

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DEVENIR MONUMENT : LA MÉMOIRE COMME ARCHIVE ACTIVE DANS
UNE PRATIQUE IN SITU DE LA PERFORMANCE ET DE LA SCULPTURE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

JULIE LAURIN

MAI 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

RECONNAISSANCE TERRITORIALE

J'aimerais commencer par reconnaître que le territoire où prend place ma recherche se situe sur un territoire autochtone, lequel n'a jamais été cédé. Je reconnais la nation Kanien'kehá: ka comme gardienne des terres et des eaux. Tiohtiá: ke / Montréal est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières Nations, et aujourd'hui, une population autochtone diversifiée, ainsi que d'autres peuples, y résident. C'est dans le respect des liens avec le passé, le présent et l'avenir que je reconnais les relations continues entre les Peuples Autochtones et autres personnes de la communauté montréalaise.

REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur, Stéphane Gilot qui m'a offert son support du début à la fin de cette aventure et dont la pratique artistique est une source d'inspiration.

Merci au centre d'art multidisciplinaire DARE-DARE pour son appui spontané au projet *Monument Performatif*, un chapitre essentiel de cette recherche.

Merci à Roger Gagnon et Olga Brambilla d'avoir accepté de partager leur espace vital avec mon projet d'exposition *L'Excavatrice* pendant près de 2 semaines, leur générosité et leur accueil ont été exceptionnels, sans eux le projet n'aurait pas pu exister.

Merci aux artistes Caroline Boileau, Catherine Lalonde-Massecar, Nicole Panneton, Victoria Stanton et Sylvie Tourangeau.

Merci aux plus courageuses des compagnes de voyage, Maggy Flynn, Laurence Beaudoin Morin et Claudel Bergeron qui m'ont accompagné en vélo et en canot pour activer le *Monument Performatif*.

À Jonathan M Roy, merci de m'avoir initié aux voyages et d'avoir littéralement performé la documentation de mes nombreux projets.

Merci à ma mère Nicole pour son intérêt envers tout ce que je fais et pour m'avoir prêté son beige; à mon père François pour ses racines; à mon frère Simon, l'homme de la situation, pour avoir attaché le canot sur le toit de ma voiture quand personne n'a cru que c'était possible; à mes beaux-parents Claude et Chantale; à mon parrain Marc-Éric pour ses voyages et ses rituels de passage.



À la mémoire de Louise Hodge Laurin « Mamie »

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
UNE PRATIQUE IN SITU DE LA PERFORMANCE ET DE LA SCULPTURE	4
1.1 Interdépendance.....	5
1.2 Beige vif	7
1.3 Une sculpture nomade	9
CHAPITRE II	
LA MÉMOIRE COMME ARCHIVE ACTIVE	11
2.1 Habiter le non-lieu	11
2.2 Incarner sa mémoire	12
2.3 Performer la trajectoire.....	15
CHAPITRE III	
DEVENIR MONUMENT	19
3.1 Monument.....	20
3.2 Contre-monument	21
3.3 Monument performatif	22
3.4 Devenir monument	23
CHAPITRE IV : PROJET D'EXPOSITION	31
4.1 Déroulement des visites.....	34
CONCLUSION	37
ANNEXE A	
PRÉSENTATION DES ENTREVUES.....	41
ANNEXE B	
ENTREVUE AVEC CAROLINE BOILEAU	42
ANNEXE C	
ENTREVUE AVEC VICTORIA STANTON	47

ANNEXE D
L'EXCAVATRICE : EXPOSITION IN SITU ET DÉAMBULATIONS COLLECTIVES...52
BIBLIOGRAPHIE62

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1.1 : Julie-Isabelle Laurin, Interdépendance, 2009 et 2010	6
Figure 1.2 : Julie-Isabelle Laurin, La salle de jeu, 2014.....	8
Figure 2.1 : Julie-Isabelle Laurin, Performer la trajectoire, 2015	17
crédit: Jonathan M Roy	
Figure 3.1 : Julie-Isabelle Laurin, Monument performatif : Les rapides, 2016.....	26
crédit: Jonathan M Roy	
Figure 3.2 : Julie-Isabelle Laurin, Monument performatif : Le canal vers l'est comme si c'était la rivière, 2016.....	27
crédit: Jonathan M Roy	
Figure 3.3 : Julie-Isabelle Laurin, Monument performatif : Le rassemblement, 2016.....	29
crédit: Jonathan M Roy	
Figure 3.4 : Julie-Isabelle Laurin, Monument performatif : Les rapides, 2016.....	30
crédit: Jonathan M Roy	
Figure 4.1 : Photo d'archive de l'arrondissement St-Laurent; le territoire où se trouve actuellement Bois-Franc, 194-	31
Figure 4.2 : Julie-Isabelle Laurin, exploration performative dans le chantier de Bois- Franc, 2017	32
Figure 4.3 : Julie-Isabelle Laurin, Image de Bois-Franc, 2008	33
Figure 4.4 : Julie-Isabelle Laurin, exploration performative dans le chantier de Bois-Franc, 2017	38
Figure 5.1 : Cassette de l'entrevue avec Caroline Boileau	42
Figure 5.2 : Cassette de l'entrevue avec Victoria Stanton.....	47
Figure 5.3 : Pancarte d'agent d'immeuble modifiée, plantée devant le lieu d'exposition.....	52
Figure 5.4 : Décor du salon en dialogue avec ma vidéo dans la télévision, mes photographies et un dessin au mur	53
Figure 5.5 : Portrait de Félix Leclerc en dialogue avec mes dessins d'une excavatrice et de mon ancienne maison	53
Figure 5.6 : Artéfacts de l'Argentine en dialogue avec mes photographies au mur et dans la porte du buffet	54
Figure 5.7 : Reproduction en boîte de déménagement de mon ancienne maison et vidéo d'une table en feu	54
Figure 5.8 : Photographies de mes explorations performatives dans le chantier adjacent au quartier en dialogue avec les plantes du salon.....	55
Figure 5.9 : Artéfacts de la famille, image du héros argentin Che Guevara, les avions de Canadair où a travaillé Roger (devenu ensuite Bombardier), un calendrier de la garderie où travaillait Olga et des drapeaux du Québec	55
Figure 5.10 : Installation vidéo dans le sous-sol de mes hôtes présentant mes explorations performatives dans le chantier adjacent au quartier	56

Figure 5.11 : Après la visite de la maison, nous sortions par le garage accessible par le sous-sol où était stationnée mon excavatrice en carton	56
crédit: Marie Myre	
Figure 5.12 : Dans Bois-Franc, les garages ne sont pas visibles de l'extérieur mais sont plutôt accessibles par des tunnels souterrains.....	57
crédit: Douglas Scholes	
Figure 5.13 : Déambulation du 14 octobre; sortie du garage vers le quartier et le chantier de Bois-Franc	57
crédit: Jonathan M Roy	
Figure 5.14 : Déambulation du 13 octobre 2018.....	58
crédit: Jonathan M Roy	
Figure 5.15 : Déambulation du 13 octobre 2018, arrivée à la limite du chantier de construction	58
crédit: Jonathan M Roy	
Figure 5.16 : Déambulation du 7 octobre 2018; marche dans le chantier de Bois-Franc.....	59
crédit: Claude Roy	
Figure 5.17 : Déambulation du 11 octobre 2018; observation des avions à partir du chantier de Bois-Franc	59
crédit: Marie Myre	
Figure 5.18 : Déambulation du 7 octobre 2018; marche sur une montagne de roches dans le chantier de Bois-Franc.....	60
crédit: Nicole Panneton	
Figure 5.19 : Déambulation du 13 octobre 2018; rencontre de L'Excavatrice avec une excavatrice	60
crédit: Jonathan M Roy	
Figure 5.20 : Déambulation du 14 octobre 2018 ; visite d'un garage souterrain en construction	61
crédit: Jonathan M Roy	
Figure 5.21 : Déambulation du 13 octobre 2018; visite d'une maison modèle/bureau des ventes du quartier	61
crédit: Jonathan M Roy	

RÉSUMÉ

La surmodernité (Marc Augé, 1992) constitue le contexte social de cette recherche. Celle-ci marque des modifications au niveau de la perception du temps, de l'espace et de l'identité. Ces transformations sont dues à une accélération de l'histoire et une transformation accélérée de l'espace habité, notamment par l'accumulation de lieux de passage (non-lieux). Ce mémoire-crédation se concentre sur les processus qui permettent la formation d'un monument du quotidien - en habitant ces espaces de transition par une pratique in situ de la performance et de la sculpture - afin d'en produire une mémoire vivante et d'en marquer les usages par une approche collective du partage de la matière-mémoire.

La vision post-colonialiste de l'histoire questionne la tradition écrite de l'archive pour aller puiser du côté de la mémoire collective, transmise principalement de manière orale. Dans *Lieux de mémoire*, Pierre Nora oppose par définition la mémoire et l'histoire, la mémoire étant vivante et en constante évolution alors que l'histoire est la reconstitution problématique et incomplète de ce qui n'est plus. Le monument performatif, une forme de monument éphémère performé dans l'espace public, constitue une incarnation de la mémoire collective par des artistes qui actualisent par leurs actions des événements présents ou passés.

Devenir monument est la forme que prend le travail in situ de performance et de sculpture qui fait l'objet de ce mémoire-crédation. Il s'agit d'un monument qui commémore la mémoire vivante, il ne peut pas se réfugier dans une forme fixe. C'est un monument-au-passage, inhérent à un processus de création qui se déplace d'un lieu à l'autre par une pratique de la déambulation. Ce monument est composé du corps de l'artiste, de ses vêtements et des objets sculpturaux qui entrent en dialogue avec les lieux parcourus.

L'auto-ethnographie est l'approche privilégiée pour cette recherche, par un récit processuel d'une pratique artistique qui interroge le rapport au réel, en évoquant une nouvelle conscience de l'expérience qui ne peut se représenter que par des réalités multiples (Fortin, 2006). Les savoirs qui se forment dans l'expérience de terrain proviennent d'un dialogue avec l'environnement social.

MOTS CLÉ: Monument performatif, mémoire collective, performance, sculpture, in situ, déambulation, trajectoires

INTRODUCTION

J'aimerais écrire mon mémoire d'un trait sans jamais m'arrêter, sans jamais relire derrière moi. Comme un souhait lancé à personne, cette idée me traverse alors que je regarde par la fenêtre. Je suis en train d'imaginer que j'écris dans la neige. La poudreuse a recouvert l'asphalte. Je sais qu'en dessous c'est noir, c'est parfait pour écrire noir sur blanc. Même retranscrit sur un écran lumineux ou une page blanche en lettres carrées, vous saurez que ça a commencé comme ça, dans une volonté d'écrire dans le territoire et de me fusionner avec lui. Je voudrais que ce texte soit considéré comme une archive vivante, chaque fois qu'il sera lu ou manipulé.

En dérivant dans les savoirs associés à la mémoire, j'ai découvert un ouvrage de Frances A. Yates, une historienne qui s'est penchée sur l'histoire de l'art de la mémoire depuis l'Antiquité. À une époque sans imprimerie et sans papier pour prendre des notes, la mnémotechnique était cruciale pour mémoriser de grands discours. Enseignée aux étudiants de différentes disciplines, celle-ci consistait à se rappeler un lieu de type architectural aussi spacieux et détaillé que possible, avec les différentes chambres, les meubles et les ornements (Yates, 1975). Il fallait alors déposer une image dans chacun des lieux qui correspondait à une idée constitutive du discours à mémoriser. Une fois toutes les images en place, il était possible de déambuler mentalement dans cet espace afin de se souvenir de chaque idée dans l'ordre, en reprenant le chemin déjà parcouru. Afin de se représenter mentalement les meilleurs plans architecturaux, les étudiants devaient parcourir des lieux réels et les imprimer dans leur mémoire. Véritable mémoire artificielle, cet art ancien faisait appel à des facultés qui ont été remplacées aujourd'hui par l'écriture, l'imprimerie et les ordinateurs. Cette illustration a été centrale pour exprimer comment se dessine mon univers intérieur, que j'ai très vite associé à un lieu de mémoire où se succèdent mes projets passés et où viendront s'installer mes œuvres futures. Cette représentation fait le pont entre deux composantes essentielles de mon travail : le temps et l'espace.

Dans mon travail d'écriture pour ce mémoire-création, j'ai ouvert le terrain du souvenir afin d'en faire un espace d'exploration de ma pratique. J'ai tendance à camper les origines de ma parole d'artiste-chercheuse dans une mémoire incarnée qui provient de différents types d'archives. Parmi celles-ci se trouvent des enregistrements audio issus de mes expérimentations artistiques, des notes de terrain ainsi que des entrevues avec des membres de mon entourage. Ces données servent à me propulser dans une expérience passée que je peux alors revisiter dans mon corps. L'écriture me permet de revisiter ces moments disparates et d'en faire un tracé cohérent, afin d'être capable de l'expliquer aux personnes qui en sont extérieures. Dans une approche auto-ethnographique, j'interroge mon rapport au réel, en évoquant une nouvelle conscience de l'expérience qui ne peut se représenter que par des réalités multiples (Fortin, 2006). En effet, les savoirs qui se forment dans mon expérience de terrain proviennent d'un dialogue avec mon environnement social. Comme le dit Sophia L. Burns dans l'ouvrage *La recherche-création*, l'artiste-chercheuse invente en faisant (2006). C'est donc dans l'histoire de mon processus de création que je tente d'inscrire les enjeux culturels de cette recherche.

Comme dans les arts de la mémoire, j'ai déposé mon processus de création dans un lieu familier, afin de pouvoir le revisiter pour aller puiser les concepts et les images dont j'ai besoin pour continuer. Je me suis aperçu que je retournais régulièrement dans ce lieu de mon enfance, physiquement et par le biais de mon imaginaire, pour trouver mon inspiration. Maurice Halbwachs dans *La mémoire collective*, fait la démonstration que notre mémoire la plus intime ne peut être évoquée si elle n'est pas rattachée à un lieu ou à une personne (1950). J'avais besoin d'un lieu pour écrire, un lieu à l'intérieur de moi qui pourrait se matérialiser, devenir le matériau premier de ce projet de recherche.

Lors d'un projet effectué au cours de cette maîtrise, je regardais une carte géographique de Montréal datant de 1744 afin de la comparer à une représentation actuelle du territoire. Sur l'ancienne carte, j'ai vu inscrit *St-Laurent* le lieu où a vécu ma famille. J'ai alors compris que mon inscription dans ce monde que je tente de saisir part du lieu d'où je viens, de la façon dont j'ai eu à interagir avec ce territoire, avec l'architecture de ma banlieue et avec les autres. Bois-Franc    Ville St-Laurent est le complexe domiciliaire où j'ai grandi entre 9 et 18 ans.

Quand j'y ai emménagé avec ma famille en 1994, c'était littéralement un chantier de construction, les rues étaient à même la terre, on pouvait voir s'ajouter de jour en jour des couches d'asphalte, de béton et de tourbe par-dessus le sol scalpé. Au fil des ans, maisons, rues, trottoirs, parcs, lacs artificiels et golf venaient à bout de l'image vendue par les entrepreneurs.

Le premier chapitre de ce mémoire est un récit processuel d'œuvres marquantes qui ont changé ma façon de travailler à certains moments de mon parcours. Je mets en relation ces premiers travaux avec l'imaginaire de Bois-Franc qui se retrouve en toile de fond, comme une pièce de casse-tête de mon identité, indissociable de mes travaux. Dans le deuxième chapitre, je tente de décrire différentes approches de la mémoire dans un contexte de surmodernité. J'explique ensuite comment la pratique de la marche peut devenir une façon d'incarner une mémoire individuelle et collective. Dans le chapitre trois, je fais un survole du concept de monument dans l'histoire de l'art en passant par le contre-monument, le monument performatif et ma pratique plus singulière du devenir-monument. Dans le chapitre quatre, je présente le projet d'exposition *L'Excavatrice* qui a suivi l'écriture de ce mémoire et qui a m'a permis de mettre en pratique les concepts abordés dans les trois premiers chapitres. Finalement, j'ai inséré en annexe la retranscription de deux entrevues avec les artistes Caroline Boileau et Victoria Stanton qui m'ont aidé à expliciter des phénomènes propres à une pratique de l'art action.

CHAPITRE I

UNE PRATIQUE IN SITU DE LA PERFORMANCE ET DE LA SCULPTURE

Habiter un complexe immobilier a quelque chose de très étrange, il semble que les pancartes à vendre s'y succèdent à une rapidité infernale, les portraits des agents d'immeubles deviennent si familiers qu'on se souvient de leur nom. On est entouré de maisons modèles ; les différents panneaux d'affichage présents aux embouchures du développement faisaient en sorte que l'on avait l'impression d'entrer et sortir d'une publicité.

Bois-Franc représente le lieu d'origine de ma pratique artistique. Mon attachement à cet univers comme source d'inspiration démontre l'importance du site dans mon travail. Selon l'encyclopédie Oxford, le terme *in situ* - ou *site specific* - se rapporte à une œuvre dont l'existence et le sens sont inextricablement liés au lieu physique pour lequel elle a été conçue (2010). Que ce soit une galerie d'art, un terrain vague ou une école, le site où prend forme l'œuvre est modifié par l'intervention *installative* ou performative de l'artiste qui prendra en compte les attributs physiques ou contextuels du lieu.

La banlieue où j'ai grandi possède une matérialité qui lui est propre, en lien avec son architecture et son design, où les biens mobiliers se meuvent dans les structures immobilières. Les objets que je choisis pour mes sculptures et mes performances sont directement liés à cet univers, même s'ils ne proviennent pas physiquement de ce site, leur familiarité est suffisante pour m'y faire voyager. Je les considère comme des lieux de rencontre; les sites de rapports économiques, familiaux ou intimes. Les objets et les vêtements que je transforme pour composer mes œuvres contiennent une mémoire qui s'accumule de projet en projet. Ils possèdent en soi une narrativité; ce sont des archives actives qui me permettent de poursuivre l'histoire que j'avais commencée.

C'est l'archive qui prend vie, ce n'est pas l'objet qui constitue l'archive, mais ce qui se construit autour, ultimement, la construction d'une mémoire collective – ou d'une

mythologie. En effet, si je prends mon travail de création comme une totalité, je considère que je construis une mythologie du monde qui m'entoure, en prenant comme point de départ des objets spécifiques de ma vie quotidienne, des fragments, qui constituent *les matières de la parole mythique* (Barthes, 1957). Pour Roland Barthes, le mythe est une parole en alternance perpétuelle entre le sens et la forme: c'est un langage-objet, à la fois vrai et irréel, partant d'un concept historique il ne cache rien mais n'affiche rien. Les objets de la vie quotidienne ont ce pouvoir d'évocation symbolique qui s'apparente à la fonction du mythe.

1.1 Interdépendance

De 2008 à 2011 j'ai poursuivi un baccalauréat en Beaux-arts à l'université Concordia avec une majeure en sculpture. Ce programme offrait une grande liberté quant aux thématiques et aux matériaux abordés, dans une vision élargie de la sculpture. À l'époque, je voyais Bois-Franc comme le reflet d'une dystopie telle que dépeinte dans un roman d'anticipation comme *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953) ou *1984* de Georges Orwell (1949). L'imaginaire de ma banlieue influençait beaucoup ma vision de la vie quotidienne où les choix et libertés semblaient restreints par un modèle d'existence dominant. L'œuvre *Interdépendance* (2009-2010) renferme plusieurs aspects déterminants de mon travail et représente en même temps le passage d'une sculpture traditionnelle vers un art vivant. La première version était un moulage en plâtre représentant une femme nue ayant des pattes de chaises greffées à son corps pour la maintenir en position assise; il s'agissait d'une femme-chaise. Cette représentation humaine représentait l'interdépendance entre l'être humain et les objets qui l'entourent, le rapport entre la fonctionnalité, leur activation par le corps et leur rôle dans la construction de l'identité.

Dans la deuxième version de cette sculpture, j'ai présenté à la classe une version performative d'*Interdépendance* en reproduisant avec mon corps la position de la femme en plâtre. J'ai scié les pattes arrières d'une chaise en bois sur lesquelles je pouvais m'asseoir en équilibre. En face de moi se tenait un téléviseur cathodique rembourré à la manière d'un divan où étaient présentées les images de ma banlieue. Parcourant le quartier en vélo, j'ai capté des images d'un point de vue mouvant, les briques rouges des maisons étaient mon

principal sujet; je voulais montrer le caractère uniforme et expansif de cette architecture labyrinthique. Je suis devenue la sculpture en y insérant mon corps, posant d'emblée un questionnement sur l'univers matériel qui m'entoure et l'associant à un lieu de mémoire, en l'occurrence, Bois-Franc. Le téléviseur était un reflet de mon identité, à l'image de mon environnement. J'avais choisi une position active passive, puisque je m'intéressais à l'inconfort ressenti dans ma vie quotidienne.

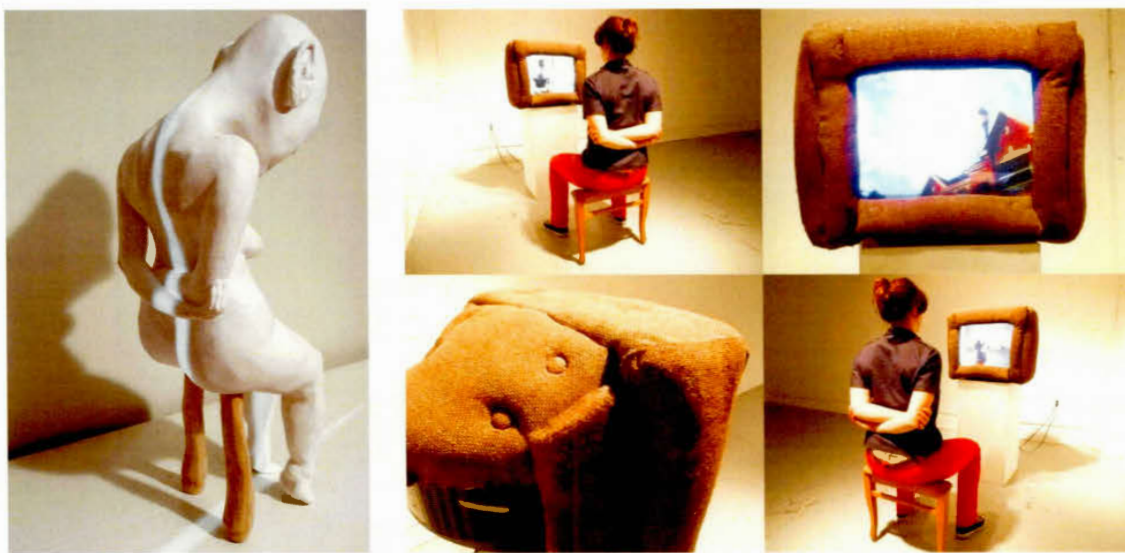


Figure 1.1 : Julie-Isabelle Laurin, *Interdépendance*, 2009 et 2010

1.2 Beige vif

Mes vêtements sont une extension de moi, ils font un avec mon épiderme. Mon identité circule à travers les différentes couches qui composent mon corps. Ma peau est comme l'intérieur d'une maison recouvert de latex beige qu'on aurait retourné à l'envers. La façade de cette maison réversible que forme mon corps est aussi rigide que du gyproc. Dessous se trouve un mélange de chair et de laine minérale, rembourrante et isolante. Plus loin encore, il y a un mur de briques. Rouges. À tout moment, je suis prête à démolir cette cloison afin de révéler une nouvelle couche, à tenter d'attraper au passage une brique d'identité¹.

Le beige dans mon travail fait référence aux différentes teintes de latex pour les murs qui recouvraient l'intérieur de ma demeure familiale. Il me propulse dans l'univers de ma banlieue monotone et conformiste en lien avec les façades identiques des maisons de mon adolescence. Je l'associe à un mode de vie effacé, à une propreté aseptisée où la moindre tache, le moindre défaut paraît. Dans *The Secret Lives of Color* l'auteure Kassia St-Clair, pigiste pour Elle Decoration, affirme la place prépondérante du beige dans la décoration intérieure du XXe siècle, comme une teinte associée à la morale bourgeoise, symbole d'une vie conventionnelle et ennuyante. Il s'agit également d'une teinte que l'on choisit si on ne veut pas prendre de risque, pas parce que tout le monde l'aime mais plutôt parce qu'elle n'offensera personne (St-Clair, 2016). Or, le beige s'est manifesté dans mon travail pour la première fois lors d'une performance en galerie qui consistait à recouvrir de latex beige une grande accumulation de jouets de plastique coloré (*La salle de jeu*², 2014). Je m'étais alors procuré un costume beige composé d'un veston, d'une jupe et de bottes à talons. Cette performance de longue durée était une incursion contrastante entre le monde de l'enfance et le monde adulte. La propreté de mon costume a été modifiée par les nombreuses taches provenant des teintes de peinture beige avec lesquelles je recouvrais les jouets.

¹ Texte rédigé pour la publication de la RIPA 2016 (Rencontre interuniversitaire de performance

² Performance et installation présentée à l'Artothèque pour l'exposition collective *Découvrir/Emballer*.

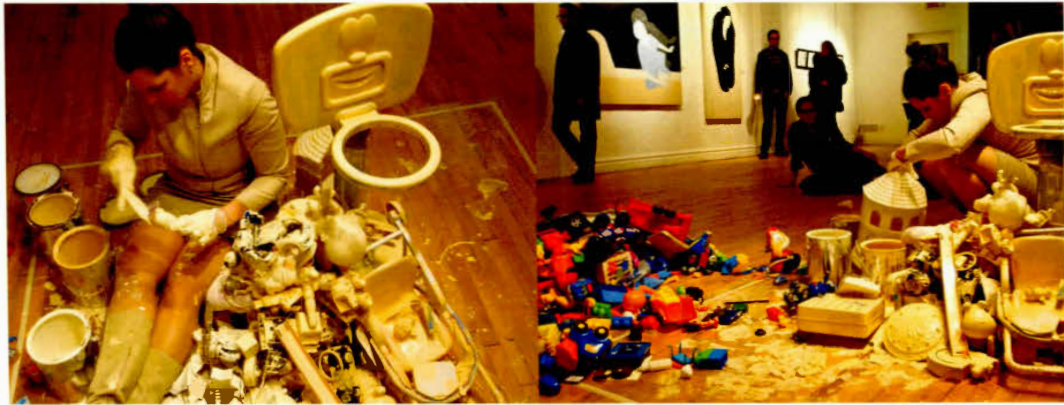


Figure 1.2 : Julie-Isabelle Laurin, *La salle de jeu*, 2014

Le costume et le latex beige sont des matériaux que je réutilise dans mes sculptures et mes performances, les vêtements et les teintes de peinture diffèrent invariablement d'un projet à l'autre. J'aime jouer avec cette variété car elle montre la nature changeante et la pluralité d'un même sujet. Une fois amené dans l'espace public, mon costume beige est devenu un élément liminal, au même titre que mon identité qui se transforme selon ma relation à l'autre, au territoire et aux objets qui m'entourent. Mon (re)vêtement s'est transformé selon différents contextes d'immersion pour devenir statuaire, architectural, collectif, touristique, neutre, militaire, uniformisé, colonial ou naturel. Il m'a servi d'assise pour transformer mon corps qui se meut dans l'espace public, en inversant la gamme de conventions que sous-tend cette teinte *uniformisante*. Plus récemment, le même costume a été transformé de manière collective à l'occasion du cycle de performances *Monument performatif* (2016), afin que je puisse incarner les différents personnages connus et anonymes qui ont fait Montréal.

Selon Anthony Howell, artiste de la performance et auteur, les vêtements sont emblématiques et peuvent être considérés comme un uniforme. Ils fonctionnent comme une stratégie de mimétisme au regard de l'autre; prétendre être ce que l'on n'est pas (travestir), se cacher dans ce qui est déjà là (camoufler), prendre part à quelque chose de plus grand que soi (intimider) (Howell, 1999). Les vêtements beiges de mes performances me semblent appropriés pour les situations que j'invente. Comme il n'y a pas de précédent, je dois définir tous les paramètres qui viennent avec la nouvelle manœuvre ou performance. Dans la performance *Undercover*

(2013) présentée en galerie, j'ai modifié le costume porté pour *La salle de jeu* afin de l'adapter à mon dispositif de performance. Il s'agissait d'une grande vitrine de plexiglas dans laquelle je pouvais m'insérer comme dans un sarcophage. Je l'avais recouvert de vinyle autocollant sur lequel j'avais apposé une couche de peinture à l'huile beige. Afin de pouvoir m'y camoufler, j'avais repeint tous mes vêtements de manière uniforme de cette même peinture. La peinture avait rendu accidentellement mon costume rigide comme du cuir durci. Mes vêtements sont devenus des sculptures moulées à mon corps, des parties fragmentaires de mon identité au même titre que les éléments mobiliers ou architecturaux que je transforme. C'est le même costume avec lequel j'ai livré une bataille dans la performance *Rigide la femme en beige* (2016). Sous le regard attentif des spectateurs, le costume a été réduit en pièces détachées et réassemblées sur mon corps dans une réinvention du vêtement.

1.3 Une sculpture nomade

Dans le texte de Rosalind Krauss de 1979 *Sculpture In The Expanded Field* la critique d'art affirme que la logique de la sculpture est inséparable de celle du monument, dans l'idée de commémoration à un site. Cependant, vers la fin du 19^e siècle, on remarque un changement dans la logique du monument avec les deux œuvres de Rodin *Les portes de l'enfer* (1880-1917) et *Le monument à Balzac* (1897) qui n'ont jamais existé dans le lieu pour lequel ils avaient été commandés. Avec le courant moderniste, la sculpture devient nomade, sans domicile fixe, elle devient autoréférentielle. Le socle qui faisait le lien entre la sculpture et le site devient une partie intégrante de l'œuvre ; c'est ce qui constitue l'état négatif du monument (Krauss, 1979). Avec le courant postmoderne, l'auteure qualifie la sculpture à la négative en se référant à une citation de Barnett Newman; c'est ce qui est devant ou sur un édifice qui n'est pas l'édifice et c'est ce qui est dans le paysage qui n'est pas le paysage.

En 2014, j'ai été invitée à participer à un groupe de recherche sur les pratiques déambulatoires initié par les artistes et auteures Sylvie Tourangeau et Victoria Stanton dans le cadre de *Fluid States: Performance Studies International*. Les artistes invitées avaient carte blanche pour présenter une performance déambulatoire dans le lieu de leur choix. J'y ai présenté une œuvre déterminante puisque je considère que c'est à ce moment que mon travail

d'atelier s'est *nomadifié*. J'avais choisi de déambuler le long d'une piste cyclable qui longeait un chemin de fer. J'ai porté le costume beige de ma performance en galerie *La salle de jeu* que j'ai évoqué plus tôt et j'ai ajouté à ma déambulation un chariot d'épicerie. Dans l'œuvre *Propres sommes-nous?* (2014) Le chariot d'épicerie représente parfaitement l'idée de la sculpture élargie telle qu'évoquée par Rosalind Krauss. Cet objet mobile reprend l'idée d'interdépendance avec la chaise de ma première performance, le panier s'active par la force de mon corps et cette interrelation nous transforme en sculpture nomade, composée de mon corps et de l'objet. Or, mes sculptures ou monuments ne sont pas autoréférentiels comme les sculptures modernistes, elles sont directement liées au site parcouru, comme un *land art* de passage, je ne modifie pas le paysage ou l'architecture de manière permanente puisque je suis en mouvement, je me retrouve comme une anomalie dans le décor urbain. L'idée de transformation est ce qui unifie mon travail de performance et de sculpture, une transformation qui se situe au niveau des gestes, modifiant les usages des lieux et des objets du quotidien.

CHAPITRE II

LA MÉMOIRE COMME ARCHIVE ACTIVE

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes ses utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel; l'histoire, une représentation du passé. (Pierre Nora, 1984-1992)

2.1 Habiter le non-lieu

Je ne suis plus résidente de Bois-Franc, mais il semble que cet univers a élu domicile dans mon corps. Comme un chantier sous ma peau, mon monde intérieur n'est jamais fixe, à l'image du territoire qui m'a vu grandir. Je pourrais considérer Bois-Franc comme un non-lieu, c'est à dire comme un lieu de passage où les habitants vont et viennent matin et soir dans leurs trajectoires de migration journalière. Plus largement, le caractère transitoire de Bois-Franc se situe dans le passage d'un territoire naturel en village agricole vers le 18^e siècle et son passage de la banlieue à la ville avec les fusions de ville St-Laurent à la communauté urbaine de Montréal en 2002. Je porte aussi en moi les traces des maisons en construction, le terrain vague d'une piste d'atterrissage disparue et les trajectoires célestes des avions de Dorval, celles qui se dessinaient au-dessus de ma tête et dont le bruit sourd rythmait les journées.

La surmodernité telle qu'annoncée par l'anthropologue Marc Augé correspond à un changement dans la perception du temps et de l'espace. Au niveau de l'espace, ce constat correspond à une accumulation de lieux de passage comme les voies aériennes, ferroviaires,

autoroutières, les habitacles mobiles et même les réseaux câblés ou sans fil. Ceux-ci représentent autant de non-lieux, c'est-à-dire des lieux qu'on ne peut définir comme identitaires, relationnels ou historiques (Augé, 1992). Le fait d'être constamment en transition a comme effet sur l'humain d'amplifier l'impression d'individualité ou d'isolement, car ces lieux ne sont pas faits pour être habités, mais pour être parcourus (et donc ne portent pas à la rencontre de l'autre).

2.2 Incarner sa mémoire

Un autre élément propre à la surmodernité est l'accélération de l'histoire. Celle-ci est le résultat d'une surabondance événementielle d'une part, et la conséquence d'une surabondance informationnelle, d'autre part. Ces interdépendances inédites sont le résultat de la mondialisation: un réseau économique connectant entre elles les régions les plus éloignées du globe. Afin de développer ce concept, l'auteur fait appel à l'historien Pierre Nora qui avait évoqué l'accélération de l'histoire dans *Les lieux de mémoire*, un ouvrage écrit entre 1984 et 1992. Nora constate la fin de l'histoire-mémoire qui se manifeste dans une désincarnation de la mémoire collective en France et d'une translation de la mémoire vivante vers des lieux de commémoration. Selon lui, moins la mémoire est vécue de façon intérieure, plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles, d'où l'obsession de l'archive. Je ne peux m'empêcher de penser au téléphone cellulaire vers lequel s'est déplacée notre mémoire. Je reviens régulièrement à cette phrase de Nora: «Habiterions-nous encore notre mémoire que nous n'aurions pas besoin d'y consacrer des lieux.» (1984-1992, p. XIX). Que signifie habiter sa mémoire? Pour moi, habiter Bois-Franc c'était habiter dans un monde désincarné de toute mémoire, c'était habiter dans le devenir d'une société, comme le nomme Nora, fondamentalement entraînée dans sa transformation et son renouvellement, valorisant par nature le neuf sur l'ancien, le jeune sur le vieux, l'avenir sur le passé. (Nora, 1984-1992, p. XXVI). À Bois-Franc, j'ai été témoins de la transformation intégrale de l'ancienne piste d'aéroport de Cartierville en un milieu urbain enclavé. Les lieux de mes meilleurs souvenirs d'enfance n'existent déjà plus, ensevelis sous le travail des pelles mécaniques; aussitôt que je me suis senti chez moi quelque part ce lieu a disparu. D'une certaine manière, cela m'a forcé à incarner ma mémoire que je n'ai pas pu déposer en un lieu physique, sauf que devant la

menace d'effacement perpétuel, je n'ai jamais eu le temps de faire partie d'une histoire collective, j'étais sans cesse ramenée à mon existence individuelle. Mon travail artistique est un effort constant de développer un sentiment d'appartenance au territoire et à sortir de mon isolement en suscitant la rencontre de l'autre.

La mémoire est remplie de trous, elle est fuyante, mais se voit tout à coup réactivée par une rencontre, une odeur ou la traversée d'un lieu: elle est profondément sensorielle. Pour le philosophe Henri Bergson, les souvenirs ont besoin pour s'actualiser d'un *adjuvant moteur*, quelque chose qui viendrait stimuler leur action (Bergson, 1965). Les objets qui reviennent dans mes différents projets, jouets, vêtements, meubles, panier d'épicerie, jouent en partie ce rôle. Les espaces que j'investis dans mes projets sont un autre adjuvant moteur, ils me propulsent dans mes souvenirs les plus enfouis. C'est par la marche que je peux les visiter, parce que mon corps entre en dialogue avec l'environnement, l'autre, mais aussi avec mes pensées qui s'activent. Il m'est impossible de prédire ce que je remarquerai de nouveau, quel micro-événement marquera mon trajet ou quelles pensées surgiront, activées par une odeur ou par la traversée d'un lieu familier.

Ma pratique de la marche répond à une sensation qui m'a souvent habité, l'impression d'être une étrangère en territoire familier. C'est une façon d'incarner ma mémoire. Le voyage ou la dérive résulte pour moi en un état d'être au monde³ qui me permet d'avoir l'impression d'inventer mon quotidien⁴. Être en voyage correspond à me plonger dans la découverte de l'autre et d'un habitat commun afin de mieux comprendre mes propres modes d'existence. Cet état est facilement atteignable lorsque je voyage à l'étranger, mais j'ai découvert qu'il est aussi possible d'atteindre cette ouverture en sortant de mes habitudes quotidiennes. Pour moi, la pratique artistique est précisément un prétexte pour sortir de ma zone de confort et entrer dans un mode de découverte. Il s'agit d'une révolution dans la vie quotidienne. C'est par

³ Comme l'énonce Nicolas Bourriaud dans *Esthétique relationnelle*, les artistes du paradigme contemporain se différencient des avants gardes : plutôt que de viser à former des réalités imaginaires et utopiques, ils cherchent à constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, il s'agit donc, plutôt que de modifier le réel qui se trouve à être surproduit, de trouver de nouvelles manières d'être au monde (Bourriaud, 1995).

⁴ Dans *l'Invention du quotidien*, Michel de Certeau s'intéresse aux écarts entre ce qui est attendu de nos gestes et nos actions dans l'espace social et comment nous arrivons à en détourner le conditionnement. Cet interstice correspond à une réaction directe à notre environnement dans lequel il est possible d'improviser de façon créative (de Certeau, 1990).

l'incarnation et la transformation des gestes du quotidien - par l'entremise d'une pratique in situ de la performance et de la sculpture - que je crée les conditions pour augmenter mon sentiment d'appartenance aux territoires que je traverse.

Durant mon parcours, j'ai croisé plusieurs artistes importants et importantes de la scène canadienne en art actuel qui utilisent la marche comme outil de création.⁵ Chacune de leur pratique de la marche est singulière; chaque artiste propose sa propre forme plastique qu'un tel mouvement peut produire, selon le contexte du projet. Évelyne Bouchard est l'instigatrice du projet *Contenant furtif* (2013-2017), où elle a donné rendez-vous à sa communauté à lieu et moment fixe pour déambuler dans la ville et improviser des actions performatives en interconnexion avec le groupe de marcheuses. C'était un de mes premiers contacts avec la marche comme forme artistique, j'y ai participé à plusieurs reprises, développant ma capacité à répondre spontanément aux actions des autres et à l'environnement, tout en restant à l'écoute de ce qui émerge en moi de façon performative. Ce travail dans l'espace public m'a mené à créer le projet *Sonder la track* (2013-) avec Nicole Panneton, une autre habituée du *Contenant Furtif*. Les deux projets différaient dans leur forme. Alors que le premier émergeait d'un parcours géographique inventé au fur et à mesure, le second prenait place dans l'espace linéaire de la piste cyclable aux abords du chemin de fer Canadien Pacifique, entre les rues Fullum et St-Laurent. Dans la répétition du lieu, nous improvisons des actions avec ce qui était là de façon visible et invisible. Finalement, Victoria Stanton dans le cadre de son projet en plusieurs cycles *L'édifiante secte de rien (n') est sacré*, a organisé des marches collectives dans le but de réfléchir aux différentes formes que peut prendre *l'action de ne rien faire*. L'une d'elles consistait à se rendre devant un projet de condo en construction et de regarder l'horizon de Montréal disparaître (*Watching the Montreal Skyline Disappear*, 2017). J'avais été interpellée par le rendez-vous comme un devoir de citoyenne, de faire quelque chose en *ne faisant rien*. Nous *tenions l'espace*, pour reprendre les mots de Victoria,

⁵ Parmi les artistes rencontrés, je pense à Victoria Stanton (<https://bankofvictoria.com/>), Sylvie Tourangeau (<https://3e-imperial.org/artistes/sylvie-tourangeau>), Évelyne Bouchard (<http://evygraf.blogspot.com/>), Nicole Panneton (<https://nicolepanneton.com/>), Mathieu Léger (<http://www.mathieuleger.ca/>), Douglas Scholes (<http://dougsholes.ca/fr/>) et François Morelli (http://www.joyceyahoudagallery.com/fr/artistes/francois_morelli/works/type/7/)

par nos corps debout devant l'édifice en devenir, nous avons commémoré cette disparition imminente⁶.

Ainsi, la déambulation a bel et bien une composante plastique, c'est ce que Thierry Davila appelle la *cinéplastique*⁷ de la marche, liée à une plasticité qui est en mouvement. L'historien de l'art et philosophe analyse la figure de l'artiste marcheur dans son ouvrage *Marcher, créer* et décrit la *cinéplastique* du marcheur comme un mouvement oscillatoire capable d'œuvrer entre intérieur et extérieur; elle se développe comme un mouvement dialectique : prendre forme et donner forme. (Davila, 2002). La marche, utilisée comme dispositif artistique, est donc profondément sculpturale, capable d'opérer des transformations momentanées dans le paysage et dans l'architecture, tout en transformant le marcheur. L'auteur qualifie les artistes de la dérive comme des sculpteurs du quotidien, transformant leur territoire par différentes stratégies et dispositifs. Lorsque je marche seule, je considère que le transitoire est un lieu que j'habite de façon introspective. Les projets présentés plus haut proposent une expérience collective du déplacement qui devient un espace ludique et inventif, transformant l'expérience individuelle en occupation politique de l'espace urbain. J'ai effectué plusieurs projets de déambulation dans lesquels je poussais, vêtue de beige, un chariot d'épicerie (beige) dans l'espace public.

2.3 Performer la trajectoire

Performer la trajectoire, dans le cadre de mes recherches, implique de parcourir de façon alternative les trajectoires - géographiques, imaginaires ou temporelles - qui peuplent ma vie quotidienne. En 2015, j'ai participé au festival de performance *Visualeyez* à Edmonton. J'avais proposé de déambuler dans la ville vêtue de beige en poussant un chariot d'épicerie, me laissant transformer par l'environnement et assurant une présence inhabituelle pour les passants. Il s'agissait d'une action performative que j'avais expérimentée à Montréal sur une

⁶ J'ai introduit une entrevue avec l'artiste dans l'annexe C où elle fait le lien entre la marche, la répétition et le développement d'un sentiment d'appartenance à un lieu.

⁷ Le terme *cinéplastique* a été utilisé pour la première fois par Elie Faure en 1922, un médecin, historien de l'art et essayiste français.

piste cyclable familière (*Propres, sommes-nous?*, 2015). Je souhaitais effectuer cette action dans un contexte différent et en territoire étranger. Une fois là-bas, j'ai été envahie par l'urgence d'aller visiter le mythique West Edmonton Mall avec mon chariot. Ce centre d'achat géant faisait déjà partie de mon imaginaire et m'a servi d'encrage, avec le chariot, pour débiter un projet dans une ville nouvelle. Pendant la longue marche de 2h30 du centre-ville au West Edmonton Mall, j'ai réalisé que je reproduisais le trajet routinier des voitures de la ville à la banlieue. La marche m'a permis d'expérimenter avec mon corps ce territoire inconnu et de m'en imprégner.

Selon Henri Bergson, la marche en tant que mouvement répétitif du corps fait appel à une mémoire-habitude, c'est-à-dire à une structure motrice qui se situe dans l'inconscient. L'action de marcher telle qu'effectuée dans ma performance d'Edmonton est associée à la mémoire-habitude, la répétition d'un geste qui appartient à une mécanique du corps ne stimule pas aisément la mémoire singulière. Cependant, en ajoutant des éléments qui me déstabilisent, je force l'action à stimuler plus fortement ma mémoire. Le premier élément déstabilisateur est le territoire inconnu ainsi que la longue marche à pied. Toutefois, je ne parcours pas uniquement ledit trajet, mais je pousse également un chariot d'épicerie vide. Cette action demande un niveau d'attention beaucoup plus élevé; je ressens dans mon corps les moindres sinuosités du sol dans les vibrations de la poignée, ainsi que les dénivellations du trottoir qui me forcent à ramener le chariot au milieu, je dois aussi relever les roues arrières chaque fois que je remonte sur le trottoir. Lors de ce périple, j'ai été surprise par le moment où je suis sortie de la ville pour me retrouver dans la banlieue d'Edmonton, j'ai alors réalisé que les maisons beiges étaient parfaitement assorties à mes vêtements. À ce moment, j'ai décidé de m'installer à plat ventre dans le chariot, le haut de mon corps dépassant à l'avant. Cette position me permettait de faire avancer le bolide avec mes mains. Mon arrivée dans la banlieue a marqué autant ma mémoire que celle des automobilistes.



Figure 2.1 Julie-Isabelle Laurin, *Performeur la trajectoire*, 2015

Pour Frances A. Yates, la mémoire est comme une écriture intérieure où certains éléments se gravent naturellement par habitude alors que d'autres sont insérés artificiellement, exactement comme un disque dur d'ordinateur. L'art de la mémoire est un sujet complexe et mystérieux. Pour y graver volontairement des souvenirs, il ne suffit pas de se représenter un lieu dans lequel on dépose des images, il faut miser sur des images frappantes et inhabituelles afin de susciter un choc émotionnel, par exemple:

Si nous leur attribuons une beauté exceptionnelle ou une laideur particulière; si nous en orons quelques unes (des images de la mémoire), avec des couronnes par exemple ou des manteaux de pourpre, de façon à rendre la ressemblance plus évidente; si nous les enlaidissons d'une façon ou d'une autre, en introduisant par exemple une personne tachée de sang, souillée de boue ou couverte de peinture rouge de façon à ce que l'aspect en soit plus frappant; ou encore si nous donnons un aspect comique à nos images. (Yates, p.22)

Selon cet extrait du manuel, pour l'enseignement de la rhétorique Ad Herennium, d'un auteur inconnu, il est difficile de se souvenir des activités banales de la vie de tous les jours «parce qu'il n'y a là rien de nouveau ou d'étonnant qui stimule l'esprit.» Il faut créer des images

capables de rester le plus longtemps possible dans la mémoire afin de soutenir les inventions de notre esprit (Yates, 1975). La longue marche avec le panier d'épicerie ainsi que la marche acrobatique ont ce côté choquant ou déstabilisant qui est propice à se souvenir du moment autant pour moi que pour les témoins extérieurs.

Mon hypothèse est que l'on peut identifier quels déclencheurs peuvent produire une mémoire-imaginative et s'en servir pour modifier la routine des usages habituels d'un lieu, en transformant l'habitude en expérience nouvelle. C'est précisément ce que je tente de faire dans la banlieue, un lieu qui pour moi est associé à un sentiment très fort d'isolement et d'ennui quotidiens; je tente d'y insérer l'impression d'un voyage. En effet, ce que l'on attend d'un voyage est de mettre au défi nos habitudes, d'être dépayés. Mes voyages se situent dans des compartiments distincts de ma mémoire et les souvenirs qui restent vivants sont liés à un lieu ou à des personnes. Le propre du voyage est de vivre de nouvelles expériences, c'est pourquoi il est la source de souvenirs très vifs, inscrits souvent de manière permanente dans notre mémoire.

CHAPITRE III

DEVENIR MONUMENT

Devenir monument tel qu'évoqué dans le titre de ce mémoire-crédation est la forme qui m'apparaît rejoindre le plus justement mon travail in situ de performance et de sculpture. Il s'agit d'un monument qui commémore la mémoire vivante, il ne peut donc pas se réfugier dans une forme fixe. C'est un monument-au-passage, inhérent à mon processus de création où je me déplace d'un lieu à l'autre. Le monument est autant mon corps, mes vêtements et les objets sculpturaux que j'emporte que le dialogue avec les lieux que je parcours. Parfois, le monument s'arrête pour quelques instants dans un lieu sans jamais pour autant trouver sa finalité.

J'ai expliqué plus haut comment la sculpture dans mon cas s'est *nomadifiée* avec le panier d'épicerie, tout en continuant d'entretenir un dialogue avec le site parcouru. Dans une entrevue avec Sylvie Tourangeau réalisée pour l'article *Le pouvoir de l'immobilité* dans la revue Espace (2017), l'auteure, performeuse et facilitatrice de *workshops* m'interrogeait sur le projet de déambulation *Propres somme-nous?* (2014).⁸ Lorsqu'elle me pose la question : que signifie pour moi *Faire Statue dans l'espace public*, je réponds que (...) *c'est participer à l'inscription de mon histoire personnelle dans un environnement public qui contient déjà ses propres histoires et ses propres fonctions*. Cette entrevue m'a révélé une dimension de mon travail qui m'était jusqu'alors inconsciente; l'idée que mon corps, même en mouvement, avait une présence statuaire. Le fait de révéler par ma présence passagère la circulation des références personnelles, culturelles et sociales qui se dégagent de ma mobilité physique, en relation avec mon intimité et l'espace qui m'entoure, est réellement la prémisse à ma définition du *devenir-monument*. Pour ce chapitre, je propose dans un premier temps de

⁸ Projet réalisé dans le cadre de *Fluid States : Performance Studies International*.

faire un historique du monument en lien avec l'histoire de l'art, en passant par le monument, le contre-monument et le monument-performatif. À la lumière de ces définitions, je ferai le récit processuel de mon œuvre *Monument performatif* (2016) afin d'exprimer où se situe dans mon travail le *devenir-monument*.

3.1 Monument

Dans son article sur le patrimoine consulté dans l'encyclopédie Universalis, la sociologue Nathalie Heinrich propose différentes définitions du monument basées sur l'ouvrage de l'historien d'art viennois Aloïs Riegl *Le culte moderne du monument*. Le monument historique se définit comme une « œuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures le souvenir de telle action ou telle destinée ». (Riegl, 1903). Le principe d'un objet ou d'un lieu qui a une fonction de souvenance est propre à la plupart des cultures, mais le monument historique occidental apparaît au 15^e siècle en Europe dans un désir de sauvegarde du patrimoine de la Rome antique. D'abord lié aux disciplines de l'art et de l'architecture, le concept de monument a évolué et peut se définir selon différents niveaux d'intentionnalité. Sa construction n'est donc pas garante au départ de la volonté de se souvenir d'un événement ou d'une personne, mais sa fonction de commémoration peut lui être donnée postérieurement à son édification. Ainsi, on retrouve dans la catégorie des monuments anciens « toutes les créations de l'homme, indépendamment de leur signification ou de leur destination originelles, pourvu qu'elles témoignent à l'évidence avoir subi l'épreuve du temps » (Riegl, 1903).

Cette définition plus large du monument démontre qu'un objet qui témoigne du passé aurait la faculté de devenir un monument. Dans une accélération de l'histoire, combien de temps faut-il à une création de l'homme pour qu'elle devienne monument? Par extension, un arbre centenaire peut-il être considéré comme un monument, même s'il n'a pas été construit de la main de l'homme? Or, qui décide de ce qui est ou n'est pas un monument informe directement sur sa nature; l'enregistrement d'un édifice, d'une statue ou autre objet du passé en monument dépend des autorités de l'État-nation. Par exemple, au Canada c'est la

Commission des lieux et monuments historiques qui a pour mandat de « conseiller le ministre de l'Environnement et, par son entremise, le gouvernement du Canada, sur la commémoration d'aspects de l'histoire du Canada qui revêtent une importance nationale. » Les monuments dans les villes deviennent des points de repère pour les habitants qui oublient leur fonction de commémoration alors qu'ils montrent aux visiteurs et touristes une certaine perspective historique. Dans l'article *Ces lieux autochtones méconnus de Montréal* paru en 2017, la journaliste Fanny Samson donne l'exemple du monument situé sur la place d'Armes au centre-ville de Montréal. Le monument est dédié à « l'exploit » de Paul Chomedey de Maisonneuve d'avoir tué le chef iroquois lors d'une bataille en 1644. Quelques personnages célèbres sont représentés sur l'œuvre publique. Le chef iroquois est le seul personnage anonyme et Maisonneuve pointe son arme sur lui, montrant une perspective de vainqueur d'un territoire qui ne leur appartenait pas au départ. Cela démontre qu'à Montréal, un grand travail d'*autochtonisation* devra être fait pour mieux adapter les monuments et lieux d'histoire à une représentation plus juste et moins colonisatrice de l'espace public.

3.2 Contre-monument

Le contre-monument (en allemand *Gegendenkmal*) est une réponse au monument traditionnel qui manipule la mémoire collective en proposant une perspective hiérarchisée de l'histoire. Ce terme a été amené par J. E. Young en 1992 pour décrire une forme de monument apparue dans les années 80 répondant au champ complexe de la commémoration de l'Holocauste. Les artistes allemands, dans les années suivant la 2e guerre mondiale, prenant de plus en plus conscience des abominations liées à la Shoah grâce aux témoignages des survivants, ont créé cette forme d'anti-monument comme une dénonciation et un révélateur de réalités alternatives. Cette forme se retrouve un peu partout dans le monde pour souligner des événements historiques peu glorieux, par exemple en Afrique du Sud, le *Slave Memorial*, conçu par Wilma Cruise et Gavin Younge, a été érigé en 2008 à Cape Town sur un site marqué par l'esclavage (Steven, 2016). Idéalement, le contre-monument a pour fonction de provoquer le public plutôt que de le conforter, de se transformer plutôt que de demeurer fixe; plutôt que d'être ignoré par les passants, il demande leur interaction et finalement, le contre-monument est voué à disparaître (Young, 1992).

Un des principes fondamentaux du contre-monument, est sa fonction dialogique avec le monument historique, proposant des points de vue alternatifs et montrant la nature contradictoire et évolutive de la mémoire (Stevens, Franck, Fazakerley, 2012). Cette relation au monument traditionnel peut se matérialiser de différentes manières, le contre-monument peut s'ajouter à un monument préexistant et changer l'interprétation de celui-ci, par exemple en ajoutant les statues des personnages manquants d'une scène historique. Le contre-monument peut aussi s'opposer de manière formelle ou conceptuelle au monument en proposant des formes inversées; abstraites plutôt que figuratives, horizontales au lieu de verticale, sombre plutôt que lumineuse (Stevens, Franck, Fazakerley, 2012). Souhaitant susciter la réflexion, la forme contre-monumentale sollicite souvent une plus grande proximité physique avec le spectateur et différentes formes de participation.

Dans sa série de quatre monuments aux philosophes Spinoza, Deleuze, Gramsci et Bataille (1999-2013), l'artiste suisse Thomas Hirschhorn joue avec la fonction dialogique du contre-monument en proposant des œuvres qui n'entrent pas en relation avec des monuments existants, mais plutôt avec le concept idéologique du monument. Il repense le monument comme quelque chose qui vient d'en bas, c'est-à-dire qui n'est pas guidé par l'idéologie d'un État-nation comme nous l'avons vu pour les monuments officiels. Ainsi, comme l'écrit l'historien d'art Vincent Marquis, la notion dialogique dans les propositions de Hirschhorn est intégrée dans la structure même de ses Monuments et dans l'inscription de sa série dans un échange direct avec l'espace public qui l'entoure (Marquis, 2016). Cette forme amène un autre niveau d'implication avec le public en proposant une version vivante du monument.

3.3 Monument performatif

L'exemple des monuments de Thomas Hirschhorn fait le pont avec le concept de monument performatif qui représente une sous-catégorie du contre-monument. Ce terme a été suggéré par Mechtild Widrich, enseignant en histoire de l'art contemporain au School of the Art Institute à Chicago. Le monument performatif est une forme contradictoire possédant à la fois l'éphéméralité de la performance et la permanence du monument. Sa permanence se situe au

niveau du document, de l'archive ou des artefacts, bien que ceux-ci ne puissent pas remplacer l'expérience vécue. Pour être réactivé, le monument performatif doit être raconté, n'existant plus dans sa forme originale, il subsiste dans la mémoire des témoins ou dans différentes formes de documentation et d'artefacts.

Le monument a une fonction sociale d'informer le public sur le passé. Pourtant, il semble que les grandes statues historiques faillent à leur raison d'être, puisqu'elles se réfugient rapidement dans la vie ordinaire des gens et tombent ainsi dans l'oubli. Outre cette difficulté à rejoindre le public, le monument est une forme problématique dans sa relation à l'histoire. Les artistes utilisant le monument performatif par le biais de la performance dans l'espace public, ont la possibilité de réagir à des événements actuels et de se faufiler dans une représentation absente de l'histoire officielle et ce, sans avoir besoin d'approbation des autorités de l'État-Nation. Comme les monuments de Hirshhorn, ils viennent d'en bas et transforment les visiteurs passifs en participants (Widrich, 2014). C'est une manière de provoquer des changements dans l'environnement urbain, en y insérant des éléments inhabituels. Le monument performatif peut prendre la forme d'un événement qui inclue et relie les gens plutôt qu'être un simple objet habituel du paysage urbain. Il a donc le potentiel de tisser des liens et de s'insérer dans les mémoires de manière durable. Tel que nous l'avons vu précédemment, plus la mémoire est désincarnée, plus elle a besoin de supports extérieurs comme les monuments pour se matérialiser. C'est la différence entre mémoire et histoire. Le monument performatif, en sollicitant le corps du performeur et celui des passants ou participants est donc une manière d'incarner la mémoire, et de produire une mémoire collective de facto absente des lieux de passages - ou des non-lieux pour reprendre le terme de Marc Augé.

3.4 Devenir-monument

Dans mon projet de performance et sculpture in situ *Monument performatif* (2016) réalisé avec le support du centre d'artistes DARE-DARE dans le sud-ouest de Montréal, j'ai tenté d'incarner une mémoire du territoire par différentes stratégies et dispositifs. C'est dans ce processus même que réside l'idée du *devenir-monument*. Cette approche a consisté à produire

de la matière mémoire à partir d'un lieu donné, en parcourant les archives, les ouvrages, les lieux historiques, les musées et les sociétés d'histoire. Une fois cette mémoire emmagasinée, j'ai arpenté ledit lieu par ses routes, ses escarpements et ses cours d'eau, afin de transposer en action les informations récoltées au préalable. Dans le cadre de ce projet, le chariot d'épicerie devenait le symbole de la condition passée et présente du transport des marchandises à Montréal. Tout en m'intéressant au mode de vie nomade des premières nations et des coureurs des bois qui traversaient autrefois le territoire, je restais consciente des nombreux déplacements qu'effectuent d'une part, les individus dans leur vie quotidienne et d'autre part, les marchandises qui servent à leur subsistance.

L'historienne Maude Bouchard-Dupont rencontrée au musée Pointe-à-Callière dans le Vieux-Port de Montréal m'a mise sur la piste des rapides de Lachine qui étaient la clé du nomadisme et du transport des marchandises en tant qu'obstacle naturel. Ce contournement obligé a influencé les chemins qu'empruntaient les usagers du territoire et la façon dont se sont développés les routes, les chemins de fer et les voies maritimes. Avant l'arrivée des Européens, le territoire de Montréal était un lieu de rencontre pour les nombreuses nations autochtones. Le contournement des rapides s'effectuait en canot en empruntant la rivière St-Pierre (une rivière à présent souterraine située près du canal Lachine) puis en faisant du portage sur les sections impraticables. Ouvert en 1825, le canal Lachine avait comme principale fonction de permettre aux embarcations de contourner les rapides pour le transport des marchandises en provenance de l'Europe et à destination des territoires de l'ouest. Ces notions géographiques et historiques ont influencé la forme qu'a pris mon projet. Selon Mechtild Widrich, dans le monument performatif, la commémoration devient une expérience corporelle du performeur et du regardeur (2014). Dans mon projet, marcher et payer sur de longues distances était une forme d'incarnation de l'histoire pour rendre hommage à des personnes oubliées - peuples autochtones, voyageurs - le but était de ressentir la douleur de l'effort en parcourant le même territoire. L'expérience physique du territoire par la déambulation passait souvent par le repoussement des limites du corps. Le critique d'art Nicolas Bourriaud écrit en 2009 que la posture d'explorateur pour l'artiste est garante d'une relation sensible au monde et à une attention particulière à l'état de découverte dans des contrées familières et déjà habitées.

Comment se faire explorateur d'un monde d'ores et déjà quadrillé par les satellites, dont chaque millimètre est désormais cadastré? La forme de l'expédition constitue une matrice en ce qu'elle fournit un motif (la connaissance du monde), un imaginaire (l'historique de l'exploration, subtilement liée aux temps modernes) et une structure (la collecte d'information et d'échantillons à travers un parcours). (Bourriaud, 2009, p.125)

Ce projet, étalé sur un mois de recherche et deux semaines d'actions annoncées publiquement comportait différentes étapes, comme les chapitres d'une histoire. Dans le premier chapitre, *Monument performatif: Le costume*, j'ai invité la communauté de DARE-DARE à confectionner un nouveau costume à partir du revers de mon premier costume beige. Dans ce nouveau contexte, celui-ci servait à marquer mon corps dans l'espace à la manière d'une statue historique afin de former un monument. Dans les matériaux que je proposais au groupe, il y avait quelques animaux canadiens en peluche, pour rappeler le commerce de la fourrure. J'avais donc une queue de castor à l'arrière de ma jupe et une tête d'ours sur ma veste de sauvetage. Comme couvre-chef, j'ai choisi un chapeau en fourrure auquel nous avons ajouté un panache de branches. À l'arrière de mon manteau, une participante a cousu un dessin sur tissus d'une ancienne carte de Montréal qu'elle a rembourré. Une autre personne a ajouté des franges à mes épaules et mes poignets, ce qui me rappelait une veste de général militaire. Finalement, j'avais un collier auquel on avait collé des plumes semblables à celles d'une perdrix. Le costume collectif me servait à incarner la nature changeante et subjective des identités individuelles et collectives qui entrent en dialogue. Il proposait une idée d'interdépendance entre les classes sociales, les cultures et les genres qui ont évolué au fil des siècles sur le territoire montréalais.



Figure 3.1 : Julie-Isabelle Laurin, *Monument performatif : Les rapides*, 2016

Le deuxième chapitre du projet, *Monument performatif : Les rapides*, consistait à marcher avec le chariot, vêtue de mon nouveau costume, jusqu'aux rapides de Lachine. Cet objectif géographique avait été fixé pour expérimenter avec mon corps les rapides de Lachine. Arrivée devant, je me suis immobilisée et j'ai écouté le son violent de l'eau qui coule à travers cette dénivellation du territoire. Je me suis laissé imprégner. Dans mon panier, j'avais installé un drapeau fabriqué à partir d'un veston beige, attaché au bout d'un bâton en bois. J'ai fixé le drapeau près de l'eau, entre deux roches et j'ai glissé un message dans la poche du veston coupé en deux. J'ai quitté les lieux. Me tenir debout vêtue de mon costume statuaire devant les rapides de Lachine, puis y déposer un drapeau est devenu une commémoration à ce *sault impétueux* et aux personnes y ayant perdu la vie. L'idée du drapeau était une émulation critique du geste colonialiste associé à la découverte d'un territoire. J'y ai laissé un morceau de veston comme un geste de découverte de mon identité collective.



Figure 3.2 : Julie-Isabelle Laurin, *Monument performatif : Le canal vers l'est comme si c'était la rivière*, 2016

Les chapitres 3 et 4, *Monument performatif : Le canal vers l'est comme si c'était la rivière* et *le canal vers l'ouest comme si c'était la rivière* amenaient une autre proposition de déambulation en troquant la marche pour le voyage en canot. J'avais une compagne différente pour les deux voyages qui s'étaient vêtues de beige pour l'occasion. Mon but était de passer par les écluses comme l'aurait fait un bateau de transbordement à l'époque où le canal servait de voie maritime. Le voyage vers l'est était plus court, mais à cause de l'apparence inhabituelle de notre embarcation où trônait un panier d'épicerie, nous avons été prises dans les méandres bureaucratiques de Parc Canada qui administre le canal Lachine en tant que lieu historique officiel. Quelques-unes des étapes à franchir furent d'enregistrer notre embarcation - que nous avons baptisé *le Monument beige* - de payer les frais pour pouvoir se faire écluser et de se procurer un kit de sécurité navale. Le lendemain pour le trajet vers l'ouest, nous n'avons eu aucun problème à occuper le Canal, mais la distance de 20 km aller-retour a fait de ce périple un véritable défi physique, même si nous étions loin des 15 heures par jour payées par les coureurs des bois impliqués dans le commerce de la fourrure à l'époque. Cet épisode en canot se produisait sur le lieu historique officiel du canal Lachine. Notre embarcation avait l'apparence d'un monument nomade, à cause du panier beige et de nos costumes. Il est certain que nous ne passions pas inaperçu compte tenu des multiples commentaires et questions de la part des visiteurs du parc. J'ai également remarqué plusieurs passants nous prendre en photo avec leur téléphone, ce qui démontre selon moi que le

monument s'est inséré par surprise dans leurs activités quotidiennes, provoquant une rencontre entre eux et le monument performatif.

Les trajectoires de l'eau furent structurantes pour faire le lien entre l'histoire du territoire et le présent. Le dernier chapitre qui concluait le cycle de performances, *Monument performatif : le rassemblement*, a pris la forme d'une déambulation collective débutant à la roulotte de DARE-DARE. Dans ce chapitre, je m'attaquais à la matérialité du chariot d'épicerie tout en restant connectée à la thématique de l'eau. À ce moment, je pouvais incarner une mémoire en lien avec ce territoire que j'avais foulé et découvert dans les 45 jours précédents, j'y avais développé une familiarité. J'avais préparé quelques surprises pour les révéler durant la marche. Tout d'abord, en suivant la piste cyclable le long du canal Lachine vers l'ouest, nous nous sommes rendus à l'entrepôt d'un tailleur de pierre que j'avais rencontré auparavant. Il s'est installé dans son chariot élévateur et j'ai accroché mon chariot sur le bras mécanique du véhicule. Mon complice l'a alors activé pour soulever mon contenant mobile au-dessus de nos têtes. Nous nous sommes avancés dans la cour et par des signes de la main je lui indiquais d'écraser le panier. On voyait et entendait se tordre le métal sous le poids de la machine; je changeais le panier de position afin de déformer d'autres parties et ainsi de suite, dans un élan de façonnage sculptural. À la fin de cette danse à quatre (mon complice, se machine, moi, mon chariot) j'ai décroché le contenant nomade puis je l'ai fait avancer, il roulait toujours, mais sa torsion le faisait dévier drastiquement vers la gauche. J'ai poursuivi ma route avec mes compagnons de voyage, vers le marché Atwater. Sur la route du retour, j'avais caché un deuxième panier d'épicerie dans l'eau, que j'ai repêché à l'aide d'une corde hameçonnée. Nous nous sommes dirigé vers la dernière étape du parcours au square d'Iberville où est situé le socle vide du monument de Pierre Lemoyne d'Iberville. La statue du personnage historique en trop mauvais état a été retirée en attendant de la remplacer par autre chose. J'y ai déposé le chariot tordu, utilisant tout mon corps pour le grimper en haut, à l'envers. Avec l'autre chariot, je tournais autour dans le bassin circulaire de cette fontaine à l'abandon. Cette œuvre se plaçait en dialogue avec la statue absente de Pierre Lemoyne d'Iberville, une figure de la colonisation qui se voyait remplacée par une version vivante et *actualisante* de l'histoire. Le rassemblement explorait l'aspect sculptural du monument à travers la transformation du panier d'épicerie. L'objet était déplacé et mis en contact avec le

territoire afin qu'il incarne la mémoire des lieux. Sa modification physique se faisait en même temps que se vivait l'expérience des personnes présentes, amenées à déplacer leur corps dans l'espace, pendant que je continuais l'épreuve d'endurance.



Figure 3.3 : Julie-Isabelle Laurin, *Monument performatif : Le rassemblement*, 2016

À travers la description de ces épisodes, je désire révéler les moments qui se situent entre les différentes propositions du monument performatif, comme partie intégrante de cette forme commémorative. Avec le *Monument performatif*, je parcourais les entre-espaces qui séparent les lieux officiels de commémoration. Je portais une attention particulière à la mobilité. Je réfléchissais à la mémoire qui s'égare entre les événements historiques officiels, comme tout ce qui a trait à la vie quotidienne, qui est pourtant le reflet d'une époque. Puisqu'une grande part de la culture autochtone est transmise par l'oralité, il m'a semblé que plusieurs documents omettaient la contribution autochtone dans le développement du territoire. On sait pourtant que leur savoir fût crucial pour la survie des Européens. Le canal Lachine regorge de lieux historiques, comme le site du commerce de la fourrure à Lachine. Cet emplacement présente une représentation désuète de l'implication des Premières Nations dans ces

expéditions hautement économiques qui sont exposées comme de simples pourvoyeurs de fourrures. Le monument beige est une forme de contre-monument et un monument performatif puisqu'il commémore ce qu'il se trouve dans les interstices des lieux de commémoration officiels par une pratique de la performance.



Figure 3.4 : Julie-Isabelle Laurin, *Monument performatif : Les rapides*, 2016

CHAPITRE IV

PROJET D'EXPOSITION

Mon projet d'exposition intitulé *L'Excavatrice* a eu lieu dans le quartier Bois-Franc à Ville Saint-Laurent du 7 au 14 octobre 2018. Une recherche préalable sur le terrain a pris place entre les mois de septembre 2017 et d'octobre 2018, où je me suis rendu à plusieurs reprises dans le quartier résidentiel et le chantier de construction adjacent. Géographiquement, le territoire exploré est cerné par les rues Marcel-Laurin à l'Est, Poirier à l'Ouest, Thimens au Sud et Henri-Bourassa au Nord.



Figure 4.1 : Photo d'archive de l'arrondissement St-Laurent, le territoire où se trouve actuellement Bois-Franc, 194-

Grâce à des recherches auprès de la bibliothèque de St-Laurent et des archives de la ville disponibles à l'hôtel de ville, j'ai réalisé que Bois-Franc avait une charge historique

considérable. Le nom de ce complexe immobilier construit entre 1994 et aujourd'hui provient du nom de l'ancienne paroisse sur laquelle il est établi, un village agricole où l'on trouvait, semble-t-il, le meilleur maïs. Il s'agit aussi du site de l'ancien aéroport de Cartierville, site important de l'histoire de l'aéronautique en Amérique du Nord, où continue d'opérer l'usine de Bombardier aéronautique. Lors de mon exploration à l'été 2018, le chantier du complexe immobilier de Bois-Franc était en phase terminale, 25 ans après sa création. À l'endroit où se trouvait le golf *Challenger* (2002-2012) de nouvelles maisons et un grand parc étaient en construction, ajoutant une couche de béton sur mes souvenirs.



Figure 4.2 : Julie-Isabelle Laurin, exploration performative dans le chantier de Bois-Franc, 2017.

Comme je l'expliquais précédemment dans ce mémoire, ce territoire a profondément marqué mon imaginaire, considérant que j'ai littéralement habité un chantier de construction à l'époque d'un passage identitaire de l'enfance à l'âge adulte. Il m'apparaissait cohérent de retourner dans ce lieu de mémoire pour conclure cette recherche basée sur un travail de performance et de sculpture directement liés à cet endroit qui habite dans mon corps. Mon intention était de *devenir monument* en incarnant la mémoire de ce lieu qui ne présente pas en

apparence de grands récits historiques. J'ai donc œuvré à accumuler une mémoire extérieure qui viendrait dialoguer avec mes propres souvenirs de ce lieu. Outre les recherches effectuées dans les documents historiques de la ville, je me suis aussi intéressée aux récits racontés par des habitants et des travailleurs rencontrés dans le cadre de mon projet. J'ai interrogé des anciens résidents du quartier; des amis, mes parents ainsi que des résidents actuels; des personnes âgées, des travailleurs de la construction, des agents immobiliers et des passants.



Figure 4.3 : Julie-Isabelle Laurin, Image de Bois-Franc, 2008.

Surnommé par certains *Barbie Town* à cause de son architecture rappelant les maisons de poupée, Bois-Franc est en apparence uniforme, monotone, sans histoire et embourgeoisé mais sous cette façade, le quartier présente une diversité surprenante, St-Laurent étant un bassin important d'accueil de nouveaux arrivants grâce à une économie dynamique et croissante. Ainsi, chaque maison, aussi identique à l'autre soit-elle, présente une histoire singulière qui se superpose à la macro histoire de ce territoire. Tirillée entre le désir de vouloir révéler tous ces récits dans un même projet et l'intérêt d'aller plus en profondeur, j'ai décidé de me concentrer sur des espaces familiers du quartier, en l'occurrence le chantier de construction et la maison des parents de mon ami de jeunesse, Jose. Les parents de Jose, Roger et Olga

Brambilla Gagnon ont emménagé dans Bois-Franc en 1994 en même temps que ma famille mais contrairement à mes parents, ils n'ont jamais déménagé par la suite. Leur histoire avant de s'établir à long terme dans le quartier est unique et démontre la richesse que contient potentiellement chaque demeure. Je crois que ce qui me fascine avec le foyer des Brambilla-Gagnon c'est qu'on se retrouve à plusieurs endroits en même temps, par le choix des souvenirs qui ornent les murs, on est constamment rappelé aux origines argentines de la famille mais aussi à ses racines québécoises. Ainsi, un portrait de Félix Leclerc cohabite avec une carte décorative de l'Argentine, les photos des avions de Bombardier où Roger a travaillé côtoie des objets traditionnels d'Amérique du sud. La famille, le rituel inébranlable du mate, une vie simple empreinte d'implication communautaire, un engagement politique et le choix étonnant de ne pas posséder de voiture dans un contexte périurbain sont des valeurs que j'admire chez le couple.

4.1 Déroulement des visites

Les Brambilla-Gagnon ont accepté de participer au projet en devenant un point d'ancrage durant mes explorations et en accueillant à la fin un évènement public dans leur maison. Le moment venu, j'ai annoncé l'exposition publiquement, spécifiant que je procèderais par rendez-vous afin de rendre les visites prévisibles pour mes hôtes. J'ai fourni un enregistrement sonore destiné à accompagner les visiteurs lors de leur trajet jusqu'à Bois-Franc. Dans cet enregistrement, j'évoquais le processus qui m'avait porté jusque là, les explorations performatives dans le chantier de construction, ma rencontre avec les résidents du quartier, mes souvenirs et mon rapport à ce lieu. Une trentaine de personnes ont fait le voyage, venant souvent par petits groupes. Chacune des visites était différentes puisque je laissais une ouverture quand au trajet parcouru.

Les visites commençaient chez Olga et Roger, les participants entraient dans la maison surpris de pénétrer dans un espace habité. En entrant, on pouvait observer les différents artefacts que j'y avais installés; devant la maison j'avais planté une pancarte d'agent d'immeuble, un artefact de performance que j'avais peint en beige et où j'avais inscrit avec de la terre le titre de l'exposition *L'excavatrice*; sur les murs j'avais remplacé quelques uns

des cadres photographiques et œuvres d'art de la famille par mes propres archives du projet (photos, dessins, archives de la ville et archives familiales); la télévision du salon faisait jouer les images que j'avais capté d'un opérateur d'excavatrice qui creusait dans le chantier adjacent; sur la table de la salle à manger j'avais déposé une réplique de mon ancienne maison dans Bois-Franc construite à partir de boîtes de déménagement. À l'intérieur on pouvait voir à la place de la salle à manger une vidéo d'une ancienne performance montrant les images d'une table que j'avais mise en feu (*Atlantide*, 2015); dans le sous-sol j'avais installé un téléviseur qui faisait jouer des extraits de mes explorations performatives dans le chantier de construction. Finalement, la visite de la maison se terminait dans le garage adjacent au sous-sol où j'avais stationné mon excavatrice sur roulette, nous passions à travers le tunnel qui reliait entre eux les garages des voisins.

Commençait alors une déambulation dans le quartier. Les visiteurs pouvaient s'imprégner de l'urbanisme et de l'architecture du voisinage avant de se rendre dans le chantier de construction. Il y avait un changement drastique entre les deux atmosphères, les maisons en briques rouges collées en rangées parfaites laissaient place à un vaste paysage où les grues, les excavatrices, les charpentes de maisons et les fondations côtoyaient une nature laissée à elle-même. On pouvait observer le territoire à différentes étapes de transformation et comme l'observait une participante, on ne savait pas trop dans quelle direction on allait; vers la destruction ou la construction. À chaque fois, je troquais mes souliers plats pour mes bottes à talon beiges puis je grimpais sur la barrière de roches familières. C'est là que j'activais mon excavatrice, je détachais la pelle mécanique en carton de son chariot et je l'installais sur mon épaule, comme une extension de mon corps. Les bottes à talon servaient de piédestal entre mon corps et le paysage afin que je devienne un monument vivant. Je levais mon bras vers le ciel et je tirais sur la corde pour articuler mon dispositif. J'attendais qu'un avion passe, je le saluais. Je laissais ensuite le groupe décider où il voulait aller. Nous descendions dans le creux des fondations ou grimpions tout en haut de la montagne de roches, puis nous marchions sur le trottoir sans rue, sans maison. Nous avons visité quelques fois une maison modèle, par curiosité.

Pour conclure ce chapitre, le cycle de performances *Monument performatif* décrit dans le chapitre précédent aurait pu constituer la partie création de ce mémoire qui était clairement en phase avec le *devenir-monument* qui fait l'objet de cette recherche. Cependant, j'ai voulu reprendre le projet d'un autre angle, en me permettant plus de liberté quand à la forme monumentale, dans un contexte où l'histoire est un élément plus diffus que pour le cas du Canal Lachine, lieu historique officiel. J'ai choisi ce lieu résidentiel où j'ai grandi afin de m'arrêter sur la relation que j'ai entretenue et que je continue d'entretenir avec le territoire où a vécu mes grands-parents et leurs parents. Ce lieu disparu a été remplacé par un autre lieu quasi-fictif dans mon corps compte tenu de sa transformation physique à travers le temps et de l'incertitude de mes souvenirs. En effet, le quartier Bois-Franc est presque arrivé à maturité, des arbres plus grands que les maisons ont remplacé les arbres chétifs d'autrefois. Je voulais m'imprégner une dernière fois du chantier de construction, terrain fertile de mon imaginaire, avant qu'il ne se referme définitivement.

CONCLUSION

*Je suis retournée visiter Bois-Franc sans savoir ce que j'y trouverais, j'ai frayé mon chemin dans les rues en chantier, à travers les terrains des maisons en devenir. Je me souviens m'être juchée sur une rangée de roches qui formaient un mur, celles-ci avaient été extraites des fondations des nouvelles maisons puis organisées de cette manière en attendant d'être transportées ailleurs. Debout sur cette frontière temporaire j'apercevais un champ d'herbes hautes qui faisait autrefois partie d'un golf, à l'époque où je résidais sur la rue juste de l'autre côté. Les canards y ayant trouvé refuge ajoutaient quelque chose de vivant au paysage tout en amenant l'idée de migration. Passé le champ, une rangée de maisons parallèles au mur sur lequel je me tenais étaient intrigantes dans leur uniformité puis dans les détails qui les distinguaient; cheminée à gauche puis à droite, lucarne ronde au centre, lucarne carrée. Leur forme identique et la constance de la brique rouge faisaient en sorte que les maisons formaient plutôt un ensemble qu'un lot d'habitats individuels. Chaque trois minutes, un avion venait tirer une trajectoire horizontale, le son des turbines assourdissait le ciel et remplissait l'espace. Je me tenais comme un monument entre ciel et terre, en train de marquer cet état transitoire du territoire qui s'étendait sous mes pieds. Dans mon corps circulaient et cohabitaient différents états: quitter, revenir, rester, habiter, des états au cœur de
mon
existence.*



Figure 4.4 : Julie-Isabelle Laurin, exploration performative dans le chantier de Bois-Franc, 2017.

Après avoir vécu l'expérience de ce projet sur le terrain de mes souvenirs, je constate que j'ai pu mettre en application plusieurs des concepts étudiés dans cette recherche. Tout d'abord, le dispositif de la pelle mécanique en carton qui me transformait en excavatrice humaine est devenu un aboutissant intéressant à l'idée de sculpture nomade. Symboliquement, elle me permet de creuser dans les couches historiques du territoire et de ma propre mémoire de ce lieu familier. Il s'agissait d'une suite logique au chariot d'épicerie qui m'a suivi dans plusieurs projets de performance et de déambulation. L'excavatrice est en phase avec la sculpture nomade d'abord parce qu'elle a été fabriquée avec des boîtes de déménagement et évoque ainsi les trajectoires parcourues entre une demeure et une autre tout en étant elle-même une structure mobile et portable. Elle m'a permis de devenir un monument de passage en s'insérant dans un entre-deux de la transformation d'un territoire. Mon corps debout sur la rangée de roches qui sépare le construit du devenir avec l'excavatrice qui allongeait mon bras devenait le symbole parfait d'une identité qui se construit en étroite relation avec son environnement.

Je réalise que lorsque j’habitais Bois-Franc, je parcourais ses rues sans m’interroger sur l’histoire qui s’y rattache et sans connaître la vie de mes voisins, comme si la transmission ne se faisait pas entre moi et le lieu. Les voies de passage que Marc Augé appelle les non-lieux évoqués dans le chapitre 2 sont dénués d’histoire parce qu’ils ne sont pas faits pour que l’on s’y attarde. Dans ce projet, j’ai pris le temps de m’informer sur ce lieu que j’ai habité jadis de manière désincarnée et je me suis mise à remarquer les détails historiques, comme l’origine de la nomenclature de Bois-Franc, certains clins d’œil à l’ancien aéroport avec un nom de rue en l’honneur de l’aviateur et écrivain St-Exupéry, rue que j’ai moi-même habitée sans jamais faire le lien. L’excavatrice m’a permis de faire de belles rencontres, contrairement au chariot d’épicerie elle s’est avérée un objet attirant pour les inconnus. J’ai pu lors de ces rencontres constater la diversité parmi les résidents du quartier et découvrir leur appréciation et leur fierté d’y habiter. C’est comme si à travers eux je pouvais trouver un sentiment d’appartenance que je n’ai jamais eu.

Les déambulations publiques dans la maison, le quartier et le chantier étaient une façon pour les visiteurs de mon projet de littéralement marcher dans mon processus de création, grâce aux traces invisibles que j’y avais laissé. La performance a cette force de transformer pour toujours mon rapport à un lieu, de laisser des traces dans mon corps d’actions qui ont été faites pour ressentir dans le moment présent mon rapport identitaire à cette place. Comme le faisait remarquer Victoria Stanton dans son entrevue (voir ANNEXE C) il semble que cette transformation puisse fonctionner dans les deux sens et que la performance ait le pouvoir de changer un lieu. Cette expérience qui reste vivante pour la performeuse et ses témoins est une bonne manifestation de ce qu’est l’archive active, portée par des être vivants, toujours tirée vers l’oubli mais capable de se raviver spontanément. Les images, sculptures, vidéos ou dessins sont là comme aide-mémoires pour retracer les chapitres de mon histoire. En performance et dans d’autres moments importants de la vie que nous partageons en groupe, nous incarnons une mémoire collective.

Je réalise que le niveau d’engagement que je demande aux visiteurs de mes projets est élevé, impliquant de se rendre dans un lieu en dehors du réseau de l’art, de marcher sur de longues distances ou même de pagayer à bord d’un canot, dans le cas du *Monument Performatif*. Je suis intéressée à vivre des expériences avec mes semblables qui sortent de l’ordinaire et

provoquent une impression de voyage dans le quotidien. Une des participantes aux déambulations de *L'Excavatrice* s'est exclamé qu'elle avait l'impression d'être ailleurs. Ces expériences vécues en groupe s'imprègnent dans nos corps, nous devenons des voyageurs, des complices.

Par ma pratique artistique, je tente de mieux saisir le monde dans lequel j'habite et de briser mon isolement en allant vers l'autre. Je prends habituellement pour point de départ les archives ou artéfacts d'un autre projet, comme un ancrage à partir duquel je peux poursuivre mes recherches, continuer l'histoire entamée. De différentes manières, le rapport à l'autre est toujours important. Je n'ai pas abordé en détail comment cette relation se manifeste dans mes œuvres, cela devra faire l'objet d'une autre recherche. Il me semble que je sois portée à faire passer la participation de l'autre par mes objets sculpturaux. Il semble qu'ils deviennent le prétexte à la rencontre. Je me demande encore si cette constante est positive dans mon travail ou si elle détourne, au même titre que le fétiche, les relations humaines authentiques. Dans un sens, ces objets sont une façon de témoigner des histoires, celles que j'ignore, liées à leur condition de fabrication, puis les histoires que je suis capable de retracer avec mes différents projets. Comme l'affirmait Caroline Boileau dans son entrevue (ANNEXE B), le cycle des objets dans un travail de création, c'est tout un travail de mémoire. Suite à ce mémoire-crédation, je continue à vouloir mettre en relation les fragments de ma vie quotidienne en construisant des sculptures comme *L'Excavatrice* et proposer une version fictive et improbable du chantier de construction.

ANNEXE A

PRÉSENTATION DES ENTREVUES

Pendant la rédaction de mon mémoire, il y a des artistes avec lesquelles j'avais envie d'entrer en dialogue pour m'aider à expliciter certaines sensations ou certains phénomènes que j'observais dans mon travail de sculpture et de performance in situ. J'ai donc interrogé deux artistes de la performance qui ont comme moi un travail soutenu dans l'espace public. J'ai interrogé l'artiste Caroline Boileau pour mieux comprendre comment agit dans son processus de création la mémoire des choses et des lieux en relation avec la mémoire du corps. Ensuite, j'ai organisé une entrevue avec l'artiste Victoria Stanton pour mieux saisir le rapport entre la mémoire d'un lieu et le «*place making*» qu'elle a développé dans ses recherches. Mes interlocutrices furent choisies pour leur incidence dans ma pratique artistique lors de situations de transmission de savoir, à l'occasion d'ateliers interdisciplinaires basés sur une pratique de l'art performance. J'accorde beaucoup d'importance au savoir qui se dégage des rencontres avec d'autres artistes par des exercices pratiques, puisqu'ils permettent de lier la pratique à la théorie. J'ai demandé à Caroline Boileau et Victoria Stanton si je pouvais m'infiltrer dans l'un de leurs déplacements de la vie quotidienne afin de discuter des différentes avenues d'une question spécifique que je leur ai posée au préalable par écrit. Nos conversations furent enregistrées à l'aide d'un appareil à cassettes qui appartenait à mes grands-parents.

ANNEXE B

ENTREVUE AVEC CAROLINE BOILEAU



Figure 5.1 : Cassette de l'entrevue avec Caroline Boileau.

J'ai rencontré Caroline Boileau en 2008 à l'université Concordia. Elle m'a enseigné le cours pratique ARTX sur les pratiques transdisciplinaires alors qu'elle effectuait sa maîtrise en Studio Arts – concentration Open Media. Dans sa pratique, Caroline poursuit une réflexion sur le corps et la santé à travers une pratique qui conjugue l'action performative, le dessin, la vidéo et l'installation. Elle s'intéresse aux différentes façons d'habiter, de représenter et de parler du corps. Depuis 1995, elle a participé à plusieurs résidences au Canada et en Europe. Son travail a été présenté lors d'expositions au Canada, aux États-Unis, en Belgique, en Espagne, en Autriche, en Finlande, en Norvège et au Brésil.⁹

Après le cours, nous sommes restées en contact. J'ai pu la côtoyer à l'occasion d'ateliers de performance et de différents projets. En 2013, j'ai suivi son atelier lors de l'évènement *Fait maison* à Ayer's Cliff où elle proposait de créer des actions performatives à partir de sensations dans le corps. En 2014, elle m'a invité à la *BMV2 à 2*, un projet de mini-résidence co-commissarié avec Karine Galarneau et produit par le Péristyle Nomade. J'ai été jumelée à l'artiste Anna Jane McIntyre pour passer une journée dans le parc Bellerive du Centre-Sud de Montréal.

Je l'ai rejoint pour l'entrevue le jeudi 29 mars 2018 dans un déplacement de chez elle vers le Pavillon des Sœurs Grises de l'Université Concordia où elle poursuit une résidence de

⁹ <https://www.carolineboileau.com/>

création. Nous avons d'abord discuté sur le trajet dans la voiture que Caroline conduisait pour aller chercher quelques objets à l'atelier puis nous nous sommes assises dans le studio pour poursuivre la discussion.

Question : Selon tes recherches et ton expérience de terrain, comment mets-tu en dialogue la mémoire d'un lieu et la mémoire de ton corps?

C.B : Je commence par m'intéresser à la mémoire du lieu. J'y passe du temps, si c'est possible ; je m'assois, je regarde. J'observe les spécificités au niveau de l'aménagement paysager et au niveau architectural. J'observe les gens qui utilisent le lieu. C'est vraiment important de regarder les gens à différents moments de la journée. En y passant du temps, il y a la mémoire de mon corps qui entre en jeu. Je repense aux choses qui m'ont affectée, aux choses que j'ai vues. Pour certains projets, j'active la mémoire du lieu pendant une performance. C'est pour ça que j'aime les performances longue durée, pour prendre le temps, donner le temps au lieu d'imprégner mon corps et de faire des changements par rapport à ce qui se passe autour de moi, là où je suis. Ça, c'est toujours très important.

Lorsque ce sont des lieux que j'investis qui ne sont pas à Montréal, j'ai moins de temps pour m'en imprégner. J'ai toujours eu beaucoup de difficulté à participer à des festivals de performance parce que je n'ai pas de plaisir à prévoir une performance qui est sa propre chose et que je peux juste déplacer d'un lieu à l'autre, c'est contraire à ma façon de travailler. Même pour une soirée de performances ça me paraît extraterrestre comme façon de fonctionner. J'ai plus de plaisir à réfléchir au lieu, sur des lieux spécifiques, pas nécessairement des cubes blancs. Dans certains festivals de performance, il y a moins de participants, j'ai accès au lieu avant. À Boston, j'ai eu l'espace de la galerie une semaine avant la performance. C'était un espace avec pignon sur rue et une grande vitrine qui donnait sur la rue, alors c'était quand même un espace spécifique. Ce sont les moments où j'ai le plus de *fun* à travailler avec ce qui est là, parfois en tâtonnant, en n'étant pas certaine, mais il y a vraiment cette idée de me laisser imprégner.

J-I.L. Alors tu as besoin d'être en dialogue, pour toi ce n'est pas suffisant d'avoir ton bagage que tu traînes avec toi?

C.B. Il y a une partie de ça, mais avec les années, je me rends compte que tout mon travail est vraiment basé sur le dialogue avec des gens, des communautés, des lieux, avec des œuvres aussi, des œuvres littéraires par exemple. Il y a toujours cette espèce de rencontre. Les œuvres quand elles sont finies se tiennent et ça devient mon bagage, mais dans mon processus, ça me prend cette rencontre-là. Je remarque de plus en plus qu'il y a ce dialogue qui peut prendre la forme d'une confrontation, d'une contrainte. J'aime beaucoup l'idée de la contrainte, comment on y réagit, car des fois quand il y a trop de possibilités on ne fait rien parce qu'on peut tout faire. La contrainte donne un cadre avec lequel on peut travailler, parfois ce sont des interdits, parfois ce sont des possibilités, mais je trouve particulièrement intéressant d'aller réfléchir à tout ça.

J-I.L. Comment travailles-tu avec la mémoire qui est moins accessible dans un lieu, celle qui est invisible. Est-ce que tu la ressens, est-ce que c'est quelque chose d'important pour toi?

C.B. Je pense que oui. Parfois ça se passe à un niveau très instinctif. Je ne suis pas quelqu'un qui va rationaliser à l'extrême et avec les années, je me fais confiance. Si je m'arrange pour avoir de bonnes conditions de production et de recherche je sais que les bonnes décisions vont s'imposer. Il y a quelque chose de difficile à refaire la généalogie d'un projet et de savoir quelle décision j'ai prise pour la couleur de l'intervention, par exemple. C'est quelque chose de très irrationnel. Parfois c'est que je m'y sentais bien ou au contraire c'était étrange d'y être à ce moment-là. Il y a l'histoire matérielle et factuelle des lieux, mais il y a aussi toute l'histoire qui est ressentie, qui passe par quelque chose de plus instinctif, par des impressions, des odeurs. C'est là que tout se mélange entre la mémoire et l'histoire du lieu, et la mémoire et l'histoire personnelle. Un moment donné on trouve un juste milieu, encore là il y a une rencontre, un dialogue et c'est ce que je trouve intéressant. Pour ne pas que ça soit une proposition qui est en lien avec quelque chose de seulement factuel, l'idée de la transformation est vraiment importante. À partir d'une recherche, de faits, il faut qu'il y ait une transformation pour que ça devienne une œuvre ou une proposition artistique, s'il n'y a pas de transformation pour moi il n'y a pas d'art. Ça devient autre chose. Alors l'espace de la transformation c'est souvent la rencontre entre le lieu où tu es, l'intention de départ et le corps.

J-I.L. Dans un atelier que tu avais donné à Ayers Cliff, tu nous avais fait travailler à partir de sensations dans notre corps, ce pouvait être des douleurs, une mémoire du corps. Je fais le lien avec tes cartes somatiques où tu demandais à des personnes de te raconter une blessure en lien avec un lieu. Pourrais-tu élaborer là-dessus ?

C.B. Ça c'était dans le cadre de *Mémoire vive*, je demandais aux gens de lier un événement qui avait marqué leur corps physiquement qu'ils pouvaient identifier à un lieu précis dans la ville. Alors je me rendais à ce lieu et je racontais leur histoire à d'autres gens en leur demandant aussi de me livrer un événement, accident ou incident, qui avait marqué leur corps, mais qui était lié à un lieu où je pouvais me déplacer. C'est ce que j'avais fait durant un été. Mais cette question-là est toujours présente, c'est la base de ma pratique en dessin, ça commence toujours comme ça. Je fais une espèce de *spot check* dans mon corps; comment je me sens physiquement, qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui craque, qu'est-ce qui est confortable ou inconfortable. Je commence mes dessins à partir de ça, mes performances aussi parfois. Alors c'est quelque chose que j'ai toujours gardé et je le propose dans les ateliers parce que j'ai l'impression que c'est quelque chose qui se fait peu. Beaucoup de gens ont des pratiques de yoga, de méditation, mais ce qui m'intéresse c'est la transformation. Si je sens quelque chose dans mon corps, comment je le dessine, comment je l'interprète avec un trait. Il y a vraiment l'idée de la traduction que je trouve importante, et c'est de réfléchir à donner une forme physique, graphique, de l'ordre du ressenti, du *là pas là* de l'invisible.

J-I.L. Est-ce que tu utilises les mêmes dispositifs ou objets dans différents contextes?

C.B. Oui ça arrive souvent, comme *la table qui avale*. C'est une table avec un trou au milieu que je peux porter comme jupe, comme plateau. C'est revenu souvent. Parfois les objets reviennent parce qu'on me demande de refaire une performance et comme je fais la

performance dans un autre lieu, un autre contexte, ça devient une autre proposition performative, une autre installation. Les objets ont tendance à avoir des longues vies. Pas tous, certains sont faits et sont presque instantanément détruits ou les gens partent avec, ça j'aime bien. Ce n'est jamais spécifique à un moment. J'aime regarder dans la pratique en général toutes les choses qui reviennent. Pourquoi telle couleur ou telle idée revient, pourquoi tel objet trouve une nouvelle vie ? Ça me fascine le temps qui est cyclique plutôt que le temps linéaire, plutôt que toujours avoir à créer du neuf. Ce n'est pas nécessairement un recyclage, des fois je me dis que c'est tout un travail de mémoire; ma table qui avale, elle en a vu passer des lieux intérieurs/extérieurs, elle a fini dans le fleuve St-Laurent, dans la vase. Je me dis que ce sont des beaux moments, de belles images, une belle histoire de l'objet et c'est quelque chose que je ne refuse pas.

Ce n'est pas que je cherche à réutiliser les objets, mais parfois ça s'impose. De toute façon, ils sont là dans l'atelier et comme je suis très bordélique c'est toujours empilé. Pour trouver quelque chose, je dois ouvrir quinze boîtes pour trouver le bon truc et alors je trouve d'anciens objets. Je les ressors et je les remets de côté, je les mets dans une autre boîte ou bien je les sors complètement. Il y a tout ce rapport-là, quand je cherche quelque chose, je ne vais pas nécessairement trouver ce que je cherche, mais je vais trouver plein d'autres choses qui activent d'autres idées, d'autres projets. Il y a ça dans le processus : l'espèce d'idée fixe et tout ce qui vient, toutes les surprises. Georges Didi-Huberman a écrit un beau texte par rapport à ça. La qualité d'un projet c'est la capacité d'avoir cette idée fixe qui nous pousse vers l'avant, mais de rester ouvert à toutes les surprises et tous les accidents qui arrivent en cours de parcours qui font que le projet se bonifie, se transforme.

Est-ce que je réponds à ta question ou je m'égare?

J-I.L. Non tu ne t'égares pas, j'essaie de comprendre à quoi ressemble ton univers intérieur.

J-I.L. Est-ce que tu distingues différents types de mémoires?

C.B Ça me fait penser à une anecdote qui m'a toujours fascinée sur le chalet de mon père, le chalet familial. Lui il a passé tous ses étés là depuis qu'il est né, moi j'ai passé presque tous mes étés là enfant, et mon fils a passé tous ses étés là aussi. Comme c'est toujours le même lieu, on a des souvenirs de jeux et de choses qu'on a faites là et quand on se les raconte, il y a comme un échange de mémoire, de souvenirs et ça nous prend du temps à déterminer quel souvenir appartient à qui. C'est comme s'il y a une mémoire collective liée au lieu vraiment particulière, comme si nous étions capables d'échanger des souvenirs d'une génération à l'autre. Ce qui est drôle, c'est que ce qui est important ce n'est pas à qui ces souvenirs appartiennent, mais le fait que c'est une mémoire du lieu qui est passée par différents corps.

Pour moi, il y a une mémoire du corps - de mon corps - très intime et personnelle qui active certains projets. Cependant, c'est important que ça sorte de mon expérience individuelle et que ça vienne toucher à une histoire ou une mémoire qui est plus large pour être capable de la partager, sinon, ça reste trop anecdotique. Je te dirais qu'il y a une mémoire très intime qui parfois reste souterraine dans les projets, je n'ai pas besoin de parler du côté personnel même si c'est là quand même.

Il y a aussi une mémoire des transformations du projet et comme je travaille en lien avec des lieux, des personnes et des communautés, il y a ces mémoires-là qui se mélangent. Pour moi ça a toujours été un matériau fabuleux de demander aux gens que je rencontre de me raconter quelque chose qui est lié à leur expérience du monde par le corps, pas nécessairement quelque chose de très cérébral, quelque chose qui est lié à une matérialité, à la chair, aux désirs, aux peurs. Ça me fascine. Alors oui, il y a différentes mémoires, mais j'ai vraiment un goût pour les mélanges, encore là la transformation; comment on fait pour prendre toutes ces mémoires-là et en faire quelque chose ?

Il y a la mémoire des objets, il y en a qui sont vieux, anciens. Mon père m'a donné, il y a des années, un crâne humain qu'il avait acheté quand il était étudiant en dentisterie dans les années 60. À cette époque, on pouvait acheter un squelette ou une partie de squelette. C'était très laid comme pratique parce que c'étaient des squelettes qui venaient de gens décédés dans des pays pauvres. C'est la famille qui vendait le corps d'un être cher pour la science. Côté éthique, c'est particulier comme pratique et c'est un des objets qui m'a le plus terrifié, influencé, fasciné étant enfant. Ce crâne-là était en hauteur sur une tablette dans le bureau de mon père, dans la cave dans notre première maison. Il y avait toujours le crâne qui regardait. Quand je me suis retrouvée avec ce crâne-là, je me suis dit que ce n'était pas n'importe quel objet. C'était un être humain. Lui, il a une mémoire à laquelle je n'ai pas accès. Je sais que c'était un homme indien à la mi-trentaine. Après, il y a toute ma mémoire de mon enfance par rapport à cet objet-là, un rapport fascination/terreur que j'entretenais avec lui. Comme adulte, je suis prise avec l'objet. En plus il a la mâchoire cassée, alors je l'ai mis sur des coussins. Je témoigne un soins extrême à cet objet-là pour toutes sortes de raisons, mais je pense que je suis plus attachée à ma mémoire d'enfant, d'avoir passé ma vie avec cet objet. Il a toujours été là, ça fait partie de la famille, ça renvoie à plein d'anecdotes familiales et tout mon intérêt pour la médecine, la science. Donc il y a une mémoire qui est propre à l'objet et au côté éthique d'une pratique que l'on ne fait plus aujourd'hui. Puis il y a ma mémoire un peu fabulatrice d'enfant et mon intérêt d'adulte pour ce type d'objet. Donc dans un objet, c'est plein de couches qui se superposent que je peux difficilement séparer.

ANNEXE C

ENTREVUE AVEC VICTORIA STANTON



Figure 5.2 : Cassette de l'entrevue avec Victoria Stanton.

Victoria Stanton est une artiste interdisciplinaire explorant les arts vivants, les interactions humaines, la vidéo, la photo, le dessin et l'écriture - dont la pratique est unifiée par l'art performance. Les idées de la transaction et de l'entre-espace sont centrales dans ses recherches. J'ai travaillé avec Victoria à plusieurs occasions. En 2014, j'ai été invitée à participer à un groupe de recherche sur les pratiques déambulatoires qu'elle a initié conjointement avec l'artiste et auteure Sylvie Tourangeau, dans le cadre de *Fluid States: Performance Studies International*. D'autres artistes et moi étions invitées à présenter au groupe successivement une déambulation collective. Après chacune de ces déambulations, nous nous réunissions pour discuter des différents éléments qui étaient apparus, afin de relier la pratique à la théorie. En 2015, j'ai suivi un de ses ateliers qui s'intitulait *Entre l'intimité et l'architecture: les pratiques relationnelles entre soi et l'espace public*. À ce moment, Victoria nous a proposé des exercices pratiques qui nous servaient à nous ancrer en différents lieux, espaces intimes et publics. Nous avons également effectué une performance en duo inspirée des chaises que Victoria avaient laissées à l'abandon dans sa cour (lieu titre, année).

Le 5 avril 2018, j'ai rejoint Victoria à l'Université McGill au pavillon d'éducation où elle poursuit présentement une résidence de recherche et création sur les thématiques *Resting*.

Walking and Place-making. Nous avons marché ensemble jusqu'à la Fonderie Darling dans Griffintown afin d'assister à la performance de Adriana Dismar.

J.L. Question : Selon tes recherches et ton expérience de terrain, qu'est-ce que le *place-making* a à voir avec la mémoire?

V.S. Pour l'auteur du domaine de la géographie humaine John Brinckerhoff Jackson, un lieu devient un lieu d'importance pour une personne à cause des activités qui y ont pris place de façon répétée. Pour lui, c'est ce qui fait le lien entre le temps et l'espace, puisque ça s'étire dans le temps. Il donne l'exemple classique de la famille qui va se réunir dans la même maison chaque année pour célébrer Noël. On développe un sentiment d'appartenance à un lieu en particulier parce qu'on y a vécu quelque chose à répétition. Quand on arrive de nouveau dans cette place, on n'est pas juste en train de vivre la chose qu'on vit là dans le moment présent, mais aussi tous les souvenirs qui ont eu lieu des moments précédents. J'aime beaucoup comment il fait le lien entre le temps et l'espace - ou le temps et le lieu - pour parler de l'importance qu'on accorde au phénomène de la performance, puisque c'est le croisement d'un corps dans un temps et un lieu (*the relationship between body space and time*). Mais lui, il vient de la géographie humaine; il parle d'une autre perspective, il ne vient pas de l'art performance en parlant de ces phénomènes-là. La découverte de cet auteur (et son livre *A Sense of Place, a Sense of Time*) est un de ces moments cruciaux pour moi.

Hier, quand j'étais en train de me promener, j'ai eu un *flash*. Ma réflexion m'a fait penser à la question très particulière que tu m'avais posée. Je me suis rendu compte que quand je marche à une place en particulier, ça fait ressurgir des sensations particulières qui sont reliées pour moi à cette place. Ce que je veux dire, c'est que même si je suis ailleurs dans ma tête, dans mes pensées, ou dans mon cœur et mon corps, si j'ai vécu un tel moment à une telle place, ça va ressurgir à chaque fois que je reviens sur ces mêmes lieux. Par exemple, quand je marchais hier, j'ai pris la rue Sherbrooke pour retourner chez moi. Je l'ai emprunté entre l'avenue du Parc jusqu'à l'ouest de la ville et ce plusieurs fois depuis plusieurs années. J'ai une banque de souvenirs (liés à ce lieu) et heureusement, ce sont des sensations corporelles qui m'emmènent à une certaine légèreté ou une conscience accrue. C'est une combinaison de différentes choses (j'ai de la difficulté à nommer ces sensations), mais c'est comme si mon corps réagissait sans que je réfléchisse; c'est une sensation qui remonte toute seule quand je me trouve à certains points sur la route. Pour moi c'est agréable, ce sont de belles sensations, ça me fait littéralement changer les idées. Je suis dans un mode, je marche, quand tout à coup j'arrive à un certain coin de rue il y a un basculement, c'est palpable, je le sens dans mon corps.

Pour moi ça c'est un exemple de ta question; le lien entre *place-making* et la mémoire. Parce que d'une façon ou d'une autre, sans vouloir le faire consciemment, j'ai construit un lieu pour moi, pour mon corps. Un lieu qui n'est pas fixe à un point géographique, mais qui va s'étaler sur plusieurs coins de rue ou dans un endroit particulier de la ville de Montréal. Ce sont des sensations qui sont différentes de lieu en lieu. J'ai une sensation particulière sur la rue Sherbrooke. Je le remarque parce que ça fait plusieurs fois dans les dernières semaines que je marche là. Tu vois, on marche présentement sur la rue Peel. Je n'ai pas énormément marché ici donc je n'ai pas cette chose qui arrive dans mon corps parce que je n'ai pas cette

expérience historique. Pour revenir à l'idée de John Brinckerhoff Jackson, le lieu, le temps et l'espace se rejoignent très corporellement. C'est incarné.

J-I.L. Ça me rappelle un passage des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora qui dit: «Habiterions-nous encore notre mémoire que nous n'aurions pas besoin d'y consacrer des lieux.» Alors je me demande; qu'est-ce que ça veut dire habiter sa mémoire?

Pour moi (les sensations corporelles liées à la mémoire et au lieu) pourraient constituer une manière d'interpréter le texte (de Nora) dans un exemple concret. Je nommerais ça un phénomène carrément. Parce que de sentir ce basculement qui arrive d'un instant à l'autre c'est assez concret, je ne l'invente pas. Je ne suis pas en train de le provoquer ou de réfléchir à ça, ça arrive et je remarque que c'est en train d'arriver. Il y a plusieurs années, je n'avais pas cette conscience puisque je n'étais pas en train de réfléchir à ces questions-là, mais maintenant oui. Alors quand ça m'arrive, je le remarque. Comme hier, c'était un aboutissement parce que j'étais en train de réfléchir à ta question et depuis quelques semaines, à cause du changement de température et d'un désir de moins prendre l'autobus, je marche plus parce que c'est la fin de l'hiver, avant que j'embarque sur mon vélo. J'aime tellement cette marche que c'est un plaisir de penser que je vais prendre la rue Sherbrooke pour retourner chez moi, parce que je sais que la forme de la route dans certains coins, l'architecture dans certains lieux et certains arbres, c'est comme revisiter des amis. C'est comme ça que je me sens, comme si j'étais en train de rendre visite à des amis. Mais on peut avoir des perspectives très différentes sur un même lieu d'une personne à l'autre, selon l'expérience qui s'y rattache. Je suis présentement dans cette réflexion sur la pluralité des perceptions.

J-I.L. Ce serait quoi ta définition de *Place-making*?

V.S. Pour moi, c'est le phénomène de développer un sentiment d'appartenance quelque part. C'est l'idée de comment on investit. On investit par des actions assez banales dans le quotidien donc ce n'est pas un investissement nécessairement conscient, bien que ça peut le devenir. Par exemple, les actions qu'on fait à répétition; faire son trajet entre la maison et son travail, bien que ça peut arriver en vélo ou en auto, pour moi la base c'est vraiment de partir de la marche. De couvrir un même territoire à plusieurs reprises fait en sorte qu'il devient plus familier, graduellement, ça nous appartient et on en fait partie. C'est un peu comme prendre possession, mais pas dans le sens négatif, c'est une possession qui existe plus dans un aspect énergétique et qui fait en sorte qu'on arrive à atteindre un certain niveau d'intimité avec un lieu. Alors je suis en train de construire le lieu, de faire place, de faire *ma* place.

Mais faire sa place, ça ne peut pas être à l'exclusion d'autres personnes qui doivent aussi faire leur place. J'ai décidé que c'était important pour moi pour atteindre une paix dans mon quotidien. Le fait que j'en parle et la manière dont j'en parle c'est parce c'est quelque chose que j'ai incarné. Je ne suis pas capable de parler de ces choses-là (le phénomène du *Place-making*) si je ne l'ai pas vécu. Je pense que c'est quelque chose qui s'est construit pour moi tranquillement, en plusieurs étapes dans le temps. En fait, ça a commencé dans une résidence avec Sylvie Tourangeau. En faisant des expériences avec la vidéo, je suis tombée sur un dispositif que j'ai voulu explorer. Ce dispositif consistait à monter des micro-interventions

sur le terrain entre la maison où on restait et la galerie, le lieu de notre travail. J'ai réalisé comment ces déplacements au quotidien m'ont amené à avoir une certaine sensation du lieu, de vouloir sentir et explorer un genre d'intimité qui se construit quand même assez rapidement. En entamant ce processus, j'ai réalisé que c'était un processus que je pourrais emmener avec moi dans d'autres contextes, ce que j'ai fait. Pour pouvoir être capable de mieux gérer mon corps, mon cœur et mes sensations en me déplaçant dans d'autres villes.

J'ai toujours eu de la difficulté dans les déplacements, quand je voyage. Ce processus m'a permis de décortiquer *comment* j'arrive. Ça a donné lieu à des exercices que tu as pu expérimenter dans le contexte de l'atelier (pour apprendre à mieux s'ancrer dans un nouveau lieu). C'est un exercice que j'ai expérimenté à plusieurs reprises pour réaliser un certain nombre de projets et finalement, l'idée de mieux comprendre comment j'arrive quelque part a grandi et évolué; ça s'est traduit vers «Comment est-ce que je peux connaître un lieu à travers les relations avec les autres qui habitent ces lieux-là?». C'est devenu un projet relationnel très ancré dans la sensation de *faire sa place* ou un questionnement sur faire sa place. Dans le cas des personnes que je rencontre qui me permettent d'être en contact avec eux, il s'agit de vouloir comprendre où et comment ils ont trouvé leur propre intimité à différents moments de leur vie et à différentes places. Ça a donné un autre projet.

Tu vois, dans le projet que je fais actuellement à McGill, la déambulation a une place plus saillante. Avant, je ne la nommais pas (la déambulation) comme un aspect fondamental, mais ça faisait quand même partie de mes projets. (Ma résidence à McGill) est un moment de pouvoir le reconnaître et de l'explorer plus en profondeur en le nommant plus spécifiquement. Il y a une idée fondamentale dans le phénomène du *Place making*. Dans les lectures que j'ai faites dans le domaine de la géographie humaine, certains scientifiques parlent du phénomène de la construction du lieu ou de *faire sa place*. Ils vont parler souvent de l'idée de l'espace comme d'un inconnu, d'un terrain avec lequel on n'a pas de rapport. Mais à partir du moment où on commence à l'investir, c'est là que l'espace devient un lieu. Donc *espace* c'est général et *lieu* c'est spécifique. Il y a un de ces géographes, David Seamon, qui parle du concept de *place ballet*; c'est le mouvement des différents corps comme une chorégraphie naturelle. Je trouve ça intéressant parce qu'il parle de la performance du lieu (*performance of place*). Donc ça me touche d'y penser par ce biais-là; l'idée que nous sommes en train de performer l'espace encore et encore à répétition.

J-I.L. J'aurais une réflexion par rapport à la marche et les actions que l'on répète dans le quotidien. J'aime bien modifier les actions que je fais habituellement dans ma vie quotidienne par le biais de la performance, par exemple, en modifiant mon expérience de la marche en emmenant un objet avec moi qui serait improbable que j'aie normalement. Ce sont des choses qui modifient ma perception. C'est une façon de prendre plus conscience des actions que je fais sans réfléchir, de manière automatique. Est-ce que faire sa place c'est aussi prendre conscience d'où on se trouve?

V.S. Parfois il y a quelque chose qui arrive dans l'imprévu et qui ramène notre attention vers ce qu'il se passe devant nos yeux. Cette action de remarquer fait en sorte que l'on a une attention plus accrue; on peut remettre notre attention sur notre corps et notre expérience, ce qui nous fait réaliser qu'il y a quelque chose qui diffère de nos habitudes. On prend

conscience de notre présence: « je suis là, comme d'habitude, mais ce n'est pas comme d'habitude, je remarque quelque chose de plus dans l'environnement.» Parfois, on ne remarque pas si on est pris dans notre vie intérieure.

J-I.L. Crois-tu que les actions performatives qu'on fait dans l'espace public jouent ce rôle pour les autres personnes, d'être cet événement ou cette sensation qui nous sort de nos habitudes?

Je pense que oui. Ces actions que nous allons poser peuvent donner cette possibilité. Je l'ai déjà vécu et je pense que toi aussi. En fait, si je dis oui c'est parce que je l'ai déjà observé et vécu.

ANNEXE D

L'EXCAVATRICE : EXPOSITION IN SITU ET DÉAMBULATIONS COLLECTIVES

7 au 14 octobre 2018



Figure 5.3: Pancarte d'agent d'immeuble modifiée plantée devant le lieu d'exposition.



Figure 5.4 : Décor du salon en dialogue avec ma vidéo dans la télévision, mes photographies et un dessin au mur.



Figure 5.5 : Portrait de Félix Leclerc en dialogue avec mes dessins d'une excavatrice et de mon ancienne maison.

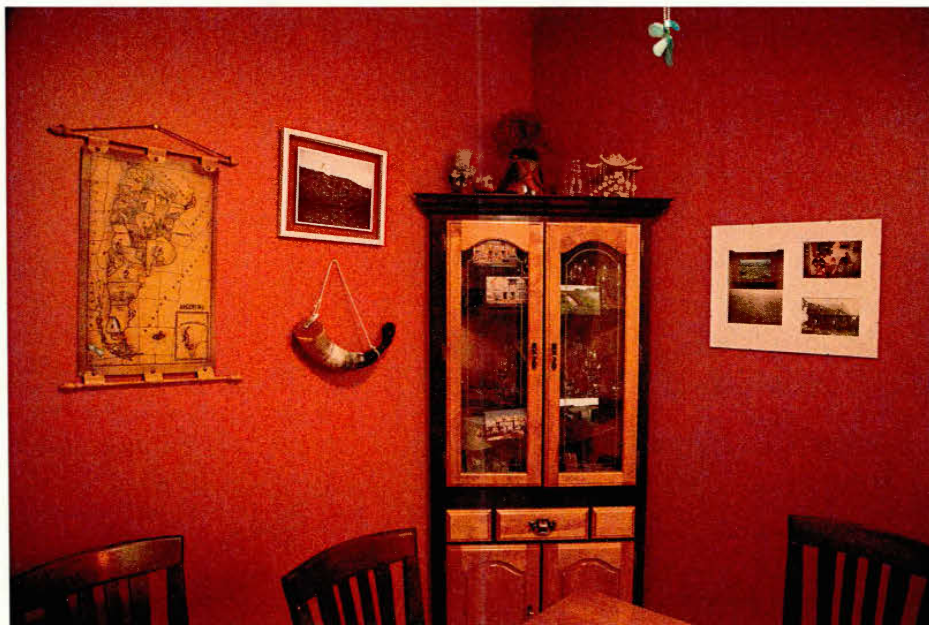


Figure 5.6 : Artéfacts de l'Argentine en dialogue avec mes photographies au mur et dans la porte du buffet.



Figure 5.7 : Reproduction en boîte de déménagement de mon ancienne maison et vidéo d'une table en feu.



Figure 5.8 : Photographies de mes explorations performatives dans le chantier adjacent au quartier en dialogue avec les plantes du salon..



Figure 5.9: Artéfacts de la famille, image du héros argentin Che Guevara, les avions de Canadair où a travaillé Roger (devenu ensuite Bombardier), un calendrier de la garderie où travaillait Olga et des drapeaux du Québec.



Figure 5.10 : Installation vidéo dans le sous-sol de mes hôtes présentant mes explorations performatives dans le chantier adjacent au quartier.



Figure 5.11: Après la visite de la maison, nous sortions par le garage accessible par le sous-sol où était stationnée mon excavatrice en carton.



Figure 5.12 : Dans Bois-Franc, les garages ne sont pas visibles de l'extérieur mais sont plutôt accessibles par des tunnels souterrains.



Figure 5.13: Déambulation du 14 octobre; sortie du garage vers le quartier et le chantier de Bois-Franc.



Figure 5.14 : Déambulation du 13 octobre 2018.



Figure 5.15 : Déambulation du 13 octobre 2018, arrivée à la limite du chantier de construction.



Figure 5.16 : Déambulation du 7 octobre 2018; marche dans le chantier de Bois-Franc.



Figure 5.17: Déambulation du 11 octobre 2018; observation des avions à partir du chantier de Bois-Franc.



Figure 5.18 : Déambulation du 7 octobre 2018; marche sur une montagne de roches dans le chantier de Bois-Franc.



Figure 5.19 : Déambulation du 13 octobre 2018; rencontre de *L'Excavatrice* avec une excavatrice.



Figure 5.20 : Déambulation du 14 octobre 2018 ; visite d'un garage souterrain en construction.



Figure 5.21 : Déambulation du 13 octobre 2018; visite d'une maison modèle/bureau des ventes.

BIBLIOGRAPHIE

- Alliez, É. (2003). «Erwin Wurm, ou le « ground-zero » de la sculpture.» *Multitudes* 3 (no 13): 131-134
- Ardenne, P., et al. (1999). *Pratiques contemporaines l'art comme expérience*. Paris, Dis voir.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil.
- Baudrillard, J. (1982). *Le système des objets*. Paris, Gallimard.
- Boucher, M. (2007). «Soft power ou les corps-monument d'Alexandra Pirici.» *Espace*(112): 26-35.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon, Presses du réel.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*. Paris, Denoël.
- de Certeau, M., (1990), *L'invention du quotidien 1.arts de faire*, Gallimard: Folio essais, France, 349 pp.
- Davila, T. (2002). *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris, Regard ; A.D.A.G.P.
- Fortin, S. (2006). «Apports possibles de l'ethnographie et de l'auto-ethnographie pour la recherche en pratique artistique». *La recherche-crédation : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Gosselin, P.; Le Coguiec, É. Congrès de l'Acfas (72e : 2004 : Université du Québec à Montréal). Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec : 57-64.
- Heinich, N. « FRANCE (Arts et culture) - Le patrimoine », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 mars 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/france-arts-et-culture-le-patrimoine/>
- Halbwachs, M., et al. (1997). *La mémoire collective*. Paris, A. Michel.
- Howell, A. (2013). *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice*. Londres. Routledge

Krauss, R. «Sculpture in the Expanded Field.» *October* Vol. 8(Spring, 1979): pp. 30-44.

Krauss, R. E. (1997). *Passages une histoire de la sculpture, de Rodin à Smithson*. Paris, Macula.