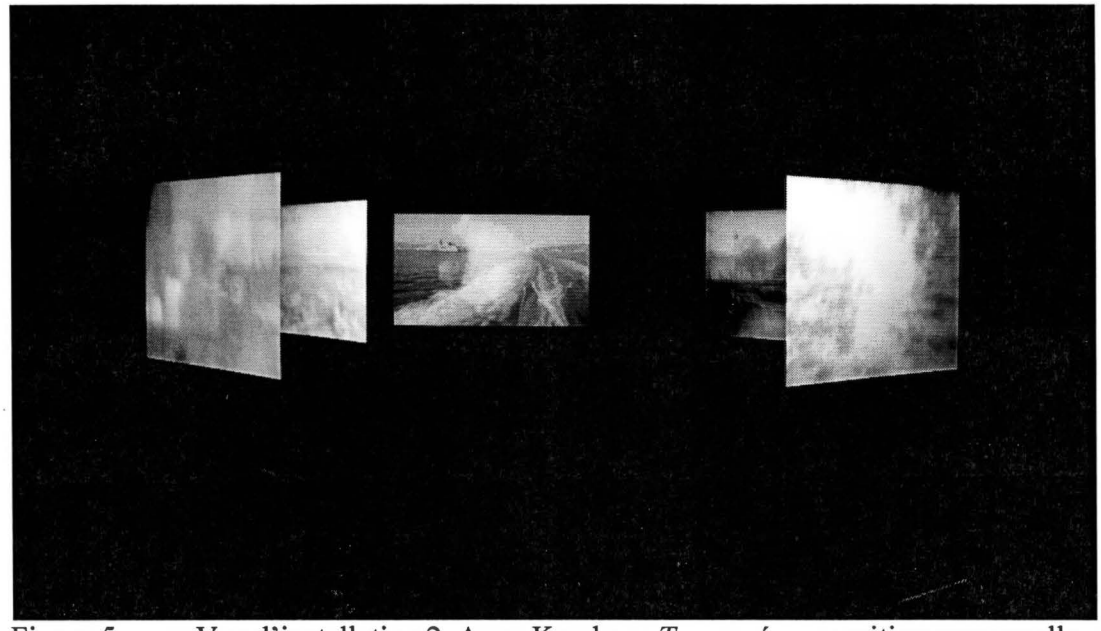

Figure 5 Vue d'installation 2, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal.

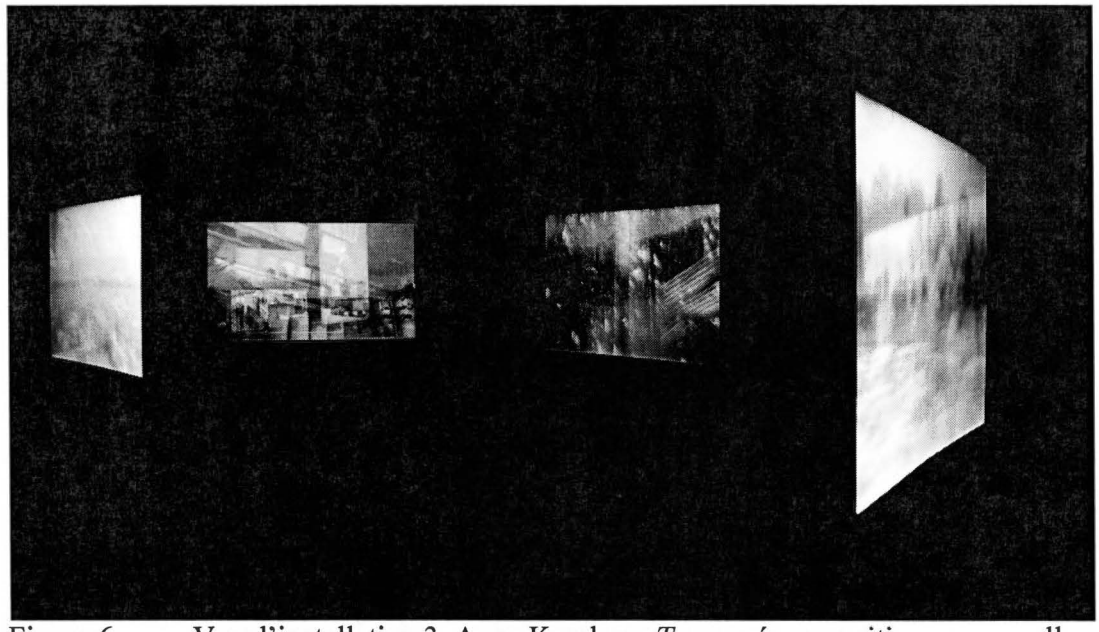

Figure 6 Vue d'installation 3, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal.

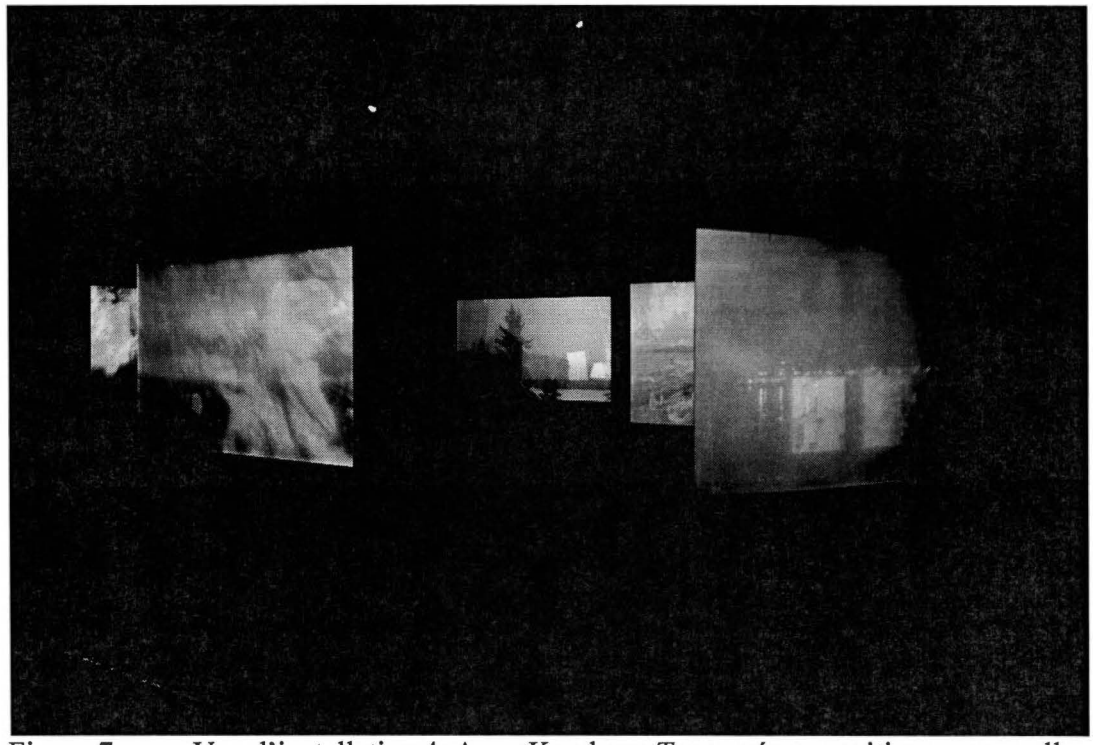

Figure 7 Vue d'installation 4, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal.

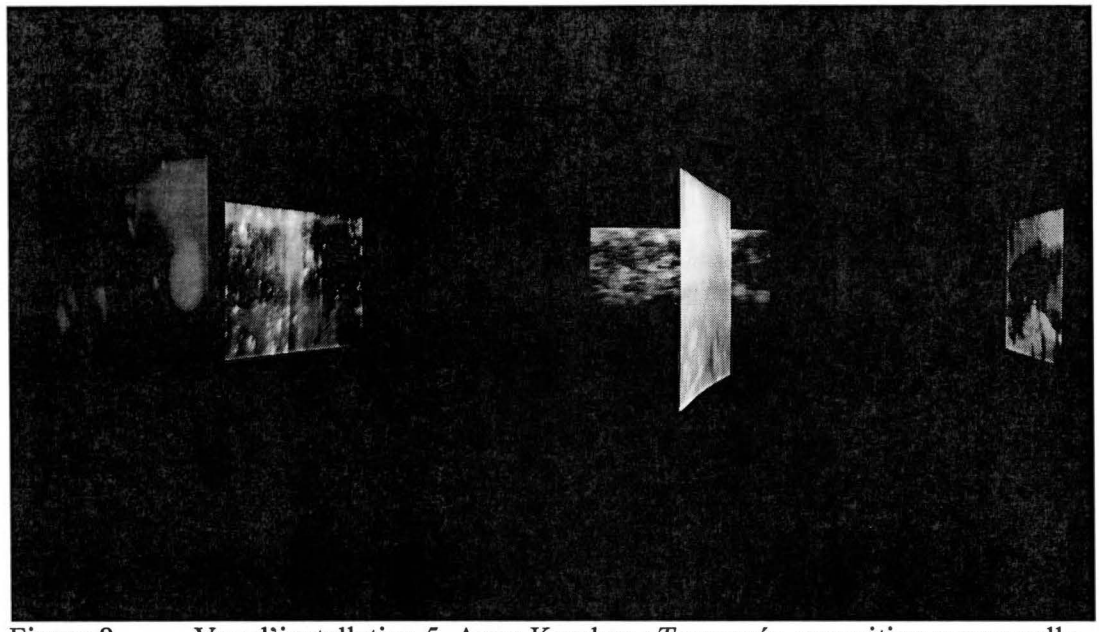

Figure 8 Vue d'installation 5, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal.

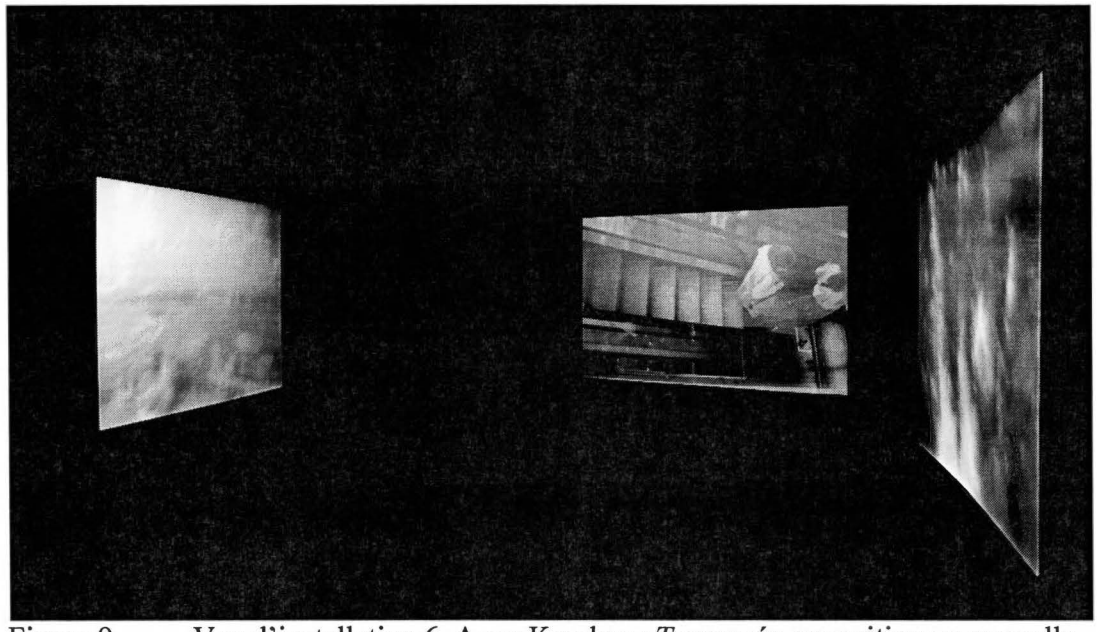

Figure 9 Vue d'installation 6, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal.

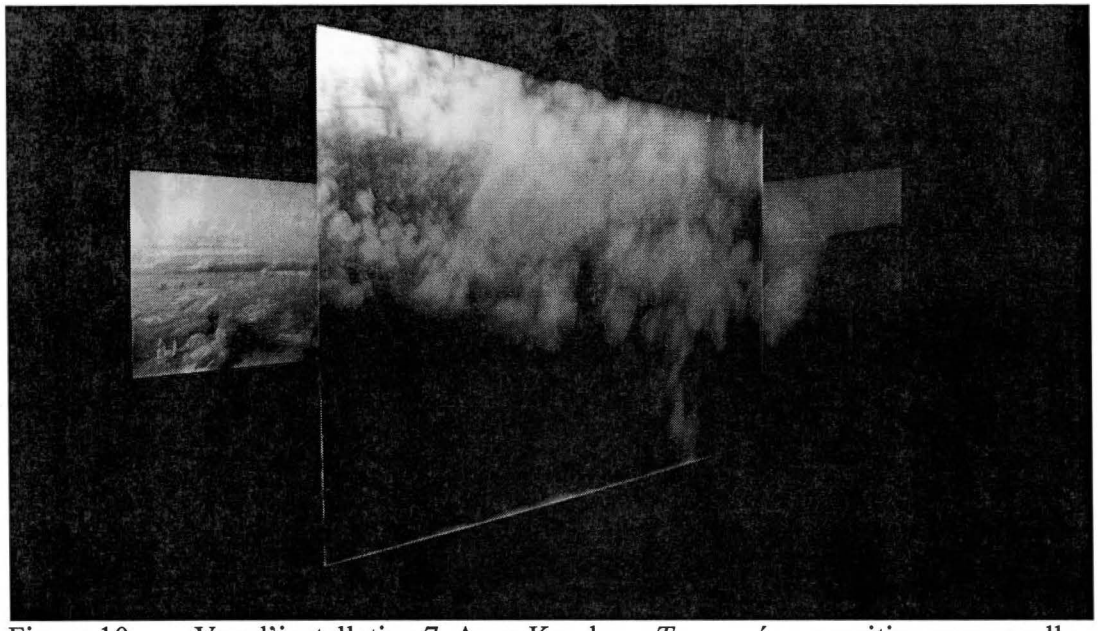

Figure 10 Vue d'installation 7, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal.

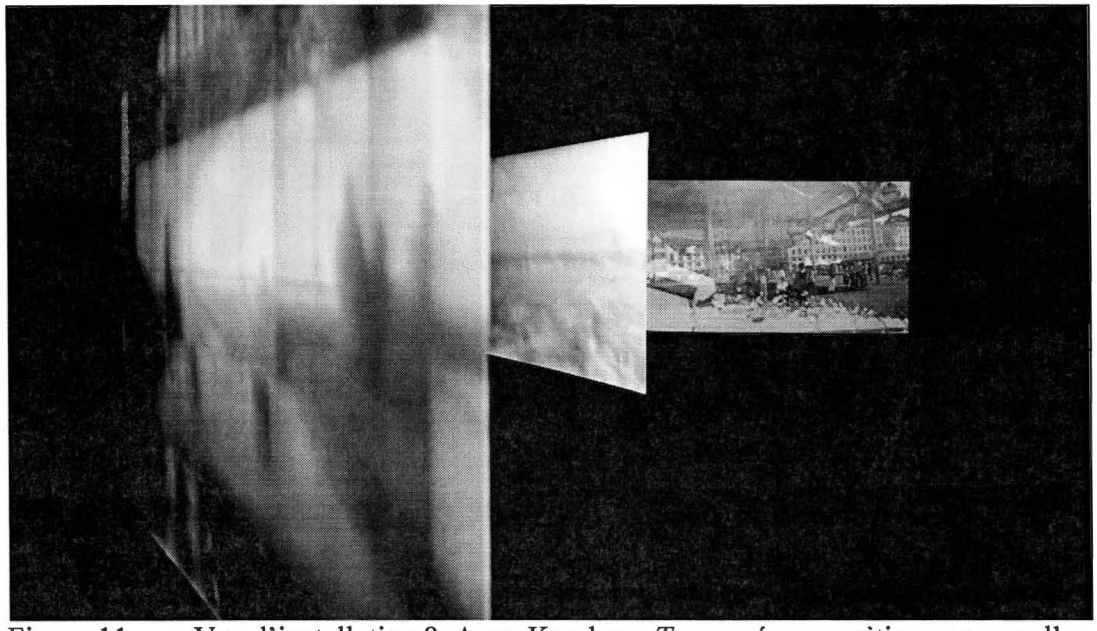

Figure 11 Vue d'installation 8, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal.

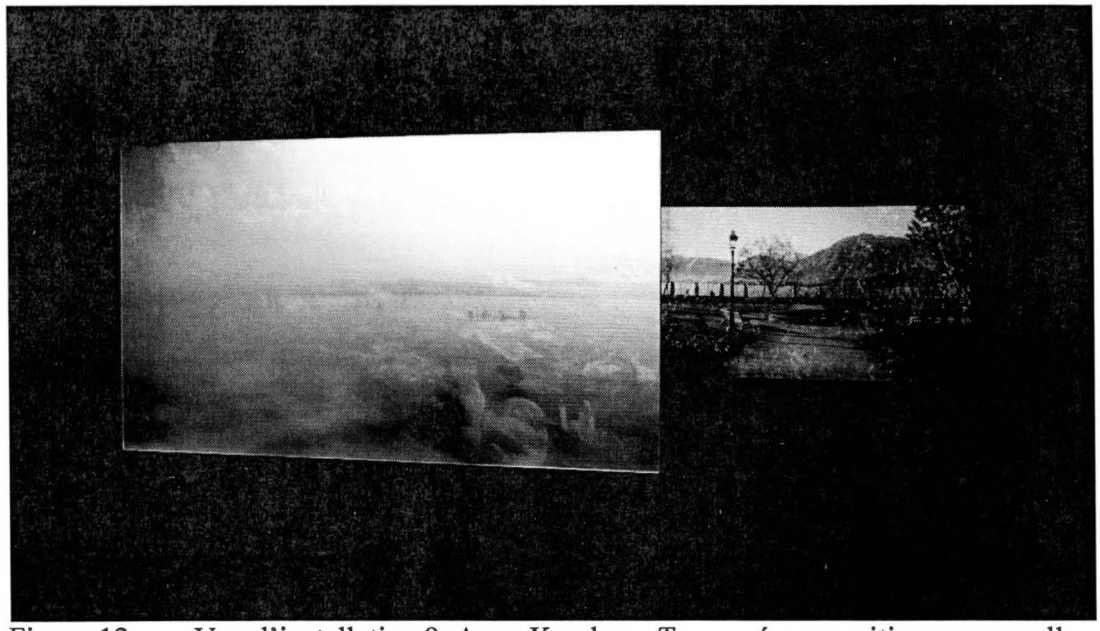

Figure 12 Vue d'installation 9, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal.

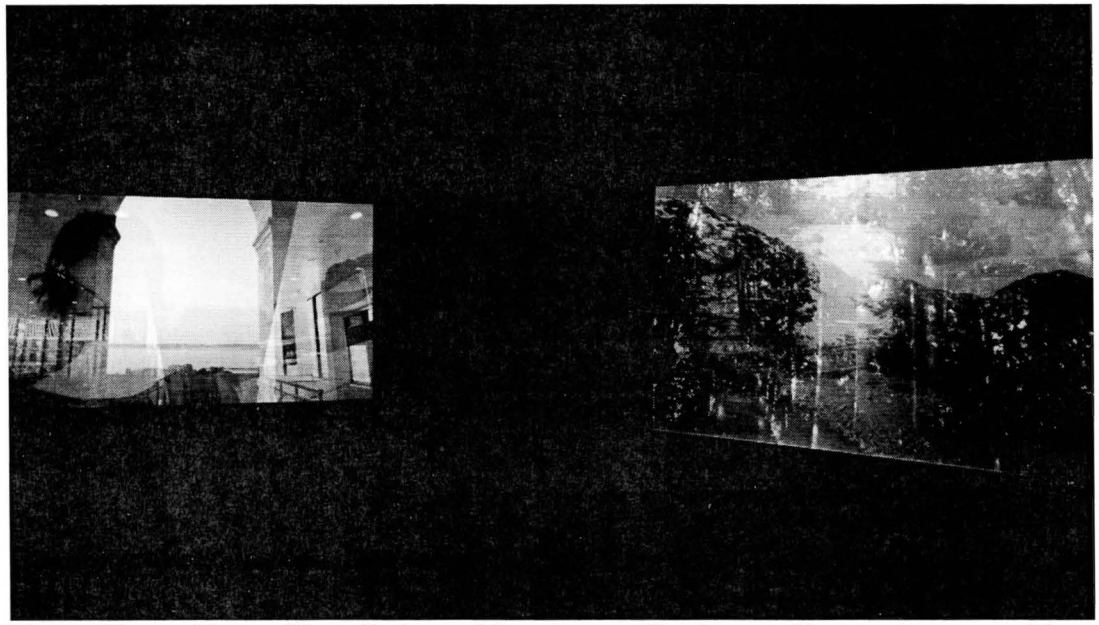

Figure 13 Vue d'installation 10, Anna Kerekes : *Traversée*, exposition personnelle, 1-8 septembre 2016, Agora Hydro-Québec, Montréal.

Figure 14 Vue d'installation 1, Line Nault : *2012*, 14-23 février 2014, Mois Multi, Méduse, Québec.

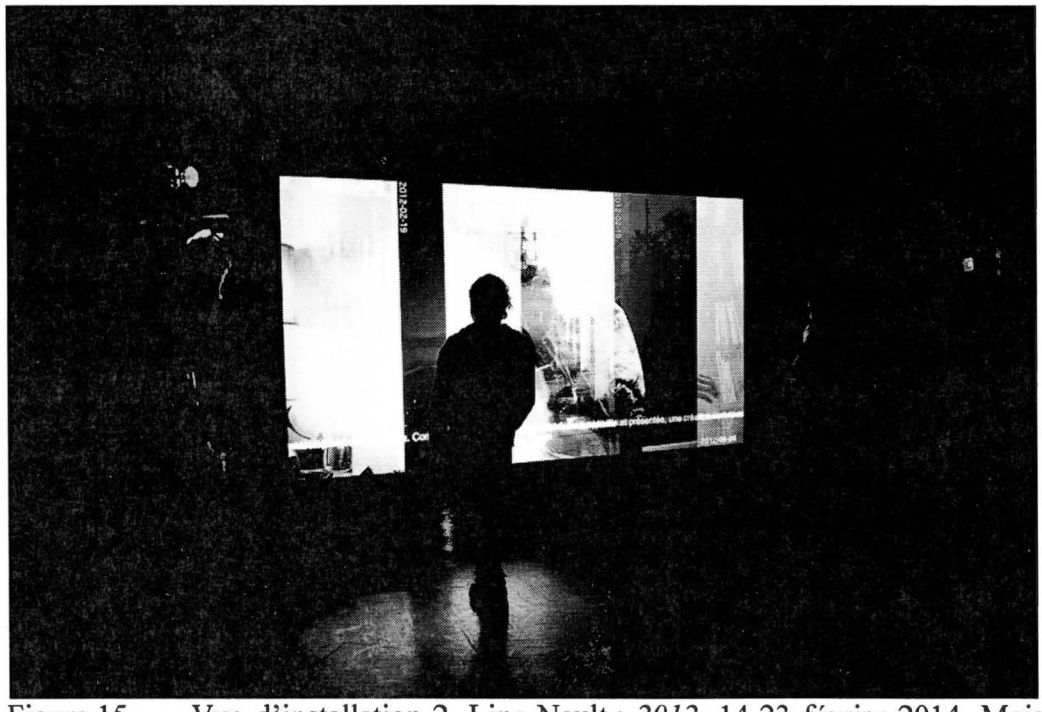

Figure 15 Vue d'installation 2, Line Nault : *2012*, 14-23 février 2014, Mois Multi, Méduse, Québec.

Figure 16 Aki Onda : *South of the Border*, *Cassette Memories* (vol. 3), CD, 2012, Important Records.

Figure 17 Aki Onda : *Cassette Memories*, performance, 2 juillet 2015, Festival MiMi, Marseille, France.

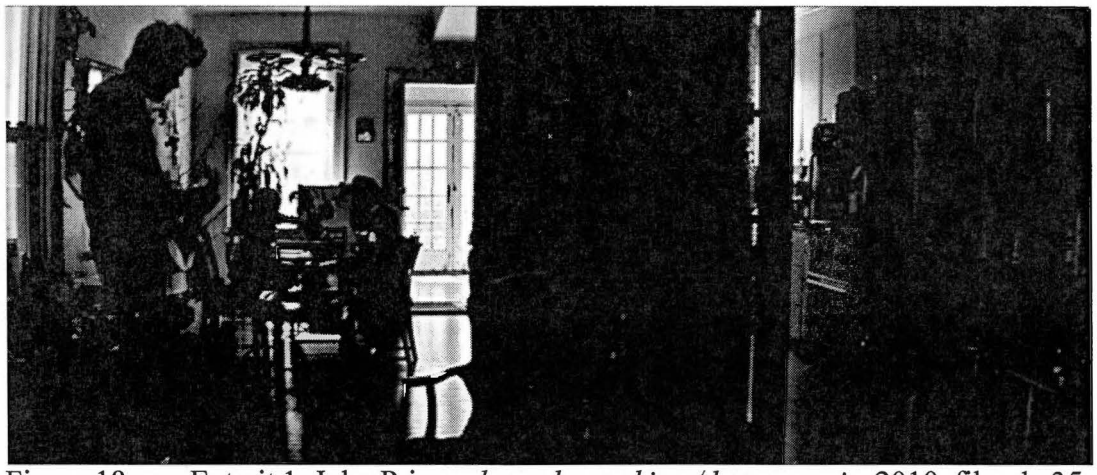

Figure 18 Extrait 1, John Price : *domashnyee kino / home movie*, 2010, film de 35 mm en couleur, 27 min.

Figure 19 Extrait 2, John Price : *domashnyee kino / home movie*, 2010, film de 35 mm en couleur, 27 min.

Figure 20 Vue d'installation 1, Raymonde April : *Tout embrasser*, 2001, Galerie Leonard et Bina Ellen, Montréal, Québec.

Figure 21 Vue d'installation 2, Raymonde April : *Tout embrasser*, 2001, Galerie Leonard et Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.

BIBLIOGRAPHIE

Adobe Premiere Pro Guide d'utilisation (2017). *À propos de la surimpression et de la transparence*. Dans *Application d'effets spéciaux*. Récupéré le 26 juillet 2017 de https://helpx.adobe.com/fr/premiere-elements/using/superimposing-transparency.html

Adobe Premiere Pro Guide d'utilisation (2017). Vue d'ensemble des transitions : application de transitions. Dans *Effets et transitions dans Adobe Permiere Pro*. Récupéré le 3 mars 2017 de https://helpx.adobe.com/fr/premiere-pro/using/transition-overview-applying-transitions.html

Ars Industrualis (n. d.). *Otium/Negotium*. Récupéré le 8 février 2018 de http://arsindustrialis.org/otium

Agamben, G. (2014). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. Paris : Payot et Rivages.

Aitken, D. (2016). *The Conditions We Live Under, Interview*. Récupéré le 8 février 2018 de https://www.youtube.com/watch?v=5ulVLZHLeU4

Aliaga, J. V., Corral, M. d., Cortés, J. M. G. et Camio, Y. (2002). *Micropolíticas : arte y cotidianidad (2001-1968) = art and everyday life (2001-1968)*. Valencia : Generalitat Valenciana.

Alloa, E. (2010). *Penser l'image*. Dijon : Presses du réel.

Alloa, E. et Guindani, S. (2011). La transparence. *Appareil,* (7). Récupéré le 7 septembre 2017 de http://appareil.revues.org/1241

Ambrozic, M. et Vettese, A. (dir.). (2013). *Art as a Thinking Process. Visual Forms of Knowledge Production.* Berlin, Venise : Sternberg Press & Università IUAV di Venezia.

Amiel, V. (2010). *Esthétique du montage* (2e éd.). Paris : Armand Colin.

Antoine, J.-P. (2011). *La traversée du XXe siècle – Joseph Beuys, l'image et le souvenir*. Dijon : Les presses du réel

Arnaud, J. (2014). *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain.* Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence.

Assmann, J. (2011). *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination.* Cambridge, Royaume-Uni : Cambridge University Press.

Astruc, A. (1948, 30 mars). Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo. *L'Écran français, 144.*

ATILF, CNRS et Université-de-Lorraine. (n.d.). *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*. Récupéré de http://atilf.atilf.fr/

Aumont, J. (2009). *Matière d'images, redux.* Paris : Différence.

Aumont, J. (2015). *Montage. « La seule invention au cinéma ».* Paris : Vrin.

Aumont, J. et Marie, M. (dir.). (2016). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma.* Paris : Armand Colin.

Lafrance, M. et Lesage, M.-C. (2017). La recherche-création en théâtre à l'université du Québec à Montréal. Dans M. Losco-Lena (dir.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche* (p. 211-221). Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Bannerman, C. (2004). Reflections on Practice as Research: the University, the Artist, the Research Endeavour. *Digital Creativity, 15*(2), 65-70.

Baquiast, J.-P. et Jacquemin, C. (2003, 17 septembre). *Interview avec Alain Berthoz.* Récupéré le 8 février 2018 de http://www.automatesintelligents.com/interviews/2003/octobre/berthoz.html

Barbereau, Y. (2003). Expérience et performance : Fragments d'un dialogue pragmatiste. *Revue d'esthétique, Les artistes contemporains et la philosophie* (44), 25-36.

Baril-Tremblay, D. et Saci, N. (2013, 23 avril). *La recherche-création. Une meilleure définition pour un meilleur financement.* Récupéré de http://www.faecum.qc.ca/ressources/avis-memoires-recherches-et-positions-1/la-recherche-creation-une-meilleure-definition-pour-un-meilleur-financement

Barrett, E. (2007). Experiential Learning in Practice as Research: Context, Method, Knowledge. *Journal of Visual Art Practice, 6*(2), 115-124.

Bartlett, F. C. (1964). *Remembering : a Study in Experimental and Social Study*. Cambridge, Royaume-Uni : Cambridge University Press.

Bast, G., Carayannis, E. G. et Campbell, D. F. J. (dir.). (2015). *Arts, Research, Innovation and Society*. Basel, Suisse : Springer International Publishing.

Bastien, S. (n. d.). *John Dewey, L'art comme expérience, Œuvres philosophiques III*. Récupéré le 20 mars 2015 de http://www.uqtr.ca/AE/Vol_13/recension/Bastien.html#_ednref5

Baudrillard, J. (1978). *Le système des objets*. Paris : Gallimard.

Bégout, B. (2005). *La découverte du quotidien*. Paris : Allia.

Bell, D. (hiver 1987). A Conversation with Marcel Duchamp. *Canadian Art*. *4*(4), 56-59.

Bellour, R. (2012). *La Querelle des dispositifs : cinéma, installations, expositions*. Paris : P.O.L.

Bergson, H. (2008). *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (8e éd.). Paris : PUF.

Berque, A. (2007). Lieu et authenticité. *Cahiers de géographie du Québec*, *51*(142), 49-66.

Beuscart, J.-S. et Peerbaye, A. (2006). Histoires de dispositifs (introduction). *Terrains & travaux 2*(11), 3-15.

Beuys, J. et Harlan, V. (1992). *Qu'est-ce que l'art?* Paris : L'Arche.

Biggs, M. et Karlsson, H. (dir.). (2011). *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres : Routledge.

Bishop, C. (2005). *Installation art : a critical history*. New York : Routledge.

Blanchot, M. (1969). La Parole quotidienne. Dans *L'Entretien infini* (p. 355-366). Paris : Gallimard.

Bonardel, F. (2016). *Prendre soin de soi. Enjeux et critiques d'une nouvelle religion du bien-être*. Paris : Almora.

Bordeleau, É. (2012). *Foucault Anonymat*. Montréal : Le Quartanier.

Borgdorff, H. (2007). The debate on research in the arts. *Dutch Journal of Music Theory*, *12*(1), 1-17.

Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia.* Leiden : Leiden University Press.

Borgdorff, H. et Schwab, M. (dir.). (2014). *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia.* Leiden : Leiden University Press.

Bouhours, J.-M. (2006). *Lumière, transparence, opacité : acte 2 du Nouveau musée national de Monaco.* Milan : Skira

Bourdieu, P. (2000). *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de trois études d'ethnologie kabyle.* Paris : Seuil.

Bourgault, S. et Perreault, J. (dir.). (2015). *Le care. Éthique féministe actuelle.* Montréal : Les éditions du Remue-Ménage.

Bourgeois, B. (n. d.). CRÉATION - Création et créativité. Dans *Encyclopædia Universalis, Universalis Education.* Récupéré le 20 décembre 2016 de http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/creation-creation-et-creativite

Bovier, F. et Mey, A. (dir.). (2016). *Exhibiting the Moving Image.* Lausanne : JRP | Ringier et ECAL, University of Art and Design, Lausanne.

Braedley, S. et Luxton, M. (2010). *Neoliberalism and Everyday Life.* Montréal, Kingston : McGill, Queen's University Press.

Bramly, S. (2015). *La transparence et le reflet [essai].* Paris : JC Lattès.

Bresson, R. (1983). *Notes sur le cinématographe.* Paris : Gallimard.

Bret, C. (2010). *Robert Filliou et sa recherche : les enjeux plasticognitifs de la Recherche sur l'origin.* Québec : Inter.

Brugère, F. (2011). *L'éthique du care.* Paris : PUF.

Buci-Glucksmann, C. (2002). Les lieux de la transparence. Dans A.-M. Charbonneaux et N. Hillaire (dir.), *Œuvre et lieu : essais et documents.* Paris : Flammarion.

Buci-Glucksmann, C. (2003). *Esthétique de l'éphémère.* Paris : Galilée.

Burns, S. L., Villeneuve, A. et Bruneau, M. (dir.). (2007). *Traiter de recherche création en art entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours.* Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.

CAC, Conseil des arts du Cananda (2012). *Glossaire du Conseil.* Récupéré le 25 février 2018 de http://conseildesarts.ca/glossaire/artiste-professionnel

CALQ, Conseil des arts et des lettres du Québec (2017). *Programme d'aide financière : Recherche et création.* Récupéré le 25 février 2018 de https://www.calq.gouv.qc.ca/aides/recherche-et-creation-2/?profil_0=26&profil_1=87&profil_2=97&disciplines=19

Catellin, S. (2014). *Sérendipité : du conte au concept.* Paris : Seuil.

Cauquelin, A. (2011). *L'art contemporain* (10e éd.). Paris : Presses universitaires de France.

Centre Pompidou (1994). *Hors limites. L'art et la vie 1952-1994.* [Communiqué] Récupéré de https://www.centrepompidou.fr/media/document/01/b6/01b6f3030d125773fee07a7557fdabfc/normal.pdf

Chapuis, F. (2013). Art contemporain : les dix commandements du curateur. *Télérama.* Récupéré le 25 février 2015 de http://www.telerama.fr/scenes/art-contemporain-les-dix-commandements-du-curateur,99885.php

Château, D. (2010). L'éthique dans le contexte de la dé-définition de l'art. *Nouvelle revue d'esthétique*, *6*(2), 25-37.

Chéroux, C. (2003). *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*. Paris : Yellow Now.

Chéroux, C. (2006). Généologie de la transparence photographique, 1839-1939. Dans J.-M. Bouhours (2006). *Lumière, transparence, opacité : acte 2 du Nouveau musée national de Monaco* (p. 122-135). Milan : Skira

Chion, M. (2009). *La musique concrète, art des sons fixés* (Nouvelle éd. revue et augmentée). Lyon : Mômeludies.

Connolly, M. (2009). *The Place of Artist's Cinema: Space, Site, Intellect.* Chicago, IL : University of Chicago Press.

Corbo, C. (2006). *Art, éducation et société postinductrielle. Le rapport Rioux et l'enseignement des arts au Québec (1966-1968).* Sillery, QC : Septentrion.

Corkin, S. (2013). *Permanent present tense : the unforgettable life of the amnesic patient, H.M.*. New York : Basic Books.

Côté, M., Déry, L., Régimbald-Zeiber, M. (2005). *L'Image manquante*. Montréal : Éditions les Petits carnets, Galerie de l'UQAM.

Couzens Hoy, D. (dir.). (1989). *Michel Foucault. Lectures critiques*. Bruxelles : De Boeck.

CRSH, Conseil de recherche en sciences humaines (2008). *Examen et conceptualisation des impacts de la recherche-création.* Ottawa : Récupéré de http://www.sshrc-crsh.gc.ca/about-au_sujet/publications/RC_fine_artsFinalF.pdf

CRSH, Conseil de recherche en sciences humaines (2012). *Définitions.* Récupéré le 25 février de http://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programs-programmes/definitions-fra.aspx#a25

Csikszentmihalyi, M. (2006). *La créativité : psychologie de la découverte et de l'invention*. Paris : Robert Laffont.

Curtis, A. (2017). Adam Curtis on the dangers of self-expression. *The Creative Independent*. Récupéré le 25 février 2018 de https://thecreativeindependent.com/people/adam-curtis-on-the-dangers-of-self-expression/

Danto, A. C. (1989). *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Paris : Seuil.

Dautrey, J. (dir.). (2010). *La recherche en art(s)*. Paris : MF.

de Certeau, M. (1990). *L'Invention du quotidien. Arts de faire* (Nouv. éd., vol. I). Paris : Gallimard.

de Certeau, M. (1994). *L'Invention du quotidien. Habiter, cuisiner* (Nouv. éd. revue et augmentée, vol. II). Paris : Gallimard.

de la Noüe, J. (dir.). (2000). *La création artistique à l'université : actes du colloque de la Commission de la recherche de l'Université Laval tenu le 12 mai 1998 dans le cadre du 66e Congrès de l'Association canadienne-française pour l'avancement des sciences (ACFAS)*. Québec : Éditions Nota Bene, Université Laval.

de Loisy, Jean. (1994). *Hors limites l'art et la vie : 1952-1994*. Paris : Centre Pompidou.

de Maison Rouge, I. (2006). *L'art contemporain*. Paris : Le Cavalier Bleu.

Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. Paris : Minuit.

Deleuze, G. (1990). *Pourparlers : 1972-1990*. Paris : Minuit.

Denson, S. et Leyda, J. (dir.). (2016). *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer, Royaume-Uni : Reframe Books.

Déotte, J.-L. (2008). *Le milieu des appareils*. Paris : Harmattan.

Derrida, J. (1995). *Mal d'archive une impression freudienne*. Paris : Galilée.

Détienne, M. et Vernant, J.-P. (1974). *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Paris : Flammarion.

Dewey, J. (1993). *Logique. La théorie de l'enquête* (2e éd.). Paris : PUF.

Dewey, J. (2003). *Reconstruction en philosophie*. Tours, Pau, Paris : Farrago, Université de Pau, Léo Scheer.

Dewey, J. (2012). *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard.

Dombois, F., Bauer, U. M., Mareis, C. et Schwab, M. (dir.). (2012). *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*. Londres : Koenig Books.

Donald, M. (1999). *Les origines de l'esprit moderne. Trois étapes dans l'évolution de la culture et de la cognition*. Bruxelles : De Boeck Université.

Dreyfus, H. L., Rabinow, P. et Foucault, M. (1984). *Michel Foucault. Un parcours philosophique : au-delà de l'objectivité et de la subjectivité*. Paris : Gallimard.

Dubois, P. (2011). *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*. Crisnée, Belgique : Yellow now.

Ducasse, I. L. (2009). Les Chants de Maldoror. Dans J.-L. Steinmetz (dir.), *Œuvres complètes, Lautréamont* (Nouv. éd.). Paris : Gallimard.

Dumora, B., Aisenson, D., Aisenson, G., Cohen-Scali, V. et Pouyaud, J. (2008). Les perspectives contextuelles de l'identité. *L'orientation scolaire et professionnelle, 37*(3), 387-411. Récupéré de http://journals.openedition.org/osp/1737

Ehrenberg, A. (1998). *La fatigue d'être soi: dépression et société*. Paris : Odile Jacob.

Ehrlich, B. (2017). The Hundred Trillion Stories in Your Head. *The Paris Review*. Récupéré le 25 février 2018 de https://www.theparisreview.org/blog/2017/03/27/the-hundred-trillion-stories-in-your-head/

Eisler, R., Balmès, A.-D. et Osmo, P. (2011). *Kant-Lexikon*. Paris : Gallimard.

Elias, N. (1991). *La société des individus*. Paris : Fayard.

Époque, M., Pinson, J.-P., Morelli, F. et Bourgeois, M. (mars 2003). *Pour changer le monde de la recherche-création : un dernier virage. Rapport du comité de recherche-création*. Québec : FRQSC, Fonds de recherche société et culture. Récupéré de http://bel.uqtr.ca/98/1/6-19-1014-20060428-1.pdf

Eribon, D. (1991). *Michel Foucault*. Paris : Flammarion.

Eustache, F. (2016, 23 juillet 2016). Fragiles mémoires. Récupéré de *Les Passeurs de science : le cerveau.* https://www.franceculture.fr/emissions/les-passeurs-de-science-le-cerveau/fragiles-memoires

F. Loftus, E. (1996). *Eyewitness Testimony* (2e éd.). Cambridge, MA : Harvard University Press.

Filliou, R. (2003). *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art / El arte es lo que hace la vida más interesante que el arte*. Québec : Intervention.

Filliou, R., Cage, J., Patterson, B., Kaprow, A., Filliou, F., Rot, D., ... Beuys, J. (2000). *Enseigner et apprendre, arts vivants* (2e éd.). Bruxelles : Lebeer Hossmann.

Florence, L. C. M. (2009). La vie des hommes infâmes. Dans *Archives de l'infâmie*. Paris : Les Prairies ordinaires.

Fortin, S. et Houssa, É. (2012). L'ethnographie postmoderne comme posture de recherche: une fiction en quatre actes. *Recherches qualitatives*, *31*(2), 52-78.

Foucart, S. (2012, 31 janvier). La fin du monde aura bien lieu, mais pas tout de suite. *Le Monde*. Récupéré le 25 février 2018 de http://www.lemonde.fr/planete/article/2012/01/31/la-fin-du-monde-aura-bien-lieu-mais-pas-tout-de-suite_1636812_3244.html

Foucault, M. (1966). *Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1970). *Qu'est-ce qu'un auteur ?* Paris : Armand Colin.

Foucault, M. (1975a). Film and Popular Memory. *Radical Philosophy*, *28*(été), 24-29.

Foucault, M. (1975b). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1984a). Entretien avec Hubert L. Dreyfus et Paul Rabinow. À propos de la généalogie de l'éthique : Un aperçu du travail en cours. Dans H. L. Dreyfus et P. Rabinow (dir.), *Michel Foucault. Un parcours philosophique* (p. 322-346). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1984b). *Histoire de la sexualité. Le souci de soi* (vol. 3). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1984c). Le souci de la vérité. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988* (vol. IV, p. 668-678). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994a). À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988* (vol. IV). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994b). L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988* (vol. IV, p. 708-729). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994c). L'herméneutique du sujet. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988* (vol. IV, p. 353-365). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994d). L'Écriture de soi. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits, 1954-1988* (vol. IV, p. 415-430). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994e). La vie des hommes infâmes (n°198). Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits Ecrits* (vol. III). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994f). Les techniques de soi. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988* (vol. IV, p. 783-813). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994g). Subjectivité et vérité. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988* (vol. IV, p. 213-218). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994h). Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cerce d'épistémologie. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988* (vol. I, p. 696-731). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994i). Une esthétique de l'existence. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988* (vol. IV, p. 730-735). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994j). Usages des plaisirs et techniques de soi. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1954-1988* (vol. IV). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (1994). *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir* (vol. 1). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2001a). Conversation avec Werner Schroeter. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1976-1988* (vol. II, p. 1075). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2001b). Entretien avec Michel Foucault. Dans D. Defert et F. Ewald (dir.), *Dits et écrits 1976-1988* (vol. II, p. 862-). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2001c). *L'herméneutique du sujet : cours au Collège de France (1981-1982)*. Paris : Seuil, Gallimard.

Foucault, M. (2001d). Les techniques de soi. Dans *Dits et écrits* (vol. 2, p. 783-813). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2004). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*. Paris : Seuil, Gallimard.

Foucault, M. (2008). *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2012). *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France. 1978-1979*. Paris : Seuil, Gallimard.

Foucault, M. (dir.). (1994k). *Dits et écrits 1954-1988* (vol. III : 1976-1979). Paris : Gallimard.

Foucault, M. (dir.). (2007). *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX^e siècle*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. et Deleuze, G. (2001). Les intellectuels et le pouvoir. Dans *Dits et écrits* (vol. I).

Foucault, M., Ewald, F., Fontana, A. et Gros, F. (2008). *Le gouvernement de soi et des autres : cours au Collège de France, 1982-1983*. Paris : Seuil, Gallimard.

Foucault, M., Ewald, F., Fontana, A. et Gros, F. (2009). *Le gouvernement de soi et des autres. II, Le courage de la vérité : cours au collège de France, 1983-1984*. Paris : Seuil, Gallimard.

Fourmentraux, J.-P. (2011). *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*. Paris : Éditions Hermann.

Fowler, C. (2008). Into the light: Re-considering off-frame and off-screen space in gallery films. *New Review of Film & Television Studies*, *6*(3), 253-267. doi: 10.1080/17400300802418578

Francastel, P. (1988). *L'art et la technique aux XIXe et XXe siècles*. Paris : Denoël.

Freud, S. (1995). La négation. Dans *Résultats, idées, problèmes, II (1921-1938)*. Paris : PUF.

FRQSC, Fonds de recherche Société et culture (2016). *Appui à la recherche-création* Québec Récupéré de http://www.frqsc.gouv.qc.ca/bourses-et-subventions/consulter-les-programmes-remplir-une-demande/bourse/appui-a-la-recherche-creation-concours-automne-2016-5aeb9wba1466537413107

Frye, B. L. (2007). Me, I Just Film My Life. An Interview with Jonas Mekas. *Senses of Cinema*. Récupéré de http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/jonas-mekas-interview/

Garde-Hansen, J., Hoskins, A. et Reading, A. (dir.). (2009). *Save As... Digital Memories*. Basingstoke, Royaume-Uni : Palgrave Macmillan.

Garrigues, A. (n. d.). CONCRÈTE Musique, Dans *Encyclopædia Universalis, Universalis Education*. Récupéré 25 février 2018 de http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/musique-concrete/

Gauge, P. et Bresson, R. (février 2000). Une mise en scène n'est pas un art. *Cahier du cinéma, Supplément - 543 - Hommage Robert Bresson*, 4-9.

Genin, C. (2009). Juger l'art ? Perspectives et prospective. Dans C. Genin, C. Leroux et A. Lontrade (dir.), *Juger l'art ?*. Paris : Publications de la Sorbonne.

Giannini, H. (1992). *La "réflexion" quotidienne. Vers une archéologie de l'expérience*. Aix-en-Provence : Alinea.

Gilligan, C. (1982). *In a different voice*. Cambridge, MA : Harvard University Press.

Glicenstein, J. (2015). *L'invention du curateur. Mutations dans l'art contemporain*. Paris : PUF.

Godard, J. L. et Dubois, P. (1988). Jean-Luc Godard. *Revue belge du cinéma, 22-23*, 117-120.

Goodman, N. (1992). *Manières de faire des mondes*. Nîmes : Jacqueline Chambon.

Gosselin, P. (2005, octobre). *L'enseignement des arts au secondaire au Québec. Renouveau pédagogique et perspectives nouvelles*. Communication présentée à l'Institut Universitaire de Formation des Maîtres (IUFM), Aix-Marseille.

Gosselin, P. (2006). Le développement d'une compréhension articulée de la démarche de création dans la formation à l'enseignement des arts. *Conférence mondiale*

sur l'éducation artistique. Développer les capacités créatrices pour le 21e siècle. Récupéré de http://webarchive.unesco.org/20160110124835/http://portal.unesco.org/culture/fr/files/29708/11376606851gosselin_pierre.pdf/gosselin_pierre.pdf

Gosselin, P., Fortin, S., Murphy, S., St-Denis, E., Trudelle, S. et Gagnon-Bourget, F. (2014). *Référentiel pour le développement et l'évaluation de la compétence à créer en arts visuels au collège et à l'université.* Récupéré le 25 février 2018 de http://www.competenceacreer.uqam.ca/

Gosselin, P., Laurier, D. et Bachand, N. (dir.). (2004). *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique.* Montréal : Guérin universitaire.

Gosselin, P., Potvin, G., Gingras, J.-M. et Murphy, S. (1998). Une représentation de la dynamique de création pour le renouvellement des pratiques en éducation artistique. *Revue des sciences de l'éducation, 24*(3), 647–666.

Gosselin, P. et Tremblay, J. (2008). Mise en scène de l'intégration : des modes de passage du terrain aux significations. *Recherches qualitatives, Hors Série*(6), 57-72.

Gros, F. (n. d.). L'herméneutique du sujet (M. Foucault). Dans *Universalis éducation. Encyclopædia Universalis.* Récupéré le 16 janvier 2017 de http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/l-hermeneutique-du-sujet/

Halbwachs, M. (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire.* Paris : Albin Michel.

Hannula, M., Kaila, J., Palmer, R. et Sarje, K. (dir.). (2013). *Artists as Researchers - A New Paradigm for Art Education in Europe.* Helsinki : Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki.

Hannula, M., Suoranta, J. et Vadén, T. (dir.). (2005). *Artistic Research – Theories, Methods and Practices.* Helsinki, Gothenburg : Academy of Fine Arts, Finland and University of Gothenburg, Suède.

Haroun, T. (8 janvier 2011). 42 ans plus tard - Le rapport Rioux suscite toujours le débat. *Le Devoir.* Récupéré de http://www.ledevoir.com/societe/education/314243/42-ans-plus-tard-le-rapport-rioux-suscite-toujours-le-debat

Hayles, N. K. (2006). Traumas of Code. *Critical Inquiry, 33*, 136–157.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.

Heller, A. (1984). *Everyday Life*. Londres : Routledge, Kegan Paul.

Hexagram. (n.d.). *Page d'acceuil*. Récupéré de http://www.hexagram.ca/

Hibon, D. et Bonnefoy, F. (1992). *Jonas Mekas.* Paris : Galerie National du Jeu de Paume.

Highmore, B. (2002a). *Everyday life and cultural theory. An introduction.* Londres : Routledge.

Highmore, B. (dir.). (2002b). *The Everyday Life Reader*. New York : Routledge.

Hill, J., Sitney, P. A., Kubelka, P., Brakhage, S. et Mekas, J. (1 décembre 1970). *Anthology Film Archives Manifesto*. Récupéré le 20 février 2015 de http://anthologyfilmarchives.org/about/manifesto

Hingst, J. (2013). Acrilique en feuille (Historique et connaissances générales). Récupéré le 25 février 2015 de http://industriesfm.com/wp-content/uploads/2015/02/Acrylique-fabrication-et-connaissances-generales.pdf

Hoolboom, M. (n. d.). *John Price*. Récupéré le 20 février 2015 de http://mikehoolboom.com/?p=42

Hublin, J.-J. (2017). *Biologie de la culture. Paléoanthropologie du genre Homo*. Paris : Collège de France, Fayard.

Hull, J. M. (1990). *Touching the rock : an experience of blindness*. New York : Pantheon Books.

Jimenez, M. (2005). *La querelle de l'art contemporain.* Paris : Gallimard.

Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago, IL : University of Chicago Press.

Junod, P. (1976). *Transparence et opacité : essai sur les fondements théoriques de l'art moderne : pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*. Lausanne, Suisse : L'Age d'homme.

Junod, P. (2011). Nouvelles variations sur la transparence. *Appareil, 7*. Récupéré de https://appareil.revues.org/1197

Kant, I. (2008). *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*. Paris : Vrin.

Kant, I. et Dussert, T. (2011). *Fondements de la métaphysique des moeurs ; Qu'est-ce que les Lumières?* Anjou : Éditions CEC.

Kaprow, A. et Kelley, J. (1996). *L'art et la vie confondus*. Paris : Centre Pompidou.

Kaufmann, J.-C. (2003). Tout dire de soi, tout montrer. *Le Débat, 3*(125), 144-154.

Kaufmann, J.-C. (2004). *L'invention de soi: une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin.

Kerekes, A. (2010). *Pratique artistique du quotidien dans l'œuvre 365 Day Project de Jonas Mekas. Formes journal et calendrier sur le web.* (Mémoire de maîtrise non publié) Paris Sorbonne-Paris IV, Paris.

Kerekes, A. (2012). *Budapesti anzix : Jonas Mekas-szal = Postcard from Budapest : With Jonas Mekas.* Budapest, Hongrie : 2B Gallery

Kerekes, A. (2013). *Jonas Mekas : Éloge de l'ordinaire*. Récupéré le 20 février 2015 de https://phi-centre.com/fr/evenements/id/jonasmekas

Kullashi, M. (n.d.). LEFEBVRE HENRI - (1901-1991). Dans *Encyclopædia Universalis, Universalis Education.* Récupéré le 25 février 2018 de http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/henri-lefebvre/

Lamarche, B. (2006). Tout embrasser (encore) : entretien avec Raymonde April. *Esse, 58*(Extimité ou le désir de s'exposer). Récupéré de http://esse.ca/fr/tout-embrasser-encore-entretien-avec-raymonde-april

Laugier, S., Molinier, P. et Paperman, P. (dir.). (2011). *Le souci des autres. Éthique et politique du care* Paris : EHESS.

Lavoie, V. (2013). Forensique. Une esthétique du médico-légal. *Ciel variable, 93*(février).

Le Bot, M. (n.d.). Technique et art. Dans *Encyclopædia Universalis, Universalis Education.* Récupéré le 25 février 2018 de http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/technique-et-art/

Le Coguiec, É. et Gosselin, P. (dir.). (2006). *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Ledoux, C. (2012). *Dictionnaire genre et science politique.* Paris : Presses de Sciences Po.

Lefebvre, H. (1961). *Critique de la vie quotidienne. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté* (vol. II). Paris : L'Arche.

Lefebvre, H. (1981). *Critique de la vie quotidienne. De la modernité au modernimsme (Pour une métaphilosophie du quotidien)* (vol. III). Paris : L'Arche.

Lefebvre, H. (1958). *Critique de la vie quotidienne* (2e éd., vol. I). Paris : L'Arche.

Leiris, M. (1938). Le sacré dans la vie quotidienne. Dans D. Hollier et G. Bataille (dir.), *Le Collège de Sociologie, 1937-1939.* Paris : Gallimard.

Leiris, M. (1985). *Langage Tangage ou ce que les mots me disent.* Paris : Gallimard.

Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le geste et la parole dessins de l'auteur.* Paris : Albin Michel.

Luria, A. R. (1970). *Une prodigieuse mémoire.* Paris : Delachaux et Niestlé.

Mahiou, C. et Riado, B. (n.d.). Regards croisés sur le Principe d'équivalence de Robert Filliou. Une œuvre hors-médium. *Revue Proteus – Cahiers des théories de l'art, 1*(le médium).

Manning, E. (2013). *Always More Than One: Individuation's Dance.* Durham, NC : Duke University Press.

Manovich, L. (2010). *Le langage des nouveaux médias.* Dijon : Presses du réel.

McNiff, S. (1998). *Art-Based Research.* Philadelphia, PA : Jessica Kingsley.

Mekas, J. (2007). *365 Day Project.* Récupéré le 20 février 2015 de http://jonasmekas.com/365/month.php?month=1

Mekas, J. (n. d.-a). *Anti-100 Years of Cinema Manifesto.* Récupéré le 20 février 2015 de http://jonasmekas.com/diary/?p=1658

Mekas, J. (n. d.-b). *The Film-maker's Cooperative : A Brief History* Récupéré le 20 février 2015 de http://film-makerscoop.com/about/history

Michelson, A. (dir.). (1984). *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov.* Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press.

Milner, B., Squire, L. R. et Kandel, E. R. (1998). Cognitive neuroscience and the study of memory. *Neuron, 20*(mars), 445-468.

Mœglin-Delcroix, A. (2000). Postface. Une pédagogie de la libération. Dans R. Filliou (dir.), *Enseigner et apprendre, arts vivants* (p. 255-261). Bruxelles : Lebeer Hossmann.

Mondloch, K. (2010). *Screens: Viewing media installation art*. Minnesota, MN : University of Minnesota.

Moustakas, C. (1990). *Heuristic Research: Design, Methodology and Applications*. Thousand Oaks, CA : Sage Publications.

Mucchielli, A. (2009). Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines. (3e éd. mise à jour et augmentée éd.).Paris : Armand Colin.

Mois Multi (2014). *Entrevue avec Line Nault / installation 2012 présentée au Mois Multi 15*. Récupéré le 20 février 2015 de https://www.youtube.com/watch?v=b7FtNNRIWWs

Münch, P. (juin 2011). Révolution française, opinion publique et transparence : les fondements de la démocratie moderne. *Appareil*. Récupéré de http://appareil.revues.org/1220

Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Paris : Galilée.

Nelson, R. (dir.). (2013). *Practice as Research in the Arts. Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Basingstoke, Royaume-Uni : Palgrave MacMillan.

Ninacs, A.-M. (2003). Pour un peu d'éternité. Dans *L'emploi du temps : acquisitions récentes en art actuel* (p. 37-51). Québec : Musée national des Beaux-arts du Québec.

Noddings, N. (1984). *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*. Berkeley, CA : University of California Press.

Noguez, D. (1985). *Une renaissance du cinéma : le cinéma "underground" américain : histoire, économie, esthétique*. Paris : Klincksieck.

O'Doherty, B. (2008). *White cube : l'espace de la galerie et de son idéologie*. Zurich, Suisse : JRP-Ringier.

Obrist, H. U. (2010). Interview. Brief Glimpses of Beauty. Jonas Mekas. *C International Photo Magazine*, 14-15.

Paillé, P. (1996). Recherche heuristique. Dans A. Mucchielli (dir.), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.

Païni, D. (2002). *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*. Paris : Cahiers du cinéma.

Pakes, A. (2004). Art as Action or Art as Object? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research. *Working Papers in Art and Design, 3*.

Paquet, B. (2009). *Faire oeuvre : transparence et opacité*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Paquin, L.-C. (2014, mars). Les cercles heuristique : méthode de la recherche création. Communication présentée au colloque La recherche-création : Territoire d'innovation métodologique, Montréal. Récupéré 20 mars 2015 de http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/conf/r_c_2014/cercles_heuristiques_colloque.pdf

Paquin, L.-C. et Béland, M. (2015). Dialogue on Research-Creation. *Media-N, Journal of the New Media Caucus, 11*(3).

Parfait, F. (2001). *Vidéo : un art contemporain*. Paris : Regard.

Peirce, C. S. (janvier-mars 1969). La Nature du pragmatisme. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 31-60.

Perec, G. (1985). *Penser/Classer*. Paris : Hachette.

Perec, G. (1989). Approches de quoi ? Dans *L'Infra-ordinaire* Paris : Seuil.

Perec, G. (1990a). *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil.

Perec, G. (1990b). Le travail de la mémoire. Dans *Je suis né* (p. 81-93). Paris : Seuil.

Perec, G. (2000). *Espèces d'espaces* (Nouv. éd. rev. et corr.). Paris : Galilée.

Perec, G. (1982). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : P.O.L.

Perron-Racine, N. (2014). *Entre art et vie: Un lien spirituel amenant la transformation de soi.* (Mémoire de maîtrise). Universite du Quebec à Chicoutimi, Récupéré de http://constellation.uqac.ca/3035/1/PerronRacine_uqac_0862N_10091.pdf

Pérusse, D. (2012). Un enjeu de la recherche. La recherche-création : autour de son devenir. *Recherches Innovations des sciences sociales et humaines, des arts et des lettres qui changent le monde. La revue du FRQSC, 8*, 41-42.

Petit, L. (2006). *La mémoire*. Paris : Presses universitaires de France.

Pinel, V. (2001). *Le montage : L'espace et le temps du film*. Paris : Cahier du cinéma.

Pinel, V. (2005). *Dictionnaire technique du cinéma* Paris : Armand Colin.

Pingeot, M. (2016). *La dictature de la transparence*. Paris : Robert Laffont.

Pocheville, A. (2010). *La niche écologique : concepts, modèles, applications.* (Thèse de doctorat) École Normale Supérieure de Paris - ENS, Paris.

Pommier, G. (2011, juillet). Pour un peu de transparents. *Appareil.* Récupéré de http://journals.openedition.org/appareil/1232

Prédal, R. (2008). *Le cinéma à l'heure des petites caméras*. Paris : Klincksieck.

Price, J. (n. d.-a). *Bio*. Récupéré le 20 février 2015 de http://filmdiary.org/bio.html

Price, J. (n. d.-b). *Journal Entires 1994-1996*. Récupéré le 20 février 2015 de http://filmdiary.org/journal entries.html

Proust, M. (1987). *A la recherche du temps perdu*. Paris : Bibliothèque de la Pléiade.

Québec, G. d. (2016). *Éducation et enseignement supérieur au Québec. Programme de formation de l'école québécoise*. Récupéré le 4 mars 2017 de http://www1.education.gouv.qc.ca/sections/programmeFormation/index.asp

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

Reiss, J. H. (1999). *From margin to center : the spaces of installation art*. Cambridge, MA : MIT Press.

Revel, J. (2008). *Dictionnaire Foucault*. Paris : Ellipses.

Rey, A. (dir.) (2012), *Dictionnaire linguistique de la langue française* (tome 2). Paris : Dictionnaire le Robert.

Ricœur, P. (1992). Préface. Dans H. Giannini (dir.), *La "réflexion" quotidienne* (p. 7-10). Paris : Alinea.

Rioux, M. (1968). *La société, la culture et l'éducation. Rapport Rioux*. Chicoutimi, QC : Les Publications du Québec. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/contemporains/rioux_marcel/rapport_rioux_societe_culture/Rapport_rioux_culture.pdf

Rojas, M. A. (17 décembre 2012). *Michel Foucault : la parrêsia, une éthique de la vérité*.(Thèse de doctorat). Université Paris-Est Créteil. Récupéré de https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00856801/document

Rosenbaum, R. S., Kohler, S., Schacter, D. L., Moscovitch, M., Westmacott, R., Black, S. E., ... Tulving, E. (2005). The case of K.C.: contributions of a memory-impaired person to memory theory. *Neuropsychologia, 43*, 989–1021.

Rosenfield, I. (1989). *L'invention de la mémoire le cerveau, nouvelles donnés*. Paris : Eshel.

Rosenfield, I. (2005). *L'étrange, le familier, l'oublié. Une anatomie de la conscience*. Paris : Flammarion.

Royoux, J.-C. (Novembre 2000). Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée. *artpress*, (262), 38.

Rust, C., Mottram, J. et Till, J. (novembre 2007). *AHRC Research Review. Practice-Led Research in Art, Design and Architecture*.

Rust, C., Roddis, J. et Chamberlain, C. (2000). *Practice-centred approach to research in design*.Communication présentée à la Conférence de Proceedings Of Design Plus Research, Politecnico Di Milano. Récupéré de http://shura.shu.ac.uk/972/

Sacks, O. (1992). *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau et autres récits cliniques*.Paris : Seuil.

Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard.

Schiller, F. (1992). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris : Aubier.

Schütz, A. (2008). *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*. Klincksieck.

SenseLab. (n.d.). *Anarchive – Concise Definition*. Récupéré le 13 avril 2017 de http://senselab.ca/wp2/immediations/anarchiving/anarchive-concise-definition/

Seppä, A., Kaila, J. et Slager, H. (2015). *Research Pavilion. Expirementality.* Helsinki, Venise : University of the Arts Helsinki, 56th Venice Biennale. Récupéré de http://www.researchpavilion.fi/

Sepentine Gallery (2012, 28 mars). *Memory Marathon*. Récupéré le 25 février 2018 de https://www.youtube.com/watch?v=tN3XQjwIdoo&list=PLLrFzV6gBibfTXg0ZbGlAUT_qHuxL428H&index=2

Sheringham, M. (2013). *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*. Paris : PUF.

Singerman, H. (1999). *Arts Subjects: Making Artists in the American University.* Berkeley, CA : University of California Press.

Sitney, P. A. (2002). *Visionary film the American avant-garde, 1943-2000.* Oxford ; New York : Oxford University Press.

Slager, H. (2011). *The Pleasure of Research.* Helsinki : Finnish Academy of Fine Arts.

Slager, H. (2013). *Offside Effect, Academy as Exhibition. 1st Tbilisi Triennal.* Utrecht, Pays-Bas : Metropolis M Books.

Soundry. (2014). *Cassette Memories.* Récupéré le 20 février 2015 de https://vimeo.com/69283200

Sullivan, G. (2006). Research Acts in Arts Practices. *Studies in Art Education, 48*(1), 19-35.

Tanizaki, J. (2015). *Éloge de l'ombre.* Lagrasse, France : Verdier.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas.* Durham, NC : Duke University Press.

Tomatis, A. (1987). *L'oreille et la voix.* Paris : Robert Laffont.

Tremblay, P. et Poissant, L. (2008). *Prolifération des écrans: Proliferation of Screens.* Québec : Université du Québec.

Trodd, T. J. (dir.). (2011). *Screen/space: The Projected Image in Contemporary Art.* Manchester, Royaume-Uni : Manchester University.

Trombadori, D. (1980). Entretien avec Michel Foucault, texte numéro 281. Dans *Dits et écrits, 1954-1988* (vol. 4, p. 41-95). Paris : Gallimard.

Tronto, J. (2009). *Un monde vulnérable. Pour une politique du care : théorie politique.* Paris : La Découverte.

Turvey, M., Foster, H., Iles, C., Baker, G., Buckingham, M. et McCall, A. (2003). Round Table: The Projected Image in Contemporary Art. *October, 104*(Spring), 71-96.

UQAM. (2017). *Un espace de réflexion et de création artistique [Accueil].* Récupéré le 10 février 2017 de https://doctorat-arts.uqam.ca/

UQAM (2015). Appui à la recherche-création. Récupéré le 25 février 2018 de https://src.uqam.ca/financement/uqam/appui-aux-createurs.html

Valade, B. (n.d.). L'ARCHÉOLOGIE DU SAVOIR, livre de Michel Foucault. Dans *Encyclopædia Universalis, Universalis Education.* Récupéré le 25 février 2018 de http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/l-archeologie-du-savoir/

Varela, F., Thompson, E. et Rosch, E. (dir.). (2010). *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*. Paris : Seuil.

Venturi, R. (2013). Écran et projection dans l'art contemporain. *Perspective, 1*, 183-190. Récupéré de http://perspective.revues.org/2004

Veyne, P. (2008). *Foucault. Sa pensée, sa personne*. Paris : Albin Michel.

Vice rectorat à la recherche et à la création (2013). *Soutien à la recherche création en milieu universitaire.* Québec : Université de Laval. Récupéré de https://www.ulaval.ca/fileadmin/ulaval_ca/Images/recherche/Documents/Programmes/BDR_Soutien-Recherche-Creation_2016.pdf

Wajcman, G. (2004). *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*. Lagrasse, France : Verdier.

Warhol, A. (1975). *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York : Harcourt Brace Jovanovich.

Warhol, A., Michelson, A. et Buchloh, B. H. D. (2001). *Andy Warhol*. Cambridge, MA : MIT Press.

Weber, M. (1991). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Londres : Harper Collins.

Wilson, M. et van Ruiten, S. (dir.). (2013). *SHARE Handbook for Artistic Research Education* Amsterdam : ELIA.

Wybrands, F. (n.d.). GÉNÉALOGIE DE LA MORALE, Friedrich Nietzsche. Dans *Encyclopædia Universalis, Universalis Education.* Récupéré de http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/genealogie-de-la-morale/

Yates, F. A. (1975). *L'art de la mémoire*. Paris : Gallimard.

Young, P. et Duncan, P. (dir.). (2009). *Le cinéma expérimental*. Cologne, France : Taschen.

Yue, G. (2005). Jonas Mekas. *Senses of Cinema*. Récupéré le 25 février 2018 de http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas/

Zabunyan, D. (mai-juillet 2011,). Dispersion du cinéma et extention du domaine filmique. *Art Press 2,, 21, Cinémas contemporains*, 68-72.

Zizek, S. (2017). Trier, manger bio, prendre son vélo… ce n'est pas comme ça qu'on sauvera la planète. *L'Obs*. Récupéré le 20 février 2015 de http://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20161229.OBS3181/trier-manger-bio-prendre-son-velo-ce-n-est-pas-comme-ca-qu-on-sauvera-la-planete.html

Zuilhof, G. (n. d.). *John Price*. Récupéré le 20 février 2015 de http://filmdiary.org/gertjan zuilhof.html